

---

LEITURAS

**INDEPENDENTES**

ARTIGOS DE CRÍTICA LITERÁRIA

---

MARIA ANTÓNIA LIMA





MARIA ANTÓNIA LIMA

*Leituras Independentes*

ARTIGOS DE CRÍTICA LITERÁRIA

**lúmen**

Título: *Leituras Independentes*  
Artigos de crítica literária

Autora: Maria Antónia Lima

© Maria Antónia Lima

Edições Húmus, Lda  
End. Postal: Apartado 7081  
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão  
Tel. 926 375 305  
[humus@humus.com.pt](mailto:humus@humus.com.pt)

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão  
1ª edição: Novembro de 2018  
Depósito Legal nº:  
ISBN: 978-989-755-xxx-x

# Índice

9 Nota prévia

## PRIMEIRA PARTE

- 13 Adler, Laure
- 14 Amado, Jorge
- 15 Arguedas, José María
- 16 Auster, Paul
- 20 Berberova, Nina
- 21 Bergerac, Cyrano de
- 23 Bernhard, Thomas
- 25 Broch, Hermann
- 30 Brodsky, Joseph
- 34 Carver, Raymond
- 36 Crespo, Angel
- 37 Crispin, A. C. e Kathleen O'MALLEY
- 38 Dostoievsky, Fiodor
- 40 Dürrenmatt, Friedrich
- 42 Earle, T. F.
- 44 Esterházy, Peter
- 45 Galán, Juan Eslava
- 50 Gard, Roger Martin du
- 51 Garin, Eugenio
- 53 Genevoix, Maurice
- 55 Gogol, Nikolai
- 56 Hesse, Hermann
- 58 Kennedy, William
- 59 Kross, Jan

60	Lucas, Lynette
62	Maupassant, Guy de
63	Mcdermott, Alice
65	Melville, Herman
69	Mérimée, Prosper
70	Merleau-Ponty, Maurice
71	Moravia, Alberto
72	Moravia, Alberto
74	Morrison, Toni
76	Orsenna, Erick
77	Poe, Edgar Allan
80	Pound, Ezra
82	Roorda, Henri
83	Rhys, Jean
84	Saint-Exupéry, Antoine de
86	Spark, Muriel
88	Tournier, Michel
90	Unamuno, Miguel
91	VV.AA
96	VV. AA.
99	White, Eduardo
100	Woolf, Virginia
101	Yourcenar, Marguerite

## SEGUNDA PARTE

105	A., Ruben
107	Amaral, Manuela
108	Baptista, Abel Barros
109	Bessa-Luís, Agustina
111	Branco, Camilo Castelo
112	Cabral, Helena Sacadura
113	Caçãõ, Idalécio
114	Cruz, Gastão
115	Cruz, Gastão
117	Dacosta, Fernando
118	Dias, Marina Tavares (org.)

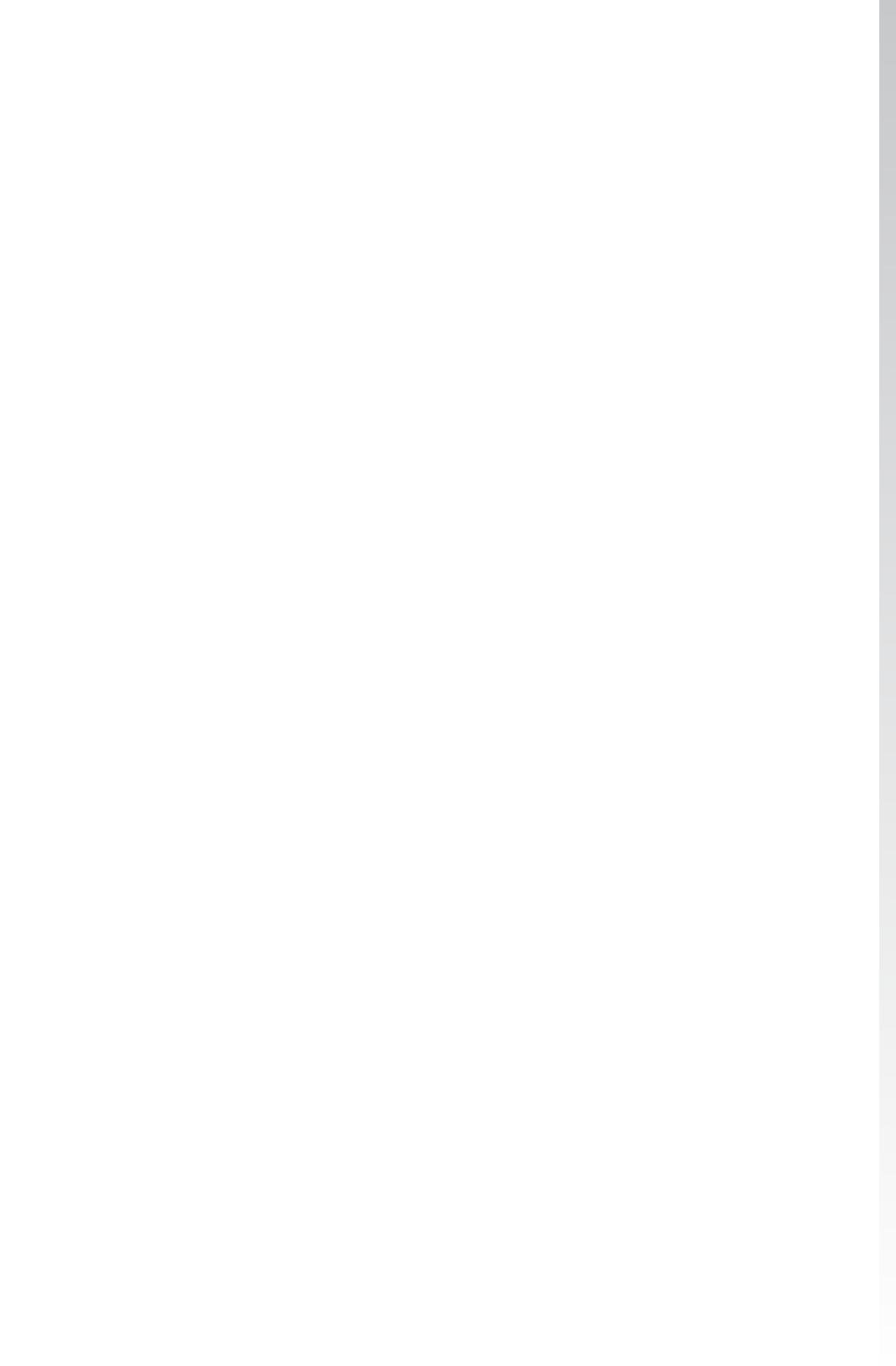
119	Ferreira, Isabel Maria Mendes
120	Ferreira, José Gomes
121	Ferreira, Vergílio
122	Ferro, Rita
123	Freire, Natércia
124	Gomes, José António
125	Gonçalves, Olga
126	Grabatus, Frey Ioannes
128	Laranjeira, Manuel
129	Martins, Fernando Cabral
130	Moutinho, José Viale
131	Negreiros, Maria José de Almada
132	Neves, Mário
133	Osório, Ana de Castro
134	Palma-Ferreira, João
135	Pessoa, Fernando
137	Quadros, António
139	Rodrigues, Urbano Tavares
141	Sabino, Amadeu Lopes
142	Santareno, Bernardo
143	Sena, Jorge de
145	Sena, Mécia de (org.)
146	Traça, Maria Emília
147	Vicente, Gil
149	VV.AA.
150	VV.AA.



## NOTA PRÉVIA

Grande parte dos textos críticos aqui reunidos foram publicados no jornal semanário *O Independente*, activo entre 1988 e 2006. Miguel Esteves Cardoso, um dos seus fundadores e o seu mais carismático director, responsável pela parte cultural, definiu-o como “um jornal inteiramente sincero, livre, selvagem, culto e independente”. Sendo simultaneamente uma publicação libertária e culta, sempre se mostrou como uma original e dinâmica alternativa aos códigos mais formatados e convencionais do jornalismo cultural da época. Convém sublinhar que foram seus colaboradores nomes como Agustina Bessa Luís, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, M. S. Lourenço, Pedro Ayres Magalhães, Rui Vieira Nery ou Edgar Pêra, dedicando uma grande importância à fotografia e ao trabalho de excelentes fotógrafos como Inês Gonçalves, Daniel Blaufuks e Augusto Alves da Silva. O discurso crítico teve assim a possibilidade de ser ilustrado pelas imagens destes e doutros artistas de elevado mérito criativo, que colaboraram no desafio a convenções estéticas e discursivas, possibilitando divulgar e criticar obras e autores de uma forma mais viva e estimulante para os leitores. Fortes doses de ironia e humor eram usadas para recusar certos clichés formais da linguagem crítica muito defendidos e cultivados por outros órgãos de divulgação literária. Foi, sem dúvida, para mim um grande privilégio poder participar nesta onda de renovação e libertação da linguagem crítica, fazendo parte de um grupo de jovens irreverentes e intervinientes que se empenharam em mudar as tendências mais convencionais do jornalismo em Portugal.

Lisboa, 14 de Junho de 2017



# Primeira Parte



**ADLER, Laure***A vida nos bordéis de França (1830-1930)*<sup>(1)</sup>

Tema simultaneamente escaldante e maldito, à prostituição estão ligadas ideias tão opostas como abertura e interdição, desnudamento e clausura, libertação e condenação. Perseguidas em 1946 por uma política de moralização da vida pública, as prostitutas passaram a ser, para alguns, um modelo de emancipação seguido pelos tempos modernos do sexo. É que estes seres malignos, detentores de uma animalidade não reconhecida por muitos, desafiam e provocam as convenções a que irremediavelmente a maior parte de nós permanece para sempre ligada: “A prostituta é uma pessoa que, por necessidade ou inclinação, abandona as normas e se marginaliza social, afectiva e sexualmente” (p. 10).

Tratando esta obra do período entre 1830 e 1930, a que a autora chama de “esplendor e decadência da casa pública”, ele apresenta-se como tentativa de reconstituição de vários fragmentos da história da prostituição, que terá inevitavelmente de utilizar testemunhos vindos da literatura masculina, já que as próprias prostitutas nunca tiveram voz na matéria. É por isso que nestas páginas se evoca frequentemente *Nana* de Zola, a *Casa Tellier* de Maupassant, *Belle de Jour* de J. Kessel, *La Dame aux Camélias* de A. Dumas filho, *Splendeurs et Misères des Courtisanes* de Honoré de Balzac, *Les Vierges Folles* de A. Esquiros, e autores como os irmãos Goncourt, Jean Lorrain, Francis Carco, Pierra Mac Orian e muitos outros frequentadores de bordéis e amantes de cortesãs.

Os capítulos “O amor na alcova”, “O amor no bordel” e “O amor na rua” encontram-se divididos por temas tão sugestivos como “Os amantes”, “As festas do deboche” ou “As prostitutas do reino das trevas”, evidenciando-se em todos eles o carácter trágico e insubmisso dessas mulheres da noite, também chamadas “cocottes”, “lorettes”, “frisettes”, cabriolas, polvos, aquáticas e vénus crapulosas, nomes tão variados quanto a variedade das suas experiências nessas “Maisons Closes”, por onde este livro sedutoramente nos conduz.

---

1 *A vida nos bordéis de França (1830-1930)*, trad. Maria da Assunção Santos, Terramar, Lisboa, 1993, 299 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 16 de Abril de 1993.

## AMADO, Jorge

### *Conversas com Alice Raillard*<sup>(2)</sup>

Este livro é o resultado de quinze dias de conversas com Jorge Amado, na Bahia, e nele ficou bem registado a sua condição de romancista do Nordeste sempre atento à realidade brasileira e profundo conhecedor do sentido das palavras de Josué de Castro, quando este, em 1936, disse ser o Nordeste a zona que contém o maior sentido da tragédia. São conversas sobre a terra onde nasceu, o seu passado, as perturbações políticas e sociais do Brasil, e sobre os seus livros, que sempre lhe dão pretexto para falar também de todas estas coisas que ele sempre viveu intensamente desde os tempos em que pertenceu à Academia dos Rebeldes e em que levava uma vida boémia muita afeiçoada à vida popular dos candomblés.

O autor de *Jubiabá* gosta de falar do Brasil como um Brasil muito especial cuja diferença é adquirida pela sua mistura de raças onde os negros têm um papel muito importante: “A cultura negra nos deu um carácter diferente, um carácter quase feérico. Nós lhes devemos esta força para superar a miséria. O sentido da festa, os ritmos no nosso Carnaval... O povo do Brasil é um povo extraordinário que luta, não perde a esperança, segue em frente, na pior das condições” (p. 64). Por isso, Jorge Amado não acredita numa literatura latino-americana, pois o que existem são literaturas, já que todas elas têm uma especificidade própria. E nisto lhe damos inteira razão. Com uma organização económica e social diversa e sem unidade étnica, um mexicano é um mexicano, um cubano é um cubano, e nada de confusões. Interessou-nos, também, a análise que o escritor faz do papel activo da mulher nos seus livros, ao considerar que de todas as personagens são as mulheres quem têm o maior sentido heroico e romântico da vida. E quem não se lembra da indomável Gabriela, livro tão perseguido na altura pelos responsáveis do PC brasileiro. Em resumo: conversas bem conduzidas por Alice Raillard, um agente provocador à altura.

---

2 *Conversas com Alice Raillard*, org. José Cardoso Pires, trad. Annie Dymetman, Asa, Lisboa, 1992, 270 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 11 de Setembro de 1992.

## ARGUEDAS, José María

### *Os rios profundos*<sup>3)</sup>

Natural do Perú, José María Arguedas nasceu em 1911 em Andahuaylas e morreu em 1969 após ter desferido sobre si um tiro de pistola. Tal como o narrador deste romance, Arguedas foi obrigado a levar uma vida errante durante a sua infância na companhia do pai, um advogado que o forçava a “irse siempre de um pueblo a otro, cuando [...] los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria”. Estas viagens, na medida em que o fizeram contactar muito de perto com a cultura índia e as artes populares do seu país, foram determinantes no entusiasmo com que futuramente se havia de dedicar a trabalhos de investigação etnológica – entre os quais se destacam as teses intituladas *A evolução das comunidades indígenas* (1958) e *As comunidades de Espanha e o Perú* (1963).

É pois frequente que o leitor destas páginas se depare com palavras como “wak’rapucu”, “awankay”, “ayllu”, “jaruhui”, “tankayllu”, etc. Mas isto não significa que o autor seja um aculturado, pois como referiu ao receber o prémio Garcilaso de La Vega, “yo soy un peruano que orgullosamente, como um demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.

Falar em “quíchua” significa não só lembrar o sofrimento, a exploração económica e o desprezo social dos índios, mas também penetrar, através da linguagem, num mundo onde todas as coisas se encontram unidas por uma corrente universal de comunhão e imersão poética. O simples termo “illa” significa, em simultâneo, luz, monstro ferido, menino, bezerro, penhasco, maçaroca, touro mítico, etc. E se esta é uma torrente de sofrimento e sangue (“yawar mayu”) reflecte também todo o esplendor da vida, possuindo uma força semelhante à dos grandes rios dos Andes, que tudo parece arrastar num envolvimento comum, capaz de evocar as mais primitivas lembranças e os mais antigos sonhos.

3 *Os rios profundos*, trad. de José Bento, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992, 283 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 20 de Março de 1992.

## AUSTER, Paul

### *Da mão para a boca*<sup>(4)</sup>

Paul Auster não é propriamente um escritor desconhecido dos leitores portugueses e, no entanto, talvez poucos saibam que o autor da *Trilogia de Nova Iorque* (1985-86) já foi guarda de hotel, empregado de mesa, faxineiro e criado de quarto. É que um homem de sucesso constrói-se com muitos e variados insucessos, e a vontade de os ver todos compilados num volumoso livro – embora sem a qualidade literária das suas obras já consagradas – não diminui e só aumenta o respeito que nos deve merecer alguém que, durante o período inicial da sua carreira, fez do fracasso profissão. Com o subtítulo *Crónica de um fracasso inicial*, e excelentemente traduzida, esta narrativa das memórias de Auster, até ao ano 1978, surge acompanhada da publicação de duas peças de teatro que mimetizam o estilo beckettiano, de um complexo jogo de cartas inspirado no beisebol e de um romance policial, nem melhor nem pior que as histórias de mistério de Robert Parker.

Existe um ensaio de Paul Auster, intitulado “A arte da fome” (1970), de indispensável leitura para quem se preocupe em situar *Da mão para a boca* no percurso das preocupações literárias e estéticas do autor. A propósito do primeiro romance de Knut Hamsun, intitulado *Hunger*, Auster inicia a sua crítica falando-nos de um jovem sem nome que chega a uma cidade para escrever, mas que não consegue fazê-lo porque morre de fome. A cidade é descrita como um labirinto de fome em que todos os dias são iguais. Por isso, o rapaz sofre e quase enlouquece. Contudo, ele persiste em escrever. Todas as suas obras se encontram inacabadas, porque o processo parece inevitável: o seu autor tem de comer para escrever, mas se não escrever, não comerá, e se não comer, não escreverá.

Auster comenta que, neste romance do século XIX, nada acontece, pois não há enredo, acção, nem personagens, a não ser o narrador, cuja “subjectividade radical” elimina as preocupações básicas

4 *Da mão para a boca*, trad. Fernanda Pinto Rodrigues, Asa, Lisboa, 1996, 549 pp. Artigo escrito para o jornal *Público* de 28 de Novembro de 1998.

do romance tradicional. Somente nos é dado um relato do difícil do herói contra a fome. O que aí acontece de mais importante é que ele escolhe sofrer. À semelhança dos narradores dos contos de Edgar Allan Poe, o jovem sente-se impelido em trair os seus melhores interesses devido a um orgulho suicida obsessivo. Todas as dificuldades, dores e adversidades são para si uma fonte de prazer. Auster conclui: “Ele fica com fome, não por necessidade, mas por uma obrigação interior, como se fosse para promover uma greve contra si próprio.” Apesar de o parecer, ele não é louco, porque sabe o que está a fazer. Quer sobreviver de acordo com as suas próprias regras e não com as que lhe são social e politicamente impostas. Pura e simplesmente não quer ter sucesso e por isso deseja o fracasso, um passaporte para o confronto com os aspectos mais terríveis da existência, mas também para a revelação da verdadeira natureza da arte.

Uma arte que não se quer distinta da vida do artista e que para Auster será “a arte da fome: uma arte de carência, de necessidade e de desejo.” O mundo da arte deverá ser traduzido pelo mundo do corpo, não sendo a fome uma metáfora, mas o próprio cerne do problema, uma vez que ela afecta a arte da mesma forma como afecta a vida. Para fundamentar a sua perspectiva de leitura, Paul Auster faz referência ao conto de Kafka, intitulado “Um artista esfomeado”, onde se desenvolve pormenorizadamente esta teoria da estética da fome, exemplificada por um artista cuja a arte consistiria em jejuar.

E tudo o que Auster diz acerca da obra de Hamsun, escrita em 1890, se aplica e adequa à análise deste seu livro de memórias. Como *Hunger*, esta narrativa é também um retrato do artista enquanto jovem esfomeado e não uma história clássica do artista incompreendido. Provindo de uma família americana da classe média, é natural que o autor nunca tivesse de passar por dificuldades económicas, se não fosse exactamente esse um dos seus objectivos existenciais.

Por se prever, de acordo com o rumo normal das coisas, que Auster nunca precisaria de usar a mão para alimentar a boca, é que ele quis seguir o seu próprio rumo e contrariar tudo o que lhe impedisse de sentir fome de viver: o mundo dos pais, o materialismo da sociedade americana, a universidade, uma profissão estável, a guerra do Vietname, etc. Do lado oposto a tudo isto estavam as experiências novas, o encontro com a injustiça da vida, os trabalhos não qualifi-

cados, o sofrimento humano, o medo o incerto, o insucesso, a fome, mas também o prazer da descoberta e o conhecimento da verdade, só conseguidos pela via da transgressão. A sua decisão de tornar-se escritor coincidiria plenamente com o seu desejo insaciável do rico e com o seu total repúdio pela prudência. Só poucos seriam verdadeiramente capazes deste acto de coragem e é por este motivo que, não escondendo o seu orgulho, Auster confessa: “... a minha vida seria boa se, e apenas se, me mantivesse agarrado às minhas armas e recusasse ceder. A arte era sagrada, e responder ao seu apelo implicava fazer qualquer sacrifício que nos fosse exigido e continuar fiel à pureza do nosso objectivo até ao limite extremo” (pag. 60).

É como se no fundo de si próprio encontrassem eco as célebres palavras do tenebroso Ahab: “My topmost greatness lies in my topmost grief” (A minha maior grandeza consiste na minha maior dor). Esta busca romântica de Auster pelo poder transformador da experiência não é, pois, diferente da que levou Melville a embarcar num baleeiro para escrever *Moby Dick*. Aliás, foi com o mesmo entusiasmo pela aventura que Paul ingressou no navio petrolífero *Esso Florence*, que afinal se revelou meramente, e para total desilusão do autor, numa fábrica flutuante ao serviço do capitalismo americano. Mas, apesar de todos os obstáculos e vicissitudes, Auster nunca perdeu a tenacidade de quem sempre soube extrair dos actos mais banais e casuais da vida as melhores lições de sabedoria, que deram forma e substância à sua ficção. E, segundo revelou numa recente entrevista, até com um mero jogo de beisebol, se pode aprender algo de muito profundo: que “não se deve estar muito feliz quando se ganha nem muito deprimido quando se perde.”

O fracasso inicial do seu período de juventude, lembrado nestas páginas, torna-se assim um pretexto para o autor desenvolver a sua aprendizagem acerca das relações entre a vida e a escrita, transformando as suas desgraças em autênticas vitórias. No fundo, elas deram-lhe oportunidade de penetrar profundamente em questões relacionadas com a memória e a identidade, permitindo-lhe descobrir a linguagem como expressão fundamental da solidão humana. É de lembrar que este processo foi também desenvolvido, com melhor rigor intelectual, em *A invenção da solidão* (1982) e em *O livro vermelho* (1993). Aliás, pode-se dizer que à semelhança de todas as

suas obras, esta crónica realiza mais explicitamente o desejo, nada secreto, do autor de se ver implicado nas suas histórias, todas elas instrumentos de investigação de si próprio.

Não é por acaso que o *Jogo dos enganos*, publicado neste volume, é ao mesmo tempo uma história de detectives e o seu primeiro romance. O género policial e a inversão dos seus truques, exemplarmente bem conseguidos em *A cidade de vidro* (1985), são-lhe tão essenciais como um livro de memórias, para penetrar nos cantos mais negros e recônditos da sua personalidade, tornando-se a sua “arte da fome” numa arte da solidão e do confronto consigo próprio, capaz de o conduzir a esse “encontro hipnotizador com os meus próprios abismos mais fundos, como se na solidão daqueles dias tivesse olhado para dentro das trevas e me visse pela primeira vez” (pág. 32). Compreende-se, então, que a sua frase preferida seja a do poeta isabelino Fulk Greville: “Escrevo para aqueles sobre os quais o boi preto passou.” Se é um destes, considere-se desde já um leitor privilegiado de Paul Auster.

**BERBEROVA, Nina***Astachev em Paris*<sup>(5)</sup>

Já alguém imaginou que espécie de pessoa se poderia tornar uma criança de conduta irrepreensível, sem amizades, que nunca brincou com flechas, nem jogou com cartas, e tão pouco leu outros livros que não fossem os seus manuais escolares? Seria de certo um ar grosseiro, velhaco e tão cheio de vulgaridade como Astachev, um vendedor de seguros de vida com grande sucesso, produto acabado de uma sociedade desumanizada que permeia os homens pela sua frieza e bom senso. Por isso este indivíduo se contrapõe à menina Dupont, que morre de um amor não correspondido, e ao escultor Engel, que se alimenta de cenouras.

Tal como Tchitchikov, personagem central de *Almas mortas* de Gogol, também Astachev, carácter de uma insensibilidade atroz, ganha a sua vida comercializando a morte dos outros. Mensageiros da morte, ambos os protagonistas de um tema macabro que os transforma em enviados do diabo para desenvolverem o comércio do Hades, representando a firma “Satã & C<sup>a</sup>”. Aliás, os discursos sentenciosos de Astachev, que procuram convencer o cliente sobre o interesse de se estar preparado em caso de falecimento, estão cheios de astúcia e manhas demoníacas, que servem de suporte a um certo humor trágico: “‘Seja razoável’, disse ele ainda, distintamente, honestamente, com devoção. ‘Não sabemos o que nos vai acontecer no Além, mas podemos deixar as coisas organizadas aqui deste lado’” (p. 29).

Depois de se ler este livro fica-se, inevitavelmente, com aversão a todas as formas de organização de uma sociedade racional, onde é indispensável, e quase obrigatório, tomar medidas que nos fazem pagar até a própria morte. Mais um título a reter, para além de *Terra de ninguém*, desta autora russa emigrada que viveu em Paris em 1950.

---

5 *Astachev em Paris*, trad. de Gisela Moniz, ed. Presença, Lisboa, 1991, 71 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 8 de Março de 1991.

## BERGERAC, Cyrano de

*História cômica dos estados e impérios, I viagem à Lua*<sup>(6)</sup>

Publicada em 1657, esta *Histoire* revela-nos um Bergerac não só caracterizado por um nariz de exageradas dimensões, mas principalmente pelo alcance da sua imaginação e pela sagacidade do seu sarcasmo.

Considerado um precursor dos filósofos das Luzes e de Sade, este homem de temperamento robustecido pela contradição teria de dirigir a sua provocação a todos quanto não pudessem suportar o pensamento das coisas às quais não estavam habituados.

Uma viagem à Lua poderia representar, por conseguinte, uma viagem até à utopia através da fuga e evasão de um mundo determinado pelos “princípios dos Doutores”. Estes seriam postos em causa por uma abertura de espírito e pluralidade de pensamento que, levantando a hipótese da existência de novos mundos, contrariava as antigas noções de finitude e centralidade da Terra, relegada para segundo plano pela descoberta de outros sistemas solares constituintes de um universo infinito. Mas a particularidade deste livrinho está em evocar, com humor e inocência, as teorias cósmicas que estiveram na origem desta nova visão do mundo, servindo-se de uma linguagem acessível, onde abundam exemplos cuja graça favorece a argumentação. Veja-se a defesa da teoria do movimento da Terra à volta do Sol: “Tendo a Terra necessidade de luz, calor e da influência desse grande fogo, gira à volta dele para receber igualmente em todas as suas partes essa virtude que a conserva. Pois seria tão ridículo acreditar que esse grande corpo luminoso gira à volta de um ponto que não lhe interessa, como imaginarmos, quando vemos uma galinha assada que para a assar se tinha dado voltas à lareira” (p. 17).

Tido como um grande romance epicurista à semelhança de *De natura rerum* de Lucrécio (século I a.C.) e do *Neveu de Romeau* (1760-72) de Diderot, esta obra parece antecipar o encontro de Gulliver

---

6 *História cômica dos estados e impérios, I viagem à Lua*, trad. de António M. Magalhães, Leiauto Edições, Porto, 1989, 132 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 20 de Abril de 1990.

com os Liliputianos e até mesmo antever o mundo às avessas de *Alice in the Wonderland*. Ela conta-nos a aventura do narrador, que, muito antes de Neil Armstrong, consegue pisar a superfície lunar para provar que “a Lua é um mundo como este, ao qual o nosso serve de lua”. As dificuldades que aí encontra nada têm a ver com mudanças de atmosfera e forças de gravidade, uma vez que as adversidades não são físicas, mas intelectuais e culturais, como aliás sempre o foram para qualquer terrestre em qualquer era.

Mostrar que, mesmo na lua, alguém, como o narrador, possa ser tomado por papagaio ou avestruz, pelo facto de ser bípede num mundo onde todos são quadrúpedes, constitui uma crítica muito forte a todos os controladores do espírito, que não sabem e não querem reconhecer as diferenças. Por tudo isto Bergerac achou que o melhor seria criar um mundo em tudo contrário ao que lhe queriam impor; um lugar onde as despesas se pagassem com sonetos e onde um grande nariz fosse sinónimo de beleza e virtude. Esta seria a sua virtude.

**BERNHARD, Thomas***Betão*<sup>(7)</sup>

No período de produção da *Mulher em azul* (1919), o expressionista austríaco Oskar Kokoscka (1886-1980) isolou-se nas montanhas, propondo-se esquecer a realidade repelente e trabalhar na sua obra. Para dispor de um modelo, encomendou uma boneca pelo correio, evitando deste modo contactar com alguém. Na carta em que faz a referida encomenda, o artista confessa: “Não posso suportar nenhuma pessoa, mas entrego-me frequentemente ao desespero quando estou só”. Do mesmo modo, neste romance de Thomas Bernhard em 1982, com o fim de escrever um ensaio sobre Mendelssohn – cujo estudo iniciara havia dez anos – Rudolfo retira-se numa casa da pequena localidade de Peoskam, na Áustria, à qual, além da governanta, só tem acesso Elisabeth, a irmã com quem mantém uma relação de amor-ódio. Amargamente desapontado com o seu país, com Viena, a sociedade, a cultura e o ser humano em geral, o nosso personagem decide-se pelo isolamento total, vindo a padecer da mesma inquietação paradoxal que conduziu Kokoscka ao desespero. De facto, é evidente a semelhança entre o extracto da carta do pintor, acima citado, e a visão deste musicólogo defensor da ideia segundo a qual certas pessoas não podem viver sozinhas nem suportam a companhia de outras: “Precisamos da presença de alguém e não precisamos da presença de ninguém, ora precisamos e ora não precisamos, ora temos necessidade de alguém ora não temos” (p. 29).

Esta permanente insatisfação do indivíduo, resultante da sua natureza eminentemente contraditória, explica um Redulfo hipocodríaco interessado na obra de Mendelssohn, o compositor que, segundo Shumann, mais claramente viu através das condições do nosso tempo, tendo sido o primeiro a reconciliá-las.

De uma verdadeira tentativa de reconciliação se trata pois aqui, neste livro sobre a incapacidade de um homem escrever a primeira frase de um trabalho continuamente adiado, sobre um músico prefe-

7 *Betão*, trad. de Maria Olema Malheiro, Edições 70, Lisboa, 1990, 116 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 27 de Abril de 1990.

rido; ou no desenho de um personagem cuja experiência de solidão, suicídio e morte o emparedaram numa vida cinzenta – de betão –, da qual consegue no momento extrair uma frieza que lhe restitui a serenidade e o controlo de si mesmo: “Apoiei as palmas das mãos à parede fria, método que já muitas vezes se revelara eficaz para dominar esta agitação, e realmente acalmei” (p. 13). Simetricamente, Rudolfo é a parede fria a que Thomas Bernhard se apoia para receber, dele, o controlo e a distanciação necessários ao domínio da sua própria solidão e da ultrapassagem da dificuldade da escrita, de quem tem plena consciência.

(Nos seus escritos autobiográficos, Bernhard diz: “Tive realmente a sensação de estar salvo quando reconheci as possibilidades da completa solidão e tomei posse delas”.)

Escritor de uma implacável visão pessimista – que muitos comparam a Kafka, Musil e Beckett e que o leitor deste livro não deixará de associar ao cepticismo de Wittgenstein e à *Náusea* de Sartre, Thomas Bernhard (1931-89) é considerado como um dos mais originais escritores de língua alemã, pela sua prosa repetitiva e ininterrupta, na qual uma pontuação mínima faz fluir o texto claramente influenciado pelas técnicas de composição musical.

## BROCH, Hermann

### *Os sonâmbulos*<sup>(8)</sup>

É sempre difícil encontrar palavras para definir um escritor como Hermann Broch. Por isso quando alguém lhe perguntar quem foi este homem, use uma expressão latina (fica sempre bem) e inclua-o no grupo dos *poetae docti*. Como é natural que o seu interlocutor nunca tenha lido Virgílio no original, vá ainda mais longe e explique que *poetae docti* são escritores que exploram a sua formação científica para produzirem ficção ou poesia de espécie totalmente nova. Cite ainda Gottfried Benn, Alfred Döblin e Robert Musil, como exemplo de autores que, à semelhança de Broch (1886-1951), sempre souberam combinar um conhecimento científico, ou competência técnica, com um sentido experimental capaz de produzir novas formas literárias. Simpatizante do pensamento de Kant e Hegel, Broch é responsável pela expressão “romance epistemológico”, que se refere às obras de ficção em que este autor expõe as suas teorias metafísicas.

Nascido em Viena, Broch suspendeu parcialmente em 1906-1908 a sua dedicação à filosofia para seguir uma carreira industrial que desse continuidade ao negócio têxtil da família.

Em 1913 publicou os seus primeiros ensaios em jornais literários liberais, nos dez anos seguintes procedeu a outras publicações onde explorou as suas famosas teorias de valores e da história, que serviriam de base à sua produção ficcional futura. Mas como o ofício do filósofo não se compadece com a vida prática dos homens, esta actividade filosófica revelou-se incompatível com as suas funções de “capitão da indústria”, que muito ironicamente o autor dizia desempenhar. É então que, em 1927, após se ter candidatado ao doutoramento em Filosofia, na universidade de Viena, decide vender as fábricas da família e dedicar-se exclusivamente aos estudos. Nesta universidade, ele pôde confrontar-se com os defensores do positivismo lógico, um movimento filosófico que menosprezava a ética e

8 *Os sonâmbulos*, trans. de Antonio Ferreira Marques (vol. I), Jorge Camacho (vols II-III), Edições 70, Lisboa, 1988-89. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 22 de Setembro de 1989.

a metafísica, para limitar a filosofia a áreas de investigação sujeitas a provas matemáticas.

Broch teria de rejeitar os pressupostos deste movimento, pois considerava que, ao desprezar os aspectos irracionais da existência, o positivismo lógico afastava-se do que ele sentia ser o dever do filósofo: explorar a experiência humana na sua totalidade. Como consequência, em 1928, abandona a universidade e a filosofia, convencido de que as soluções para as questões metafísicas poder-se-iam encontrar melhor na literatura, uma disciplina que ele julgava mais apropriada para lidar com os elementos irracionais da vida.

Esta decisão leva-o à publicação do seu primeiro romance, *Os sonâmbulos* (3 vols., 1931-32), onde personagens e enredo encarnam e dão expressão a uma teoria filosófica que reflecte sobre a degradação moral e espiritual da sociedade europeia, marcada pela Primeira Guerra Mundial.

Transportando nas suas páginas uma resposta e um desafio ao positivismo lógico, este livro foi bem recebido pela crítica, que desde logo reconheceu no seu autor a voz da modernidade. No entanto, a sua grande complexidade e a situação económica da Alemanha impediram que, na altura, esta obra alcançasse sucesso imediato e popularidade. Após a publicação de *Os sonâmbulos*, segue-se, em 1945, *A morte de Virgílio* (trad. port. 2 vols., Relógio d'Água, 1988-89), cuja escrita deixa transparecer a preocupação do autor com o papel da literatura numa época de grande agitação política e social, provocada pela Alemanha nazi.

Como já se disse, *Os sonâmbulos* são uma trilogia, embora não se trate verdadeiramente de uma história, ao longo de gerações sucessivas, da mesma família, como numa trilogia convencional. Estas três partes cobrem um período histórico correspondente ao reinado do imperador Guilherme II, desde a sua subida ao trono, em 1888, até à sua abdicação, em Novembro de 1918.

Em cada volume, a acção desenvolve-se ao longo de um ano, o que permite identificar cada parte desta trilogia com uma data específica: 1888, “Pazenow ou o Romantismo”; 1903, “Esch ou a Anarquia”; 1918, “Huguenau ou o Realismo”. A intenção do autor é descrever todo o evoluir de uma crise universal, que é tanto social como psíquica.

Mas se há inovação nestes *Sonâmbulos*, não é aqui que ela se revela, pois uma descrição deste tipo havia já sido empreendida por vários autores do século XIX, entre os quais Balzac e Zola. A novidade está no uso de diferentes estilos narrativos para retratar cada estágio da crise. Este processo adequa-se, de resto, à teoria brochiana segundo a qual cada era histórica tem características próprias, o que se reflecte em distintas formas de expressão.

Assim, o livro primeiro, que é a versão de um romance de Theodor Fontaine (1819-98), apropria-se do estilo narrativo oitocentista, deixando desenvolver a acção de forma coerente e organizada. É que, localizada entre Stolpin e Berlim, esta acção não retrata ainda a atmosfera de hecatombe presente no terceiro volume... Entretanto, as forças de destruição começam já a minar os alicerces, e Pasenow, o jovem oficial romântico, sente insegurança pela ausência das velhas tradições. O livro segundo segue de perto um naturalismo abrupto, determinado pelo meio pequeno-burguês e proletário onde as personagens se inserem. Aqui, a confusão de um mundo instável, injusto e corrupto é já grande. Os sucessivos itinerários de Esch, entre Colónia e Manheim, traduzem o seu desespero em fugir deste caos, em direcção a uma ordem e justiça inatingíveis. A terceira parte da obra é claramente expressionista, não só pela fragmentação da narrativa, mas também, pela presença de uma tensão emocional utópica e apocalíptica. É o fim da guerra, a situação é caótica e Huguenau é desumano.

Contudo, não se trata de recriar um estilo para o imitar, mas antes para mostrar quanto as personagens estão encerradas e limitadas por uma época histórica que lhes determina as acções, os valores, a linguagem e até os amores. Diz-nos o autor: “O estilo não é, por certo, uma coisa limitada à construção ou à arte plástica: o estilo é qualquer coisa que atravessa de igual maneira todas as expressões vitais de uma época. (...) O estilo de uma época está presente por igual no pensamento e na acção implantadas pelos homens desse período” (III, p. 64).

Pretendendo ser o receptáculo do espírito de uma época, perdido na sua própria diversidade, este romance teria de obter o seu estilo por reflexão crítica sobre outros estilos e, mais uma vez na história do romance moderno, a literatura faz-se da reflexão sobre

si própria. De facto, o pesadelo da história contemporânea tem conduzido muita da literatura moderna a reflectir sobre o processo literário. Nesta linha está *A morte de Virgílio*, que não só recupera de *Os sonâmbulos* muitas das suas teorias filosóficas, como dá continuidade a esta reflexão, fazendo dela poesia.

Neste romance, onde narrativa histórica e filosofia lírica se combinam, recria-se a morte de um poeta que deseja destruir a sua obra. O poeta é Virgílio, e a obra é a *Eneida*. Foi preciso recuar dois mil anos para se encontrar o arquétipo do poeta europeu e para que o escritor moderno se reconhecesse de novo nas palavras: “Consegui ele enfim captar o que havia muito sabido, havia muito sofrido, havia muito percebido, e por isso desprende-se dele (...) num alento, num suspiro, num grito: - Queimar a *Eneida!*” (*Morte de Virgílio*).

Este desejo de aniquilação encontra também em *Os sonâmbulos* a expressão da sua urgência. As personagens deslocam-se, em “estado de flutuação”, num mundo a que só os seus actos e não elas próprias pertencem pois, como nos é explicado, no sonambulismo o mundo tomba. É por isso que o mais cruel dos destinos não implicará a queda do indivíduo, mas sim a sua elevação. Como Eneias, as personagens mereceriam a vitória, mas cada uma, à sua maneira foi derrotada pelo destino. É ele que as faz sair de si próprias e lhes mostra uma existência mais alta: “Está no limiar do sonambulismo (...) muito acima da terra, tem o segredo de um equilíbrio melhor (...) onde as asas dos amantes lhe roçam o hálito (...) já não sabe como se chama” (II, p. 166). De novo se faz sentir o conselho de Virgílio: é necessário “aniquilar a linguagem, aniquilar os nomes, para que haja novamente graça” (ibid.).

O terceiro volume é constituído por alguns enredos paralelos (lembrando Dos Passos), onde se intercalam fragmentos de ensaio histórico-filosófico, prosa lírica, poesia, drama, cartas de negócio e artigos de jornais. Por tudo isto, esta escrita é acusada de ilegibilidade e de excesso de riqueza intelectual.

Contudo, complexidade nem sempre é sinónimo de intelectualismo. Broch quis defrontar o cataclismo do mundo com um cataclismo na criação literária. Para isso teve de reunir fragmentos das mais diversificadas zonas da expressão humana, sabendo, no entanto, que este seria um processo sacrificial que o levaria aos confins do

mundo, para atingir a unidade. É natural, então, que ao leitor desta obra seja exigido o mesmo sacrifício. A razão é simples: “É preciso fazer sacrifícios... são mesmo indispensáveis, pois, sem sacrifícios, não há redenção” (II, p. 138). Comece por somar a quantia dos três volumes e sacrifique-se.

## **BRODSKY, Joseph**

*Marca de água*<sup>(9)</sup>

Grande admirador de poetas de língua inglesa, como John Donne, W. H. Auden, T. S. Eliot e Robert Lowell, na escrita de Brodsky, poeta e tradutor russo, encontram-se alusões a Dante, Montale, clássicos russos e à mitologia grega, inserindo-se numa tradição que é contígua a Pasternak e a Anna Akhmatova. Referindo-se-lhe, Auden chegou a dizer: “Para Brodsky, como para Rilke e Eliot, a linguagem poética tem o mesmo grau de ‘realidade’ que o mundo: as palavras interagem com as coisas”. E é desta interacção de palavras com as coisas que vive este livro. Aqui as palavras reflectem as coisas, transformam-se na sua imagem, como nas águas do Grande Canal se reflectem as vidas e as memórias de todos quantos viveram e estiveram de passagem em Veneza. Não admira que Peter Greenaway tenha observado que “a palavra é uma imagem”, nem que, segundo Brodsky, “se o mundo fosse considerado como um género literário, o seu principal recurso estilístico seria sem dúvida a água” (p. 81). A identificação da palavra com a água é aqui total, como total é a imersão dessa escrita na textura visual da cidade. Compreende-se, então, que a forma do discurso se apresente em perfeita adequação ao espírito do lugar, querendo apreendê-lo de uma forma quase fotográfica ou pictórica. A própria estrutura do livro é disso exemplo, procurando corresponder, com a sua divisão em capítulos de uma página, à estrutura arquitectónica de uma Veneza de ruas estreitas, onde constantemente se vira ora a esquerda ora à direita, como quem vira uma e outra página. É que, como o autor referia no seu discurso de agradecimento pelo Prémio Nobel, um livro constitui um meio de transporte através do espaço da experiência, à velocidade de um voltar de página. Daí que estas páginas não existam para contar uma história, mas para transportarem memórias, sensações, observações, pensamentos e factos, encadeando-os numa espécie de montagem ou colagem.

9 *Marca d'água*, trad. da Ana Luísa Faria, Dom Quixote, Lisboa, 1993, 92 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 7 de Janeiro de 1994.

No livro *Whatching Water*, que serviu de apresentação à exposição de Peter Greenaway no Palazzo Fortuny, integrada na Bienal de Veneza deste ano, o realizador conta-nos que Fortuny possuía uma biblioteca em que muitos dos livros eram manufacturados por ele, porque tinha o hábito de guardar tudo em livro: fotografias, textos, postais, recortes, que pela sua justaposição e organização em páginas consecutivas dum livro lhe davam as características que esperamos dele – exposição, sequência, ordem e cronologia. Como sabemos, um filme, possui também tudo isto, o que explica que, para Greenaway, todos os livros sejam mágicos. Igualmente, também para Brodsky, o mais importante em matéria de composição é saber que “o que torna boa ou má uma narrativa não é a história em si, mas a ordem pela qual as coisas se encadeiam” (p. 30). Depois de sabermos que o autor associou este princípio à própria cidade, compreendemos que escrever este livro tivesse passado por uma forma muito pessoal de ler e ver Veneza. Aliás, num dos capítulos, apresenta-se uma imagem onde a cidade é comparada a uma enorme biblioteca: “À noite estas estreitas vielas empedradas são como passagens entre as estantes de uma imensa biblioteca esquecida, e igualmente silenciosa. Todos os livros estão bem fechados e só adivinhamos do que tratam pelos nomes nas lombadas, abaixo da campainha. Aí sim, encontramos os nossos Donizettis e Rossinis, os nossos Lullys e Frescobaldis” (p. 70).

Como Fortuny, também Brodsky colecionou uma fotografia de San Marco coberta de neve, um acordeão de postais da avó, um quadrado de tapeçaria que representava o Palazzo Ducale e uma gôndola de cobre que o pai trouxera da sua missão de serviço na China. Tudo objectos e todos eles capazes de, numa página, darem à cidade uma nitidez muito próxima do tridimensional. Por tudo isto se pode considerar Brodsky um autor que cultiva um grande fascínio pela forma, ou seja, por tudo quanto, na criação literária, tem a ver com a estética. Daí ter afirmado que: “Eu não tenho princípios; só tenho nervos. Aquilo que se segue, por conseguinte, tem mais a ver com o olhar do que com as convicções” (p. 19). Segundo ele, um ser humano é uma criatura estética antes de ser ética, pois o que nos distingue dos restantes membros do reino animal é a linguagem, e por consequência a literatura será o objectivo da nossa espécie. A sua atenção centra-se essencialmente na recriação do efeito de continui-

dade cultural e na reconstrução das suas formas. Entende-se, então, que tenha escolhido Veneza como local de eleição, já que ela é fundamentalmente uma “cidade do olhar”, repositório da maior herança artística do mundo.

Justifica-se, assim, que o escritor tenha construído a sua obra, partindo de experiências absorvidas ao longo de dezassete Invernos, num dos poucos locais que, no nosso tempo, ainda lhe podiam facultar uma vivência estética intensa. A própria água tem aqui a função de estimular a percepção acelerando todo o processo de aprofundamento da sensibilidade: “Na água estamos por assim dizer mais alerta do que em terra, as nossas faculdades apuram-se mais (...) na água a nossa consciência do outro torna-se mais viva” (p. 16). É assim que, de posse de sentidos cada vez mais aguçados, o autor se torna um observador, pois o seu corpo passa a ser “um mero portador dos olhos, como uma espécie de submarino ao serviço do seu periscópio” (p. 34). Com observações deste tipo, onde clareza, humor e profundidade, se cruzam em combinações surrealistas, aprendemos que tudo em Veneza existe para ser visto, podendo quase dizer-se que aqui apetece ser aquilo para que olhamos.

Esta propensão para a beleza marca o espírito do lugar como a água marca o nosso olhar. E, pela associação da água com o tempo, esta beleza será eternamente presente, como se concluiu no fim do livro. Sendo tarde de mais para ser tão optimista quanto Dostoievsky e dizer que “a beleza salvará o mundo”, o que estas páginas nos dizem é que, apesar de tudo, e “numa época má do ano” ainda é possível sentir, nos reflexos de água lamacenta, a presença de uma beleza onde o olhar descanse. Se, na sua exposição no Palazzo Fortuny, Greenaway conseguiu recriar a presença da água sem água, usando somente a luz eléctrica, aqui Brodsky consegue prestar-lhe a mesma homenagem, evocando-a através de uma linguagem onde o concreto e o abstracto, o físico e o metafísico se interpenetram num interessante jogo de imagens, comparações e metáforas divertidas. Assim, a quem interesse saber como é Veneza no Inverno, o autor diz que é mais ou menos como Greta Garbo a tomar banho, e acerca do formato da cidade, diz-se que esta é em tudo semelhante a um par de peixes grelhados ou duas pinças de lagosta. É que a imaginação de Brodsky parece ter sido contaminada pela natureza da luz veneziana,

do poder ilimitado da alteração das formas. E quem tivesse passado este verão pelos Giardini, muito perto da entrada da Bienal de Arte Moderna, veria, emergindo das águas, uma figura enigmática tipo monstro do Loch Ness, construída em tubo de ferro, da autoria dos britânicos Ben Jakober e Yannick Vu. Esta peça escultórica intitulava-se “Il Cavallo di Leonardo” e, por estar sujeito à reflexão e refração das águas, este cavalo podia muito bem ser um dragão, uma serpente, um monstro marinho, tudo o que o nosso olhar quisesse. Não é então por acaso que no catálogo da Bienal fôssemos encontrar, em epígrafe à apresentação crítica desta obra, uma citação de Brodsky que a seguir se transcreve e se encontra também neste livro: “Acho, muito simplesmente, que a água é a imagem do tempo, e sempre que chega o Ano Novo esforço-me de forma um tanto ou quanto pagã, por estar perto da água, de preferência um mar ou oceano, para assistir à emergência de uma nova dose, de uma nova chávena rasa de tempo” (p. 33). Uma boa forma de começar um ano de novas leituras.

## CARVER, Raymond

*Queres fazer o favor de te calares?*<sup>(10)</sup>

Quem ler estes contos de Raymond Carver dará razão a Wallace Stevens por ter escrito, em *Gubbinal*: “The world is ugly,/ And the people are sad.” Por muitos gelados, aperitivos e chocolates U-No que as personagens comam, por muitas cervejas e whisky que bebam, por muitos cigarros e cachimbos de água que fumam, elas não conhecerão da vida mais do que gosto amargo de uma vazio existencial.

Aqueles que nestas histórias notam a ausência dos elementos fundamentais à existência são os que executam tarefas pouco remuneradas ou que, por não serem empregados, mais tempo têm para desenvolver o sentido do gosto: “Um homem que não trabalha tem demasiado tempo disponível, tempo de sobra para se fechar consigo próprio e com os seus problemas” (p. 117). Isto explica que a maior parte dos indivíduos aqui retratados sejam carteiros, empregados de mesa, mecânicos, professores de liceu, vendedores ao domicílio, etc. Neles se reflecte um pouco da biografia de Carver, pai precoce de duas crianças que, segundo nos diz no seu ensaio “Fires” (1982), lhe limitaram o tempo e, por isso, lhe impuseram o conto como a sua forma mais frequente de expressão literária. Como as suas personagens, também Carver foi vítima do alcoolismo e se viu frequentemente obrigado a mudar de cidade em busca de trabalho não-especializado.

“The Real America” deixa-se tomar aqui por uma linguagem declarativa, lacónica e desprovida de lirismo que capta, no essencial, a apatia de uma vida sem mistério ou fulgor. Não admira que as pessoas sintam urgência em sair do seu estado de paralisia emocional: “Distrai-me Carl! Apetece-me ser distraída esta noite” (p. 99). Esta necessidade que é a do homem que, pela janela do seu quarto, espreita a própria mulher despindo-se, coloca o indivíduo face à sua frustração. Daí o tom de lamento do adolescente ávido de indícios

---

10 *Queres fazer o favor de te calares?*, trad. de Carlos Santos, Teorema, Lisboa, 1989, 258 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 23 de Junho de 1989.

sobre a vida sexual dos pais: “Espreitei por baixo da cama. Não havia nada em lado nenhum” (p. 52). Estes são momentos de grande revelação para as personagens. Pela experiência do vazio, elas enfrentarão medos e terrores que lhes devolverão a identidade. Semelhante será o efeito da violência; ela possibilitará a recuperação de valores vitais anulados pela passividade e inércia. Compreende-se, então, que Hamilton se lembre duma briga como se fosse a única coisa válida do pai, e que no último conto dois amantes comentem o facto de Norman Mailer ter esfaqueado a mulher no peito.

A aridez dos diálogos, travados frente a televisores, ao telefone ou à mesa da cozinha, retira à linguagem o poder de estabelecer elos entre os indivíduos ou de manter ligação com o pensamento e com o mundo. A função primordial de comunicação vê-se adulterada, porque reduzida a uma repetição infindável de lugares-comuns que conduzem as personagens ao desespero.

O título deste livro é o eco do seu grito e a dar-lhe voz estão também as palavras de Kafka: “O que escrevo é diferente do que digo, o que digo é diferente do que penso, o que penso é diferente do que devia pensar, e assim por diante até à mais profunda escuridão” (numa carta de Julho de 1914).

## CRESPO, Angel

### *A mentira verídica*<sup>(11)</sup>

Já Novalis dizia que “a palavra misteriosa destruirá toda a essência misteriosa” e que “quanto mais poético, mais verdadeiro”. Por não aceitar o mundo tal como ele é, o poeta cria através da linguagem um mundo povoado de mentiras poéticas, mas que foram pensadas para dizer a verdade. E isto é essencialmente o que Angel Crespo quer dizer com o título desta obra, constituída por um vasto número de ensaios de indiscutível importância para qualquer tentativa de compreensão do fenómeno da criação poética.

Basta ler alguns dos temas aqui apresentados, para pressentir que, em cada poeta ou filósofo estudado, o autor se interessa pelo lado místico, hermético e oculto das obras a que faz referência. São disto exemplos os títulos: “Yeats, patriota e ocultista”, “Yeats, Pessoa e o oculto”, “Paralelismos alquímicos num poema de Gerardo Diego” e “Notas para uma leitura alquímica das *Metamorfoses* de Jorge de Sena”. Este seu demasiado interesse faz com que a análise crítica se torne por vezes tendenciosa, como é o caso de se ter considerado *Four Quartets* a obra cimeira de T. S. Eliot, e *The Waste Land*, um simples quebra-cabeças (p. 180). Contudo, não estamos em presença de um autor dogmático. A sua identificação com as doutrinas ocultas não o impede de citar o pai de W. B. Yeats, quando este refere a propósito de Blake: “o misticismo nunca foi a essência da poesia, mas unicamente a sua ferramenta... A essência da poesia é ele próprio, rebelde e desejante” (159). Interessou-nos sobretudo o ensaio sobre Sade, onde se faz referência a um mundo poético em que foram abolidas as fronteiras entre o bem e o mal, e onde os prazeres e os horrores só interessam como puras invenções, não servindo por isso de objecto de análise a moralistas ou imoralistas. Aqui se revela a isenção do espírito crítico de Angel Crespo, que quando não tem a certeza da verdade, mente para se certificar. Uma boa ideia, não há dúvida.

---

11 *A mentira verídica*, trad. Artur Guerra, Teorema, Lisboa, 1992, 258 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 29 de Maio de 1992.

**CRISPIN, A. C. e Kathleen O’MALLEY***Alien – O regresso*<sup>(12)</sup>

Ninguém gosta de saber que poderá trazer um monstro dentro de si, e é por isso mesmo que a ameaça alienígena pode ser, na nossa época, a mais eficaz metáfora para a perda de humanidade, obrigando o indivíduo ao confronto com o seu “dark-side”. E se o filme não é o melhor da famosa série, o livro de Crispin e O’ Malley, *Alien - O regresso*, compensará todos os seus defeitos, sobretudo se lido na versão original. É que esta ficção para cinema deixou mais explícito que as anteriores o facto de existirem elos genéticos e psíquicos muito fortes entre o homem e o monstro, razão pela qual as personagens adquirem uma maior densidade psicológica.

Exemplo disto será a dupla personalidade da histórica Ellen Ripley, ao mesmo tempo humana e clone resultante de uma combinação entre amostras de sangue, de tecidos, de restos de ADN e de células infectadas. Parece estar criada uma noiva para Frankenstein, quando na verdade ela será a própria progenitora do monstro. Psicologicamente dividida entre os sentimentos de atracção/repulsa e de amor/ódio, ela recupera toda a tradição da cisão psíquica explorada pelo tema do duplo na Literatura de Terror. Por isso será difícil saber quem profere a frase: “a nossa perfeição estrutural consiste apenas na nossa hostilidade”. Será homem ou monstro? E se gosta destas interrogações recomenda-se a leitura de *O alienista* de Caleb Carr, *Coma profundo* de Douglas Coupland e *O ouro e a cinza* de Eliette Abécassis.

---

12 *Alien – O regresso*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1998, 208 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente*.

## DOSTOIEVSKY, Fiodor

### *Crime e Castigo*<sup>(13)</sup>

Se muitos dos prosadores actuais tivessem sido educados, como Dostoievsky, pela disciplina rígida de uma escola militar de engenharia, e em seguida condenados a quatro anos de trabalhos forçados na Sibéria, de certo não assistiríamos hoje à proliferação dos lugares-comuns que o afrouxamento da sensibilidade produz em muito do que por aqui se lê.

Nascido em Moscovo a 30 de Outubro de 1821, é natural que este novo Gogol, dotado de uma hipersensibilidade e de uns nervos transtornados pela epilepsia, transportasse uma permanente inquietação pelo marasmo da vida. Numa das suas cartas pode ler-se: “Sou torturado pelo aborrecimento, a tristeza, a apatia e por uma febril e espasmódica espera de qualquer coisa de melhor”.

Assim se explica que para Raskolnikov – a personagem central deste livro – se transfiram muitas das preocupações do seu autor. É que, tal como aquele ser extraordinário, Dostoievsky poderia também dizer que “nunca lhe interessara a existência simples e vulgar do comum dos indivíduos; sempre ambicionara mais” (II, p. 234). E neste desejo de superação de si e do mundo reside a origem e a razão da existência de seres superiores, a que Nietzsche dera voz na sua teoria do super-homem, e que Raskolnikov tão veementemente defendera num artigo sobre a prática do crime. Até se compreende que, para o filósofo alemão, Dostoievsky tenha sido o único escritor que lhe ensinara alguma coisa.

Tendo assassinado uma velha prestamista e a sua irmã à machadada, Raskolnikov não é um assassino qualquer. Ele defende que o sofrimento evidencia uma consciência ampla, e que os homens verdadeiramente grandes devem sentir-se muito desolados na Terra. Este crime permitir-lhe-á, então, mergulhar nas profundezas da desolação vivendo uma existência constantemente atormentada pelo

---

13 *Crime e Castigo*, trad. do francês por Adelino dos Santos Rodrigues, Publicações Europa-América, Lisboa, 1989, 2 vols. 263 + 240 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 12 de Abril de 1990.

pecado, vício, humilhação e solidão. Ser criminoso implicaria experimentar, não só o máximo de infelicidade humana, mas também a sua grandeza e autenticidade, escapando desta forma a uma existência comum. Não é por acaso que quanto mais Raskolnikov sente o terror da perseguição e a angústia da culpa, tanto maior é a sua energia, excitação, exaltação e volúpia. Num caderno de notas preparatórias deste romance, Dostoiévsky escreveu: “Não há felicidade no conforto, a felicidade compra-se pelo sofrimento. O homem não vem ao mundo para ser feliz. O homem ganha sempre a sua felicidade pelo sofrimento”. Fazendo depender a regeneração do indivíduo da sua capacidade de sacrifício e do seu empenhamento num processo catártico, o romancista russo teria de terminar a sua história sublinhando que só se alcançará uma nova vida “à custa de prolongados e penosos esforços”.

Se é leitor ou colaborador deste jornal, não deixe de ler este livro. Por ele saberá que, por cada mil indivíduos vulgares e dependentes, existe um só de personalidade invulgar e de alguma independência. Mas não se ufane antes de tempo, e prove primeiro a sua independência respondendo à pergunta: o que é um crime?

## DÜRRENMATT, Friedrich

### *A missão*<sup>(14)</sup>

Ao leitor deste livro pede-se, como ao espectador de filmes de terror, que tenha medo, tenha muito medo. Isto porque, para o suíço Dürrenmatt, (n. 1921), o medo é a “forma moderna de empatia” e obtém-se “perante o absurdo da existência em face de um universo em desagregação” (p. 23). Compreende-se, então, que este escritor de língua alemã – além de Brecht, Ionesco, Samuel Beckett e Kierkegaard – também admire Kafka, o grande defensor da ideia de que um livro só nos perturba se for como um machado de gelo que quebre o mar gelado dentro de nós. Aliás, são bem visíveis as marcas da escrita kafkiana nesta obra: maiúsculas que preservam o anonimato de pessoas e lugares; a presença inquietante de juízes de instrução, chefes da polícia e chefes dos serviços secretos; a crueldade e o absurdo das perseguições; o aspecto grotesco dos espaços.

Embora o autor recuse identificar-se com o existencialismo, niilismo ou expressionismo, *A missão* não é um livro que se leia isoladamente. Lê-lo é reviver o pesadelo interminável de *O processo*; é conviver com o humor trágico de Beckett e sentir como Moran, em *O indominável*, a opressão da observação: “Seus olhos de pedra, sem pupilas, estão fixos em mim. A soma dá quatro, contando com os olhos do meu criador”; é acompanhar as personagens por caminhos poeirentos, pedregosos, expostos ao Sol impiedoso, e lembrar-se que “o sofrimento é um ingrediente essencial da vida suprema”, segundo Kierkegaard; é aprender com um professor de lógica que o homem não tem qualquer identidade consigo próprio, por ser sempre outro, e recordar todos os que, como Pessoa, definiram a identidade em termos de alteridade; é compreender a vontade de F. em “transformar-se em predador, impiedosa, igual àquele que a queria violar, igual à monstruosa estupidez do mundo”, e logo comparar esta violência à de Maldoror, aquele observador distante e espectador impassível das

14 *A missão*, trad. de Fernando Ribeiro, Presença, Lisboa, 1989, 110 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 7 de Julho de 1989.

catástrofes humanas, criado por Lautréamont, um poeta do horror como Dürrenmatt.

Para o autor, o mundo é algo monstruoso, um enigma de calamidade que deve ser aceite, mas perante o qual não deve haver rendição. Ao ultrapassar a banalidade do romance policial, esta missão transforma-se no percurso de quem ousa vencer a catástrofe, aceitando-a. Filmar e fotografar o horror, ou escrever sobre ele, são várias formas de catarse por observação: “na parede as fotografias apresentavam as várias fases de explosão de um carro blindado, onde um homem ardia preso na torre e, enquanto carbonizava fixava o céu contorcendo-se” (p. 80). Perante a frieza e a passividade de um mundo observado por satélites e computadores, até da guerra mais sangrenta se poderá extrair algo de humano.

Falando-nos de “gigantescos destroços”, é bom que este livro nos aterrorize.

**EARLE, T. F.***Musa renascida – a poesia de António Ferreira*<sup>(15)</sup>

Em muitas coisas soube António Ferreira ser o primeiro. Além de o seu nome aparecer normalmente associado à *Castro*, a primeira tragédia em verso, são também da sua autoria as primeiras odes em português e a primeira sequência de sonetos. Como dizia Almeida Garrett, ele foi: “o primeiro imitador feliz de Horácio e o primeiro dos modernos que pulsou a lira clássica”. Outra característica deste autor, que o coloca na primeira fila dos que muito contribuíram para a renovação da arte poética, é que Ferreira insistia em não se exprimir como poeta individual, dando voz à poesia e não a si próprio. O diálogo constante que os seus poemas mantêm com obras de autores greco-latinos, concede-lhe a possibilidade de se despersonalizar usando a voz dos poetas clássicos. Pode parecer a muitos estranho que no século XVI se antecipe já a tendência para a impessoalidade de muita poesia do século XX, no entanto, foi esta postura impessoal do poeta que mais interessou ao autor destas páginas.

Fazendo cair a sua atenção sobre as influências e as fontes literárias de Ferreira, esta obra preocupa-se em provar, através de um relacionamento intertextual, que a imitação dos clássicos nem sempre significava mera tradução ou cópia, mas antes transformação e renovação. E nisto esta poesia era fértil, uma vez que mantinha associadas as ideias de tradição e novidade, unindo o antigo com o novo. Isto explica-se porque, seguindo-se de perto, nos *Poemas Lusitanos*, textos de Horácio ou Petrarca, estes são reescritos depois de passarem por um processo de transformações que os actualiza e ajusta às necessidades de expressão da nova época – daqui resultando textos simultaneamente actuais e clássicos. Todo este percurso, que consiste em retomar e modificar fontes literárias, é próprio da perspectiva que vê a literatura como tradição evolutiva, onde sempre o velho com o novo se tempera.

---

15 *Musa renascida – a poesia de António Ferreira*, trad. de Maria Clarinda Moreira, Caminho, Lisboa, 1991, 220 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 10 de Maio de 1991.

E, como se sabe, este diálogo com a tradição era, para Ferreira, imprescindível, pois ao atribuir novos sentidos aos poemas da antiguidade clássica poderia a poesia renovar-se e tornar-se naquela arte elevada capaz de transportar o indivíduo para fora de si próprio e conferir-lhe a imortalidade. A este propósito, T. F. Earle considera que uma das mais profundas convicções dos *Poemas Lusitanos* é que: “apenas pela rejeição do eu, e pela submissão a uma força externa, podia o espírito transformar-se, enriquecer-se e renovar-se” (p. 135). Tenta-se por isso, nesta análise crítica, sublinhar os momentos mais importantes da negação do eu na poesia, considerando o poeta como intermediário de um poder mais alto e notando a rejeição dos temas pessoais em benefício dos universais.

Desde há quatro séculos à espera que se faça um estudo verdadeiramente sério da poesia de António Ferreira, pode ser que finalmente possamos ver respeitadas as palavras de Andrade de Caminha: “Se teve (mágoa nossa!) a vida breve – Largo nome terá, larga memória”.

## ESTERHÁZY, Peter

### *Os verbos auxiliares do coração*<sup>(16)</sup>

No prefácio diz-se que, segundo Mallarmé, no mundo tudo existe para terminar num livro. Só esperamos que não tenha de ser um destes, pois somente nos restaria acabar com a existência, depois de termos deixado que ele acabasse com a nossa paciência.

Não bastava já o pretensiosismo de avisar o leitor que estas páginas contêm citações de Akutagawa, Miklós Apáti, H. C. Artmann, Mihály Babits, Donald Barthelme, Georges Bataille, Camus, Cocteau, Rilke, Rimbaud, Sartre, Lautréamont, Tolstoi e muitas outras estrelas da nossa galáxia, como ainda somos obrigados a ler, numa das badanas, que ele é um requiem literário à morte da mãe, e que o pudor não é aqui sentimentalizado mas traduzido “por uma elaboração requintada da forma literária.” Quem ler isto ficará convencido que este escritor húngaro é um dos maiores expoentes da literatura do nosso século, e sacrificará logo de imediato uma parte do seu precioso subsídio de férias. Mas onde se lê “elaboração requintada” deve ler-se “miscelânea refinada” e onde se lê “forma literária” deve ler-se “cabotinismo erudito”. Ceder a iniciativa às palavras, como defendia Mallarmé, não tem de significar libertinagem de escrita. Um acto de completo despudor e uma literatura sem coração nem cabeça.

---

16 *Os verbos auxiliares do coração*, trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Caminho, Lisboa, 1993, 123 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 1 de Outubro de 1993.

## GALÁN, Juan Eslava

*Em busca do unicórnio*<sup>(17)</sup>

Será possível – neste século tão afastado de práticas espirituais e de atitudes idealistas – haver ainda quem se lembre da linguagem do espírito? *Em busca do unicórnio*, de Juan Eslava Galán (Prémio Planeta, 1987), surpreende-nos ao responder afirmativamente a esta questão, propondo-nos celebrar a imortalidade da alma humana pelo renascimento do mito. Sublinhando esta intenção, uma citação de Antonio de Villegas surge em epígrafe para elogiar os Romanos e os Gregos “que ao homem que se aventurava a morrer uma vez em toda a sua vida, o faziam nos seus escritos imortal e colocavam nas estrelas”.

Juan Eslava Galán (n. 1946, em Jaén, Andaluzia) decidiu construir uma obra à imagem e semelhança dos romances medievais, onde sempre se deu expressão máxima ao espírito de aventura capaz de glorificar a audácia e a coragem do homem que ultrapassa a barreira da sua fragilidade desafiando a morte.

Este gosto de recuar na história, até épocas de maior dinamismo e espiritualidade, tem sido, aliás, uma constante deste autor, que já na sua primeira obra, o ensaio *Los castillos medievales em Jaén*, se mostra fascinado por castelos, esoterismo e fábulas.

Em busca deste *Unicórnio* andaram, em Espanha, cerca de duzentos mil leitores. As razões desta demanda não são muito diferentes das que, no próprio livro, justificam a partida da expedição de Juan de Olid em direcção às terras de África. Enquanto para o cavaleiro medieval descobrir o unicórnio significava encontrar os “pós de virtude para o bom serviço de El-Rei”, o “remédio universal contra o veneno” e ajudar a recuperar a virilidade e “os ardores da juventude” do monarca castelhano, para o leitor contemporâneo lembrar o mito do unicórnio equivale à satisfação de uma necessidade espiritual que a queda e a profanação do mito tornaram urgente.

---

17 *Em busca do unicórnio*, trad. de José Colaço Barreiros, Quetzal, Lisboa, 1989, 207 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 24 de Novembro de 1989.

Como se sabe, na Idade Média a Igreja não defendia apenas valores religiosos, ela tinha sobretudo um grande papel na conservação e transmissão das tradições culturais, mantendo a continuidade da cultura antiga. É por isso que, neste livro, é Frei Jordi quem detém o conhecimento das origens e particularidades do mito do unicórnio: “Esta é a palavra de Deus no Antigo Testamento’, disse-me Frei Jordi apontando para umas letras hebraicas que não entendi. ‘R’em-leu é esta a palavra que designa o unicórnio, embora nas Escrituras dos Setenta se chame monokeros, palavra grega que quer dizer o mesmo que unicornis. Ilustríssimos autores antigos e Padres da Igreja têm-se ocupado deste animal, entre os quais São Gregório e Santo Isidro”.

Além disto, somos informados de que o unicórnio não se pode apanhar vivo porque morre em cativeiro, e que o melhor método é caçá-lo com uma virgem. Tendo lido Plínio, Frei Jordi “sabe” que “o unicórnio fareja a donzela e vai pousar a sua cabeça terrível no regaço da menina: então deixa-se prender facilmente porque abandona a sua habitual ferocidade e a transforma em mansidão”.

A primeira descrição de um animal de um só corno foi feita – diz a *Britannica* – na literatura grega por Ctesias (400 a.C.), referindo-se provavelmente ao rinoceronte indiano. E Juan de Olid, no momento em que vê pela primeira vez o correspondente real do unicórnio mitológico, diz: “E a esta distância já se podia distinguir bem o único corno do unicórnio que não era como eu esperava nem como frei Jordi [...] mo havia descrito, isto é, muito comprido e branco e retorcido e afilado, mas sim curto e duro, da forma do membro do homem, um pouco curvo para cima. E não tinha o unicórnio na frente mas sim no meio do focinho”.

Todo este interesse pela relação entre a natureza do animal e o seu nome primitivo (*rem* significa ao mesmo tempo “unicórnio” e “rinoceronte”) provém do facto de, na Idade Média, se pensar que, se os nomes são dados às coisas para designar a sua natureza, uma vez encontrado o sentido primitivo dos seus nomes, será possível conhecer a natureza das coisas. Ramón Menéndez Pidal escreve a propósito, no artigo “La imagen del mundo en la Edad Media”: “Um mineral, uma planta, um personagem histórico podem, simultaneamente, recordar um acontecimento passado, pressagiar um acontecimento futuro, significar uma ou várias verdades morais e, além destas,

uma ou várias verdades religiosas. O sentido simbólico dos seres era de tal importância que, às vezes, se esqueciam de verificar a própria existência daquele que o simbolizava. Um animal fabuloso – a fénix, por exemplo – constituía um símbolo tão precioso da ressurreição de Cristo, que ninguém pensava em perguntar se existia a fénix”.

Tão-pouco seria o cavaleiro Juan de Olid a fazer pela primeira vez esta pergunta, pois, ao longo de “uma marcha por lugares sem nome nem pessoas”, sempre suportou privações e misérias, nunca se questionando sobre a existência mesma do unicórnio que, tal como a fénix, se tornou, para o mundo ocidental, numa alegoria da encarnação e da morte de Cristo. Assim se compreende que a dificuldade da viagem seja entendida como punição (“E que se tão difícil se nos havia tornado até ao momento o facto havia sido em punição dos nossos muitos pecados”).

Procurar um animal mitológico no continente africano acentua ainda mais o carácter primitivo do mito, pressupondo a sua identificação com a natureza das crenças do povo nativo. Como nos é dito, os negros “crêem que a virtude das pessoas e o seu valor e a sua sabedoria ficam impregnados nas coisas que as ditas pessoas usam e com elas passam logo para o que as coisas herdar [...] todos usam amuletos e fitas de virtude herdadas dos seus avós”. Não será este o próprio processo do mito, que sobrevive por herança na memória das sucessivas gerações? Não seria também para conservar esta lembrança que os heróis dos livros de cavalaria – Amadis de Gaula, Palmerín, Forisel – exploravam selvas encantadas, percorriam paisagens desconhecidas e praticavam feitos inverosímeis?

*Em busca do unicórnio* recupera, portanto, a tradição dos livros de cavalaria e das novelas de aventura, onde sempre aos heróis custou grandes trabalhos ver reconhecida a sua identidade individual. Como dizia Dom Quixote, “la vida de los caballeros andantes está sujeta a mil peligros y desventuras”. Mas recuperar esta identidade é a função do mito, história que descreve e revela de forma imaginada, simbólica, uma estrutura da nossa existência. Obviamente, a imaginação desempenha aqui um papel fundamental. É ela que estimula o prosseguimento da expedição em busca do unicórnio, transformando-a numa busca do ideal (“E Paliques disse que não procurávamos ouro nem prata nem escravos mas sim o unicórnio”).

No artigo “Viejos e nuevos libros de caballerias” Vargas Llosa lamenta que a novela espanhola se tenha submetido ao real objectivo do Renascimento, considerando que as novelas de cavalaria “não são irreais: são realistas mas o seu conceito de realidade é mais amplo e completo que a limitada noção de realidade que estabeleceu o racionalismo renascentista”. O que Vargas Llosa nos quer dizer é que o sentido de realidade nessa literatura – como no presente livro – abarca tanto o plano objectivo como o plano imaginário. A vida objectiva é tão real como a vida subjectiva, que é produto das crenças e da imaginação; por isso a *realidade* dos gigantes com que Dom Quixote se defrontava e a *realidade* dos moinhos de vento com a qual a sua imaginação discordava. Raramente estes dois planos são coincidentes, e o que é desejado e idealizado subjectivamente não encontra, no mundo objectivo, possibilidade de concretização.

Encontrar o unicórnio, símbolo deste ideal, implicaria então lutar contra todas as forças e obstáculos que a realidade quotidiana já tinha lançado contra outros heróis da tradição literária espanhola, que foram outras tantas vítimas da sua adversidade.

Aflições, pesares, maus tempos, guerras, doenças, dores e afãs, todos fazem parte de um universo em permanente conspiração contra o indivíduo, que terá de se submeter às suas leis (“E assim a volúvel Fortuna nos ia fazendo beber das suas amargas beberagens e provar das suas viandas amargas”). Contra esta dominação se levanta a voz do homem: “Peleemos contra el destino, y aun sin esperanza de victoria; peleemos contra el quijostescamente” (Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*). Contudo, esta atitude terá de contar com a persistência de uma realidade sempre contrária aos desígnios do desejo (“mas as coisas aparelharam-se de modo mui diferente do que eu esperava”). Por isso, os sonhos e imaginações de Juan de Olid nunca batem certo com os acontecimentos do mundo, o que fará dele um eterno desajustado (“não havia em Castela lugar para cavaleiros pobres e muito menos mancos porque os tempos de cavalaria já tinham passado e agora vivíamos no tempo dos mercadores”). Toda a inquietação trágica do herói lhe advém do facto de ele próprio participar destes dois planos irreconciliáveis: ao mesmo tempo um ser “de carne e osso” e de sonho; uma personagem histórica e de sonho; uma criatura de mito.

O valor deste livro está em ter-nos dado – através de uma tradução muito cuidada e nada fácil – a imagem total deste ser dividido, ou seja, deste “hombre de carne y huesos, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere – el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere” (ainda Unamuno). E não esqueça, caro leitor, que não há coisa que mais una os homens que os infortúnios e os perigos.

## GARD, Roger Martin du

### *Confidência africana*<sup>(18)</sup>

Publicado em 1931, na *Nouvelle Revue Française*, *Confidence Africaine* não recebeu grande acolhimento da crítica, ainda incapaz de compreender “uma narrativa susceptível de escandalizar certas pessoas”, tal como a definira o seu autor. Toda esta reacção silenciosa à obra se explica também por se saber que Martin du Gard tinha nela utilizado as revelações mais escabrosas da psicanálise. Aliás, o escritor antecipara já, na sua narrativa, o impacto que esta causaria nos leitores da época, quando observara que um artigo do *Temps* tinha acusado os jovens romancistas americanos de abordarem arbitrariamente assuntos “escabrosos” e completamente “inverosímeis”. É que a atenção de du Gard ao que chamava “progressos tímidos da psicologia no romance francês contemporâneo” e “ousadia de certos autores estrangeiros” servia para trazer à superfície das palavras, e cada vez com maior clareza, os “detalhes excepcionais” da vida, que tudo tinham de real e nada de inverosímil.

A sua intenção de ser objectivo e autêntico leva-o a preocupar-se em descrever sem moralizar, empregando um estilo sólido e natural que faz lembrar Maupassant. Se assim não fosse, não tínhamos lido estas páginas de um só fôlego, como quem vive e não como quem lê. E o que aqui se descreve é um caso de amor incestuoso, onde a literatura se funde com a vida e onde as personagens, à maneira de Tolstoi e Unamuno, são seres vivos de carne e osso: “Gosto destas pessoas simples e francas, que se dão a conhecer, sem disfarce” (p. 28). Seres assim vão sendo cada vez mais raros e as suas confidências também. Possua e guarde pelo menos esta.

---

18 *Confidência africana*, trad. e pref. Rui Caeiro, &etc., Lisboa, 1992, 65 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 23 de Janeiro de 1993.

## GARIN, Eugenio

*Idade Média e Renascimento*<sup>(19)</sup>

Ler um livro erudito nem sempre é uma maçada, mesmo quando ele está pulverizado de citações, em latim, não traduzidas, e por isso inacessíveis ao comum dos leitores. Bem sei que, ao dizer isto, provooco erupções cutâneas a uma certa sensibilidade crítica alérgica a qualquer erudição. De facto, num tempo de grande desumanização da existência, torna-se difícil interessar quem quer que seja “pelo sentido preciso de qualquer palavra antiga”, onde o suposto pedantismo erudito do Renascimento soube encontrar o rosto do homem. Na sua *Carta sobre o Humanismo*, Heidegger dá-nos a real dimensão da importância deste assunto, ao afirmar que “A linguagem é a casa do ser”, incitando-nos a cultivar “o rigor da meditação, o cuidado do dizer, a parcimónia da palavra”.

Nada disto parece ter a ver com uma época em que a classe política está a milhas de distância daquela inteligência *humanitas* que permitia conjugar política e cultura, de tal modo que “nos séculos XIV e XV, os homens de cultura mais significativos foram estadistas, grandes mercadores e homens de acção que operavam quotidianamente na vida da sua cidade” (p. 173). Conta-se que Afonso, o Magnânimo, ao deslocar-se para as suas campanhas, levava consigo uma pequena biblioteca, por considerar ser a palavra mais perigosa que qualquer exército, tendo por isso escolhido a divisa “Um rei iletrado é um asno coroadado”. E tudo isto porque, tal como sublinha Garin, o pensamento destes séculos se desenvolvia sob o signo das *litterae* que, além das disciplinas da linguagem e do discurso, incluíam todas as ciências morais: a economia, a ética, a política.

Todos os ramos do saber se entrelaçavam, pois tudo parecia contribuir para a criação de uma arte humana onde ciência e poesia se iluminasse mutuamente: “*Scientia veneranda poesis!* A poesia... é desejo ardente de descobertas raras” (p. 70). No homem criador manifestava-se aquela essência divina que fez dele elo de ligação com

---

19 *Idade Média e Renascimento*, Estampa, Lisboa, 1989, 302 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 24 de Março de 1989.

todo o universo. Daqui as múltiplas analogias entre o homem e o cosmos: “Os astros amam-se, odeiam-se, unem-se intimamente, combatem-se, perseguem-se, assediam-se, queimam-se” (p. 157).

Dialogando com uma grande variedade de perspectivas, provenientes das vozes mais significativas da cultura florentina do Renascimento, Garin mostra-nos que a evolução para esta época não resultou de divórcios ou rupturas com a Idade Média, mas antes se definiu pela abertura de um infinito de possibilidades e de novas convergências. Acreditando que “O amor dilata a mente”, o Renascimento apenas podia adoptar uma atitude para com o passado: “reconstruí-lo amorosamente”. O seu interesse pela Antiguidade intensifica-lhe a paixão pela centralidade do homem. Por isso, se não sabe latim, deixe de viver em estado de imperfeição e repita conosco: *magnum miraculum est homo*.

## GENEVOIX, Maurice

### *Terno bestiário*<sup>(20)</sup>

Há autores que exigem determinado tipo de editoras e editoras que se definem pelos autores que publicam. Por isso, é natural que, quando a relação entre ambos é plenamente conseguida, nasça entre eles uma cumplicidade amorosa, como a que se pode encontrar neste livro, a cuja editora o autor, embora inconscientemente, parece ter dirigido uma declaração de amor: “E eu canto também, a plenos pulmões, como a cotovia” (p. 154).

Mas esta identificação existe, porque, acima de tudo, se partilha a mesma paixão e ternura pela poesia e vitalidade do mundo animal, a que se contrapõe o mundo do homem contemporâneo “vítima de sondagens de opinião, codificado, computadorizado, transformado numa folha de ficheiro, arrumado em prateleiras e até estacionado” (p. 74). E é isto que nos envia às palavras de Thoreau, o grande amante da independência e liberdade dos passeios pela natureza, e que tanto gostava de falar “a favor da liberdade e do estado selvagem absolutos, como contrastantes com a liberdade e cultura meramente civil – e de considerar o homem como um habitante, ou uma parte ou parcela da Natureza, e não como um membro da sociedade” (*Walking*).

Entende-se, então, por que razão se torna inevitável, e até irresistível, a ligação entre este americano e Maurice Genevoix (1890-1980), o grande entusiasta dos passeios “claros, alegres, livres e vivos” através de florestas e rios. Aliás, esta associação é tornada explícita pelo autor, que a refere juntamente com um dado biográfico: “Tal como Thoreaux colocava o eixo do mundo no meridiano de Concord, eu tenho tendência a colocá-lo sobre o meridiano de Châteauneuf-sur-Loire” (p. 153).

É que todos estes contos “sem lição de moral”, que constituem este *Tendre bestiaire* (1969), nos remetem à aldeiazinha na margem do Loire, onde o autor descobriu o valor da infância que o determinou como homem. Marcado pela I Guerra Mundial, Genevoix

---

20 *Terno bestiário*, trad. de José Dinis Fidalgo, Cotovia, Lisboa, 1989, 181 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 7 de Dezembro de 1989.

procede, nesta obra e nas que se lhe seguiram – *Bestiaire enchanté* (1969), e *Bestiaire sans oublier* (1973) – à exaltação do instinto animal, que lhe permitiria encontrar a saúde moral e psíquica perdidas. Ele próprio vítima da guerra (“Nesta floresta dos Hauts seria eu atingido: o peito esburacado e uma artéria umeral aberta”), sentirá, mais do que ninguém, a necessidade de simpatizar com o sofrimento universal, o que nele se traduziu por uma ternura pelos animais, cuja vida sempre lhe pareceu “tão próxima da nossa que quase já se não distingue dela” (p. 11).

Colocando-se em sintonia com estes seres, Genevoix fala-nos dos cepos mutilados das ramagens, do destino doloroso dos animais malditos, da tristeza insondável dos gamos, de uma planície a gritar de dor, da explosão dos besouros, dos gritos melancólicos da abecoinha e do piar de angústia de um melro. Falar de tudo isto significa fazer referência a uma série de variações do sofrimento humano, a que só o indivíduo capaz de se anular a si próprio consegue ser sensível. E disto possuía Genevoix uma profunda consciência: “A minha presença humana só existe se primeiro renunciar a si mesma” (p. 141).

É de salientar o brilho de uma prosa que irradia vida, como os olhos negros do cabrito-montês, e cujo valor poético depende da evocação de bosques de castanheiros e do grito do corujão.

## GOGOL, Nikolai

### *Almas mortas*<sup>(21)</sup>

Gogol (1809-1852), nasceu de uma família de cossacos ucranianos, sendo o pai comediógrafo e a mãe inclinada ao misticismo religioso. Embora seja considerado o fundador da tradição do realismo russo do século XIX, pelas obras *Myortvye dushi* (*Almas mortas*) e *Shinnel* (*O capote*), pode dizer-se que, na sua escrita, se encontram igualmente evidentes traços realistas e românticos, se não sujeitarmos demasiadamente a nossa crítica aos cânones redutores da tendência sociológica. *Almas mortas* (1842) é disso exemplo ao fundir elementos fantásticos e realistas naquilo a que o seu autor chamou “um poema épico”. Declarando que nunca foi sua intenção descrever um quadro real, mas fazer uma caricatura, Gogol introduz-nos no espírito a que obedeceu uma história onde a Rússia feudal e o seu sistema burocrático são satirizados. E como estamos perante alguém que gosta de atingir “ideias vigorosas” e “manifestações profundas” através de um assunto insignificante, estas páginas contam simplesmente as aventuras e desventuras de Chichikov. Este, ao saber serem concedidas terras a quem provasse possuir certo número de servos, inicia um engenhoso processo de especulação a fim de comprar, por quinze rublos, cada uma das almas dos servos da gleba já mortos, mas que continuavam a figurar como vivos nas listas do recenseamento, e sobre os quais os seus proprietários eram ainda obrigados a pagar impostos. Não admira, então, que o livro fosse tão perseguido pela censura moscovita, que nele viu um ataque ao dogma da imortalidade da alma quando, na verdade, o humor trágico de Gogol pretendia confrontar o leitor com a ausência da humanidade no homem, e com a sua verdadeira morte espiritual. E se não sabe o que significa Isbá, Telega, Ratafia e Protopope é bom que leia o livro e se deixe seduzir por uma linguagem que a todo o custo quer ressuscitar o antigo esplendor da alma russa.

21 *Almas mortas*, Trad. pref. e notas de José António Machado, Estampa, Lisboa, 1993, 288 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 11 de Junho de 1993.

## HESSE, Hermann

### *Contos maravilhosos*<sup>(22)</sup>

Durante a I Guerra Mundial, Hermann Hesse (1877-1962) atravessou uma grave crise emocional que o levou a recorrer à psicanálise. Foi a interpretação de sonhos, baseada no método junguiano que lhe possibilitou reviver o mundo encantado e fantástico da infância, sempre tão duramente reprimida pelas condições reais da existência. Não admira pois que, numa carta ao seu editor, o autor tenha revelado que estes contos, *Märchen* (1887-1932) e *Demian* (1919), fossem o resultado dos seus esforços de libertação, que ele considerou virtualmente completa. Tal como a personagem central de *Der Steppenwolf* (1927), também naquela época, Hermann parecia querer confessar-nos que: “No meu íntimo eu entendia muito bem o apelo, a incitação à loucura, ao desapego da razão, dos escrúpulos, do burguesismo, ao abandono, ao mundo flutuante e sem lei da alma e da fantasia” (*O lobo das estepes*, Afrontamento, 1982).

A leitura destas histórias conduz a esse abandono, estimulando a imaginação no criar de um mundo mágico onde são possíveis as metamorfoses, a animação de objectos naturais, os desejos realizados... Constrói-se, assim, um mundo de sonho que se opõe a um quotidiano desinteressante e responsável pela degeneração da alma humana. Já Tolkien, no seu ensaio “On Fairy-Stories”, havia definido a fantasia como a capacidade de vislumbrar e criar outros mundos, libertando-nos do domínio da realidade dos factos. Ora, este poder de penetração num universo regido por leis sobrenaturais não é usado como escape ao confronto com uma realidade hostil ao espírito. É antes utilizado como forma de distanciação estética, pela qual se obtém determinadas revelações éticas que esclarecem essa confrontação. Assim, cada conto põe em evidência uma relação de oposição, seja ela entre o artista e o mundo objectivo; a natureza e a tecnologia; o indivíduo e a sociedade ou a política; a paz e a guerra;

---

22 *Contos maravilhosos*, trad. de Isabel de Almeida e Sousa, Difel, Lisboa, 1990, 286 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 1 de Junho de 1990.

a vida selvagem e a civilização. Mas em todos eles se encontra uma mesma intenção que é a de tornar explícita a alienação do homem em relação ao seu verdadeiro ser, pela perda de um estado primitivo cuja pureza e inocência a civilização esqueceu.

Torna-se então importante que o indivíduo se aproxime cada vez mais de si próprio, caminhando em direção a uma interioridade de que há muito perdeu o sentido. E nada melhor que uma boa dose de fantasia para que, aos heróis destes contos, se lhes iluminem os caminhos que os conduzem ao conhecimento. Em 1940, Hesse justificou este seu processo de criação literária, dizendo que “toda a realidade espiritual, toda a verdade, toda a beleza, todo o desejo destas coisas, parece ser hoje mais essencial do que nunca”. Restituir ao homem o sentido da sua voz interior parece ser, pois, o grande objectivo destes contos, em que se prova o poder e a eficácia da parábola: “Toda a parábola é um portal aberto pelo qual a alma, quando se encontra preparada, pode penetrar no âmago do mundo, onde o tu e o eu, o dia e a noite são uma e a mesma coisa” (p. 198). Este centro unificador só se atingirá pela dissolução da individualidade e pela sua absorção por forças universais que, tornando-a mais vasta e ampla, fazem conhecer a todas as personagens a revelação, também alcançada por *O lobo das estepes*: só se pode viver intensamente com sacrifício do eu.

## KENNEDY, William

### *Regresso à terra natal*<sup>(23)</sup>

Proveniente de uma literatura cuja tradição demonstra, desde Whitman, uma simpatia pelo homem comum, é natural que William Kennedy (n. 1928) transforme os marginais, vagabundos, abandonados e criminosos, com quem se familiarizou durante a sua carreira jornalística, nos heróis dos seus livros.

Centrada na era da depressão, a acção do presente livro situa-se em 1938, quando Francis Phelan regressa a Albany, 25 anos depois de ter abandonado a família por haver causado a morte do seu filho recém-nascido, Gerald. Obcecado pelas noções de culpa e pecado, recebidas de uma formação católica, Francis é vítima de um “terror espiritual” estimulado por pessoas e locais ligados à sua vida passada. Chegado à terra natal quando se festejava o Halloween (“época do ano em que os fantasmas faziam visitas ao domicílio e os mortos davam os seus passeios”), este “vagabundo sensível” teria necessariamente de enfrentar os seus próprios mortos e fantasmas pessoais.

A memória destes horrores é responsável pelas imagens grotescas que dão expressão a uma visão do mundo capaz de gerar “uma enorme cabeça humana com tubos aparafusados nas orelhas e o vapor a brotar de uma ferida ulcerada no crânio” (p. 79). Para purgar estas feridas e expiar os seus crimes, Francis irá conviver com “influências fatais” inerentes à condição de vagabundo, que lhe revelam a fragilidade do destino humano e lhe dão a dureza e resistência necessárias ao florescer da esperança: “Caminhava com um vazio na alma em direcção à estrela polar, fascinado pelo desejo de alterar o seu destino” (p. 107).

---

23 *Regresso à terra natal*, trad. de Carlos Santos, Teorema, Lisboa, 1989, 269 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 9 de Março de 1990.

**KROSS, Jan***O louco do Czar*<sup>(24)</sup>

Jan Kross (n. 1920) é um escritor estónio que, por defender a sua identidade nacional, foi preso durante a ocupação alemã e, mais tarde, deportado para a Sibéria como muitos outros estonianos. Em certa medida tudo isto justifica a sua preferência pelo romance histórico, através do qual consegue revelar os males do presente, partindo de factos autênticos vividos por personagens integradas no sistema feudal das províncias bálticas do antigo Império Russo.

Tal como Jakob Mattik, o autor do diário que constitui este livro, Kross parece querer seguir aqui uma das intenções centrais do romance contemporâneo: “Duma maneira geral, quando remonto o curso destas páginas, compreendo que em vez dos acontecimentos de ontem e de amanhã, o que é preciso registar são histórias antigas” (p. 42). E estas histórias, centradas nos anos trinta e cinquenta do século XIX, falam-nos do louco do Czar que, com todo o seu extremismo e radicalidade, conseguiu ser “um espinho espetado na carne do Império”. É que naquele tempo só mesmo um louco se atreveria a denunciar o comportamento infame da nobreza báltica para com os mais humildes e a exigir que fosse abolida a servidão. Mas além disso, estas páginas guardam também a memória de um grande amor, onde se misturam grandes doses de paixão e sofrimento. Uma experiência de leitura total.

---

24 *O louco do Czar*, trad. de Maria Antónia Vasconcelos, D. Quixote, Lisboa, 1993, 377 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 25 de Junho de 1993.

## LUCAS, Lynette

*Tomaz, o Prodigioso*<sup>(25)</sup>

É preciso ter sorte para se ser estrangeiro, chegar a Portugal vindo de França, e encontrar logo, como Lynette Lucas, um Vitorino Nemésio com toda a sua sabedoria pronta a ensinar tudo sobre língua portuguesa. Esta iniciativa foi, aliás, determinante para que autora se introduzisse facilmente nos meios literários e artísticos luso-brasileiros e neles tivesse desenvolvido relações de amizade com alguns dos seus mais destacados representantes. Tal contacto possibilitou-lhe um percurso de 10 dias pelos caminhos do Brasil fantástico, ao longo do qual pôde apreciar e testemunhar os poderes paranormais de Tomaz Green Morton, um brasileiro de 40 anos, originário do estado de Minas Gerais.

Quem, vivendo num mundo infestado de preconceitos racionalistas e dominado pelo senso comum, acreditará ser possível mentalmente uma operação à vesícula, transformar um pedaço de carne num grilo, converter uma nota de 10 cruzeiros numa de 1000, ou fazer viagens astrais por simples concentração mental? Tudo isto acontece porque Tomaz faz parte de um universo extraordinário com o qual se sente em harmonia e que o coloca no mesmo comprimento de onda das aves, das flores, do vento e da chuva. A sua concordância com todos estes elementos fá-lo veículo de uma energia universal que evoca através de um sonoro “Rá”, o qual lhe concede o poder de alterar a forma dos objectos, realizar curas espantosas e de viver simultaneamente o passado, o presente e o futuro. Pelos exemplos dados anteriormente, facilmente prevêem as tendências lúdicas deste homem tão extraordinário. Assim, conta-se que Tomaz, ao usar os seus poderes, transmutara o sal em diurético, o que causou alguns embaraçados aos seus convidados. A transformação de manteiga em dentífrico cor-de-rosa e a conversão de um pedaço de queijo numa pedra lunar revelam igualmente certo espírito jocoso e infantil.

---

25 *Tomaz, o Prodigioso*, da trad. de G. Cascais Franco, Difusão Cultural, Lisboa, 1990, 165 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 13 de Julho de 1990.

Muitos são aqueles que nestes dons invulgares vêem um insulto à consciência racionalista pequeno-burguesa que tudo procura explicar e classificar de acordo com certos parâmetros que adormecem a sensibilidade, em vez de lhe desenvolver capacidades que a deixem perceber os mistérios insondáveis da Natureza. Daí que muitas pessoas vejam em Tomaz um mero ilusionista ou charlatão, e não uma nova espécie de ser humano, que, como diz a autora, conduza a uma metamorfose dos nossos conhecimentos e da nossa civilização. Por isso se recomenda este livro a todos os professores do Ensino Secundário, em profissionalização pela Universidade Aberta. Após a sua leitura, concentrem-se em pensar em Tomaz. Pode ser que, depois de bem energizados, os vossos manuais taxonómicos se transformem nas melhores aventuras de Tintin ou Corto Maltese ou no mais interessante policial de Conan Doyle.

**MAUPASSANT, Guy de***A Casa Tellier*<sup>(26)</sup>

Imagine-se a desilusão de um cliente habitual de um bordel quando, num belo dia de inspiração que o traz até à porta de uma das mais “prestigiadas” dessas casas, depara com o aviso: “Encerrado por motivo de primeira comunhão”. Situação hilariante que introduz o tom de toda a novela, e nos indica que só mesmo Maupassant (1850-1893) se lembraria de misturar os mistérios de Deus com os assuntos e negócios do sexo – revelando-nos o autor, por demais incorrigível, que nada aprendeu com a expulsão, aos treze anos, do seminário de Yvotot por ter escrito uns versos satíricos confiscados pelo director.

Merecedor dos incentivos de Flaubert, amigo de infância da mãe, este escritor criado na Normandia cedo demonstrou ter uma apurada e precisa capacidade de observação que o havia de conduzir à simplicidade vigorosa do estilo que encontramos nestas páginas, onde se procede a uma caricatura mordaz da vida provinciana e pequeno-burguesa da época. Não poupando críticas à hipocrisia e desagregação moral da sociedade, Maupassant demonstra nestas novelas, com particular destaque para “Bola de sebo”, uma profunda empatia, objectivada na acção e nas personagens, para com as prostitutas – mulheres à margem da sociedade, mas que sempre a excedem em espiritualidade e dignidade. Apetece aqui citar Baudelaire, outro eterno inspirado por estas divindades: “Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,/ De la réalité grands esprits contempteurs,/ Chercheuses d’infini, dévotes et satyres,/ Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleures” (“Femmes Damnées”). E nem todo o meu francês chegaria para dizer o melhor possível deste livro. Très bien.

---

26 *A Casa Tellier*, trad. de Isabel St. Aubyn, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, 239 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 23 de Abril de 1993.

**MCDERMOTT, Alice***Aquela noite*<sup>(27)</sup>

Imagine-se uma zona suburbana americana no início dos anos 60, mais concretamente Long Island, onde Alice Mcdermott nasceu. Aqui tomará lugar uma história de amor que envolve Rick, o gandula filho de um médico decrépito e de uma doente mental; e Sheryl, a rapariga muito maquilhada e perfumada, cuja morte súbita do pai iniciara na tragédia que viria a fazer parte da sua vida.

Impossibilitada de permanecer junto da família por uma gravidez inesperada que, segundo as convenções da época, implicava um exílio imediato, Sheryl inicia um percurso determinado por forças de transformação que ameaçam todo o processo de vida da comunidade suburbana onde vivera e se empenham a demonstrar a natureza precária e efémera de pessoas, sentimentos, lugares e coisas. A curiosidade e atenção da narradora, em relação ao caso deste amor adolescente, justifica-se por ter ela própria vivido a sua infância no mesmo tempo e lugar em que os dois amantes se separaram, o que a fez consciente da dimensão da imprevisibilidade e insegurança da vida humana. Digamos que, ao recuperar todos os pormenores dos factos relacionados com este desastre amoroso, se penetra com mais profundidade no sentido da morte, do que foi perdido ou esquecido e do que é irrecuperável. Por isso o tom escolhido será predominantemente elegíaco: “parece-me agora que aqueles de nós que vivíamos ali naquela altura, vivíamos apesar de tudo com uma vaga e persistente noção, uma premonição ou a memória de uma possível, se não iminente, ruína” (p. 155).

Originalmente desenvolvida através de recuos e avanços no tempo, que permitem o contraste e o confronto entre episódios, a narrativa desenvolve-se a partir do que é um centro aglutinador do passado, presente e futuro: aquela noite. E, na memória de todos, ela ficou marcada pelos acontecimentos que resultaram do confronto físico entre Rick, e o seu bando, e os vizinhos da mãe de Sheryl, que

---

27 *Aquela noite*, trad. de Ana Padrão, Presença, Lisboa, 1990, 174 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 29 de Junho de 1990.

ocorreram ao local quando este se propôs invadir a casa da namorada para a reclamar sua e de quem, prepotentemente, seria privado para sempre. Este “para sempre” revela o carácter catastrófico de um amor cruelmente atalhado por um mundo tão indiferente com os amantes como para com os pobres ou infortunados. Entende-se, então, o persistente interesse por uma noite dramática, em que a intensidade do amor abalou e fez estremecer a falsa paz da tranquilidade doméstica: “Depois disto, nenhuma cena pequena podia satisfazer-nos, nenhuma discussão abafada, nenhuma comemoração com jantar às oito, nenhuma doce criança ferida podia fazer-nos acreditar que estávamos a viver uma vida vibrante, que alguma vez sobre o amor” (p. 20).

**MELVILLE, Herman***Moby Dick*<sup>(28)</sup>

Eis um romance de aventuras baseado em certas lendas fantásticas da pesca do cachalote nos Mares do Sul. Foi assim que Melville definiu esta obra titânica, resultante de uma grande explosão de energia criadora, mas que nem por isso recebeu o reconhecimento devido por parte da crítica. Nas páginas do *Athenaeum* de 25 de Outubro de 1851, pode ler-se: “Esta é uma mistura mal composta de romance e realidade. A ideia de uma história coerente e acabada visitou e abandonou várias vezes o seu autor ao longo da composição. O estilo da sua narrativa é em certos momentos desfigurado por louco (e não mau) inglês”.

Isto mostra bem o abismo existente entre este escritor e a América do seu tempo, que nunca poderia elogiar uma produção literária que se construía a partir do pressuposto que um navio baleeiro pode ser substituído de qualquer universidade, seja ela Yale ou Harvard. Além disso, este era um livro que se desenvolvia como uma sinfonia e que articulava vários tipos de linguagem e pensamento, fantasia, descrições navais, filosofia, história natural, drama, verso branco, imagens e símbolos. Não se tratava de um livro vulgar, e o seu surgimento na cena literária da época só poderia ser entendido como provocação. Tanto mais que o seu autor – influenciado por Spencer, Shakespeare, Dante, Cervantes, Robert Burton, Sir Thomas Carlyle e Thomas Brown – tinha mergulhado em leituras da tragédia grega e da poesia épica de Homero e dos *Lusíadas*, utilizando também uma grande variedade de informações extraídas das suas consultas na biblioteca pública de Nova Iorque.

Tentando escapar à mediocridade do sucesso fácil, Melville nunca abdicou da originalidade, que considerava ser característica do escritor americano, e por isso merecia ser defendida, apesar de todos os insucessos comerciais. A sua independência de espírito

---

28 *Moby Dick*, trad. de Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves, Relógio d'Água, Lisboa, 1989, 2 vols., 315 + 337 pp. Artigo escrito para o jornal *Independente* de 19 de Janeiro de 1990.

dizia-lhe ser necessário lutar contra esta adversidade, chegando a confessar que “até onde me diz respeito só a mim, independentemente da minha bolsa, o meu mais vivo desejo seria escrever aquele género de livros dos quais se diz que se estendem ao comprido”. Noutra carta a Nathaniel Hawthorne, a quem dedicou *Moby Dick*, Melville continua expondo o seu dilema: “Os dólares exasperam-me. O que o meu talento me impele a escrever, isso é interdito – isso não rende. No entanto, escrever de outro modo não posso”.

Mas quem foi este homem tão fascinado com a derrota e tão determinado a enfrentar as forças que o contrariavam, e cujos livros sobre os Mares do Sul eram, segundo Stevenson, os melhores até então escritos? Melville (1819-91) nasceu em Nova Iorque e foi descrito pelo seu pai como uma criança “solid and profound” e de “amiable and sweet character”, mas “very late in which concerns words”. Contudo, o mundo que o esperava não lhe proporcionaria uma infância normal. Nova Iorque acabava de duplicar a sua população e debatia-se com uma crise social e económica responsável por fortunas súbitas e falências vertiginosas. Uma das vítimas da bancarrota, o pai do autor, acaba por falecer quando este tem apenas 13 anos. A sua visão catastrófica do universo começa a ganhar aqui bases para desenvolvimento futuro. Após ter sido funcionário dum banco, lavrador, estudante, vagabundo, professor e desempregado, Melville embarca em 1839 como moço de bordo num navio mercante para Liverpool. A viagem é descrita em *Red Burn* (1849), onde também se dá expressão ao espírito de desencanto que o levou a iniciar a vida no mar: “Todo o viço dos meus sonhos de glória juvenis tinha-me abandonado e tão jovem estava, tão desprovido de emoções, como um velho de 60 anos”. É de notar que Ismael, o narrador de *Moby Dick*, partilha deste mesmo estado de espírito, quando se apercebe da necessidade de regressar ao mar, que para si é um “substitute for pistol and ball”.

Em 1841 alista-se a bordo do baleeiro Acushnet em direcção aos Mares do Sul, que lhe fornecerão a experiência donde nascerá *Moby Dick*.

Preparemo-nos, então, para enfrentar a baleia, aquela que “já nadava nos mares antes dos continentes terem emergido da água” (cap. CIV). Isto é suficiente para se suspeitar que por detrás deste

extraordinário animal, que parece ter o dom da ubiquidade, se esconde uma verdade profunda e elementar. É ela que transforma um mero acto de vingança de um capitão monomaniaco naquilo a que a tragédia grega chama *hubris*, que é quando um estado de orgulho fatal, proveniente de uma autoconfiança excessiva, nos dá conta da relação fundamental entre o homem e o universo. Ahab é este homem, que, embora mutilado de corpo e alma, e com um olhar que tudo diz sobre a sua mortalidade, teima em confrontar-se com a força do universo, personificada em Moby Dick, a baleia muito branca de inteligência maligna, pertencente a uma espécie imortal.

Para se entender alguma da significação simbólica da baleia, nada melhor que as palavras de Emerson, o filósofo transcendentalista contemporâneo de Melville, que no ensaio “The Poet” reflectira sobre os símbolos na experiência e na arte, tendo afirmado que a natureza é um símbolo. Daqui a inevitabilidade da baleia, como elemento da natureza, se assumir como símbolo. Por isso, para Ahab, combater Moby Dick significa lutar contra essa coisa maligna que estrofia e mutila a raça humana, deixando-a apenas viver com meio-coração e meio-pulmão. Se a sua vingança tem a ver com uma baleia que lhe cortou uma perna, ela tem também a ver com um destino que limita a humanidade. Como diz Emerson em *Fate*, “o elemento que percorre a natureza inteira, a que popularmente se chama Destino, é-nos apresentado como limitação. Também Moby Dick percorria todos os mares, e Ahab conhecia-lhe tão bem o percurso, como o sangue que lhe corria nas veias”.

Mas esta correspondência entre a baleia e o universo faz com que um e outro se contaminem das características de ambos, e assim das profundezas emerge um universo de extrema brancura, que é a de Moby Dick, mas também a de um imenso vazio onde o indivíduo reconhece a sua “lonely death on a lonely life”. O vácuo de uma vida, que se perde na ausência do seu sentido, é o verdadeiro inimigo de Ahab e a origem do sofrimento e do terror que lhe perturba a alma. Por isso, a cor branca adquire a negrura de todos os abismos, e Ahab transforma-se no “campeão das trevas”. Isto acontece porque “a identidade é restituída em pleno horror”, como nas histórias de Edgar Allan Poe. Aliás, muitos seriam os paralelos a estabelecer entre Ahab (que parece fazer parte de uma tragédia gótica) e alguns dos

heróis solitários e dementes de Poe, para quem “destruição” sempre foi sinónimo de “revelação”.

Se, à maneira de um coro trágico, se repete que “começamos a viver quando concebemos a vida como tragédia”, um dos temas centrais deste romance terá de ser o do sofrimento. A própria autenticidade de Ahab revela-se nas suas marcas de crucificação e fendas cravadas na cara. São elas que o fazem o mais fiel representante da espécie humana. É que “o homem mortal que nele comporta mais alegria do que tristeza não pode ser verdadeiro, ou então esse homem mortal ainda não atingiu o seu desenvolvimento” (cap. XCVI). Emerson, no ensaio “The Tragic”, diz que: “Viu somente metade do universo quem nunca viu a Casa da Dor. Tal como o mar salgado cobre mais de dois terços da superfície do globo, também o sofrimento invade a felicidade do homem”. E este é um livro com um mar que transborda em todas as páginas, e no qual toda a tripulação do navio Pequod acaba por percorrer, seguindo um capitão destinado a “nobres tragédias”. Tristeza e grandeza, ou sofrimento e heroísmo tornam-se inseparáveis, e Ahab conclui: “A minha mais total grandeza está na minha mais alta dor” (cap. CXXXIV).

Tudo isto exprime a fase trágica da humanidade, que Melville caracterizou por uma “tragicidade do pensamento humano no seu funcionamento natural e imparcial mais profundo”. Compreende-se, então, que a obra não apoie nem condene Ahab, mas apenas testemunhe a ambiguidade moral da sua acção, como é próprio da visão trágica. Toda esta aventura não é senão uma aventura mental que transforma a caça da baleia num acto intelectual onde se desenrola uma tragédia do pensamento. Daí *Moby Dick* tenha resultado numa muito eficaz catarse para o seu autor, que nos diz: “Escrevi um livro perverso, e sinto-me puro como o cordeiro”.

## MÉRIMÉE, Prosper

### *Carmen*<sup>(29)</sup>

Prosper Mérimée, filho do pintor Léonor Mérimée, nasceu em Paris a 28 de Setembro de 1803. Amigo de Stendhal, Mérimée viajou muito pelo estrangeiro, especialmente por Espanha. Assim se justifica a profundidade com que penetra no carácter do povo espanhol e dos seus heróis, exemplarmente tratados neste livro, que inclui não só a famosa “Carmen” (1845), mas também “As almas do purgatório” (1834), uma novela sobre a vida de D. Juan, o sedutor implacável, conhecido como “o pior homem do mundo”, que para expiar os crimes cometidos se entrega à vida religiosa, experimentando na austeridade e na clausura a mortificação com que pôde atingir a salvação pelo arrependimento.

Quanto a “Carmen” – a novela que deu origem ao libreto de H. Meilhac e L. Halévy, para a ópera de Bizet –, constrói-se através de uma linguagem de vivacidade e fulgor surpreendentes, recebidos por contágio com a caracterização da personagem feminina, que contamina toda a história com a sua energia, emoção e fatalidade. Aliás, outro resultado não seria de esperar da parte desta heroína, cujo sorriso diabólico deixa transparecer a natureza demoníaca de um temperamento responsável pela vida de sobressaltos e rebeldia que partilhava com os amantes, vítimas a quem sempre destinava a infelicidade. E tudo isto porque Carmen é uma ilustre representante da raça cigana, que conserva intactas e em estado puro as suas origens: “Não gosto de ser vigiada, e muito menos dominada. Do que gosto é de ser livre e de fazer o que me apetece” (p. 83). A força deste livro reside, assim, na pujança animal, quase selvagem, das suas personagens. Isto explica-se pelo evidente interesse do autor por indivíduos cujo olhar só é comparável ao das feras, pois certo é o ditado: “Olho de cigano, olho de lobo”. É que, como diz Mérimée, “tem certo encantamento vermo-nos diante de um ser perigoso, sobretudo quando o pressentimos dócil e afável”. Desprovido de qualquer encanto está aquele anúncio publicitário que se serve da Carmen para vender detergentes. Apetecia lançar o seu autor às feras.

29 *Carmen*, Trad. de Isabel de Saint Aubyn, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992, 196 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 3 de Julho de 1992.

**MERLEAU-PONTY, Maurice***O olho e o espírito*<sup>(30)</sup>

Quem não acredita que as coisas passam por nós e o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas? Se este é o seu caso, deve ler urgentemente este livro, obra máxima da fenomenologia, que ficou célebre pelo seguinte pensamento: “Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sentido-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder” (p. 22).

Para que esta interpenetração se verifique é necessário que se olhe para o que nos rodeia como se fizéssemos parte de um Ser universal onde tudo comunga e se dá numa duplicidade do sentir, já que ao romper o invólucro e a pele das coisas, nós fazemos parte delas, participando de uma “terceira dimensão” onde tudo é dependência mútua e envolvimento. Reflectindo essencialmente sobre os mecanismos da visão e da percepção, esta obra teria de dedicar especial atenção à pintura, por ser a arte que mais celebra o enigma da visibilidade e onde mais se faz sentir o cruzamento entre essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, numa tentativa de atingir o “coração das coisas”, ou seja, a sua profundidade.

E se depois de tudo isto alguém duvidar da teoria do “eu em outrém e outrém em mim” é só ouvir Lenny Kravitz e deixar-se invadir pelas palavras: “I am you and you are me/ Why’s that such a mystery” (“Believe”). Simples, não acham?

---

30 *O olho e o espírito*, trad. de Luís Manuel Bernardo, Vega, Lisboa, 1993, 74 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 18 de Junho de 1993.

## MORAVIA, Alberto

### *A mascarada*<sup>(31)</sup>

Este é um livro que não trata simplesmente dos lugares-comuns nos textos de Moravia: a crítica ácida do mundo burguês numa Itália fascista. Ele vai mais longe ao apresentar-nos aqui uma história onde todos os protagonistas, independente do seu estrato social, se tornam presas de uma intrincada teia de simulações incontrolláveis que lhes tece destinos sem liberdade. Localizado numa nação imaginária para além do atlântico, este romance parte do envolvimento das várias personagens num falso atentado, do qual cada um procura extrair benefícios pessoais, para se lançar através da paródia e da caricatura num estudo de equívocos, fingimentos, intrigas, truques e traições das relações humanas.

Todos os indivíduos se vêem aqui lançados num jogo diabólico e macabro que os impele para a catástrofe, pelas vias de uma credulidade ingénuo, pois ninguém pode ser o que parece quando se tem um rosto semelhante a uma máscara de cera pintada. Mas uma das poucas coisas que estas vítimas do erro trágico parecem saber, nesta comédia de enganos, é que na impossibilidade de acreditarem no amor, na liberdade e na revolução, só lhes restará a solidão, a desilusão e o desespero. Esta é, para si, a mais pura verdade.

E quem quiser saber mais sobre o terror da dissimulação é só ver o filme *They Live* de John Carpenter e preparar-se para desconfiar até do seu melhor amigo. Se é facilmente susceptível, então não leia o livro, nem veja o filme, pois ambos o confrontarão com a impossibilidade de não saber já o que fazer e o que pensar. É que, por si, só isto, arrasa qualquer um.

---

31 *A mascarada*, trad. Rosália Braancamp, Livros do Brasil, Lisboa, 1992, 259 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 3 de Abril de 1992.

## MORAVIA, Alberto

### *Passeios africanos*<sup>(32)</sup>

Há quem não simpatize com este escritor pela sua excessiva fixação em temas existencialistas, abordados num estilo muito perto do neo-realismo. Mas há também quem considere que a preocupação essencial das obras de Moravia (1907-1990) vai muito além de uma mera ligação a uma corrente literária ou ideológica.

Se, como o autor, pensarmos que a leitura dos jornais nos põe em relação com o espírito do mundo, podemos dizer que este livro, constituído por artigos publicados no *Corriere della Sera*, nos põe em relação com o espírito de África – aqui descrita como um lugar único, ao mesmo tempo precioso e limitado. Na sequência de *A que tribo pertences?* (1972) e *Cartas do Saara* (1981), esta obra põe em evidência as contradições, os contrastes e os paradoxos do continente africano, servindo-se da observação perspicaz de quem através dele viajou para conhecer as suas realidades políticas e sociais, e não apenas para fazer turismo. Daí que a sua atenção à África real o tenha levado a uma série de reflexões sobre a relação entre africanos e europeus, o *apartheid*, o consumismo multirracial, o subdesenvolvimento, o colonialismo, os conflitos humanos, ecológicos, etc. A sua profunda compreensão das características distintivas da cultura africana fá-lo, por vezes, chegar a interessantes comparações com a civilização ocidental dizendo, por exemplo, que existe algo de comum entre o mercado africano, um lugar social, e as igrejas na América.

Todos estes relatos de viagens fazem-se deixando sentir uma sensibilidade poética nas descrições da natureza, assim como uma admiração pelo que é primordial e primitivo. É neste sentido que se defende o nome “fumo que tropeja”, mais antigo e poético do que o “Victoria Falls” usado por Livingstone para referir as célebres cataratas. Aliás, a sua definição de catarata revela uma natureza hostil e tenebrosa de força intensamente trágica. É aqui que reside, quanto a nós, o sentido profundo da obra de Moravia. A consciência que o

---

32 *Passeios africanos*, trad. de João Narciso Furtado, Difel, Lisboa, 1991, 187 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 25 de Abril de 1991.

avisa sobre a enganadora serenidade da natureza é a mesma que lhe dá conta dos métodos enganadores do progresso em África. E esta é uma consciência trágica. No romance *1934* revelou-lhe ser o desespero a condição do homem. Em *Passeios africanos* mostrou-lhe os problemas de África como tragédia para sofrer.

## MORRISON, Toni

*Amada*<sup>(33)</sup>

Este não é apenas mais um livro que apresenta os Negros em confronto com as tensões do racismo e da sexualidade. A sua particularidade reside na forma original e inovadora de dizer como uma raça, em luta para ser ela própria, sente nos ombros o peso da imagem que de si os brancos fizeram. E estes “acreditavam que fossem quais fossem as maneiras do indivíduo, sob cada pele escura existia uma selva. Águas turbulentas e não navegáveis, macacos aos gritos pendurados nas árvores, cobras adormecidas, gengivas vermelhas prontas para sugar o doce sangue branco” (p. 253).

Situando o seu romance no período pós-guerra civil americana, a escritora negra Toni Morrison (n. 1931) deixa o leitor construir por si um enredo que não se quer linear e do qual se dão pistas através de flashbacks e monólogos interiores que exprimem os vários pontos de vista das personagens, muito à semelhança de William Faulkner. Tudo isto serve de suporte a uma história onde a autenticidade dos diálogos é grande e a imaginação intensa, pois os negros sabiam bem que “a única graça que poderiam ter era a graça que pudessem imaginar. E que se não fossem capazes de vê-la não a conquistariam” (p. 115). Por isso, a predisposição será total para acreditar em fantasmas, e com eles partilhar o mundo dos vivos. Como em qualquer *Poltergeist*, as crianças convivem com a “actividade viva dos mortos” e os objectos animam-se, fazendo tremer os adultos: “as tábuas mexiam-se e o soalho que rangia e balançava era apenas parte da coisa. A casa inteira sacudia” (p. 31). A própria cena em que 30 mulheres negras de Cincinnati se reúnem para expulsar o espírito maligno, que se apoderara da personagem principal, faz inveja ao melhor *Caça Fantasmas* ou *Exorcista*: “as vozes das mulheres procuravam a combinação certa, a chave, o código, o som que dizia mais que as palavras; juntando voz após voz até encontrarem, a onda de som atingindo o fundo das águas e arrancando as castanhas das árvores” (p. 331).

---

33 *Amada*, trad. de Evelyn Massaro, Difusão Cultural, Lisboa, 1989, 349 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 23 de Março de 1990.

Como dizia D. H. Lawrence, nenhum acto criminoso é accidental, e isto é o que a ex-escrava Seth pretende explicar a Amada, “o fantasma inconformado” da filha que assassinara para a livrar de uma vida de perseguição e punição. O regresso desta “menina-diabo” à vida de Seth não só lhe permitirá encontrar a justificação do seu acto (“o que fizera estava certo porque viera do verdadeiro amor”), mas também enfrentar um passado doloroso – de que o fantasma é a metáfora – para poder proceder ao seu exorcismo. Assim, esta mulher de olhos de ferro, orgulhosa, valente e doce, por conseguir lidar com a sua tragédia numa casa mal-assombrada, irá receber um “banho de purificação” donde toda a raça negra sairá igualmente purificada. E tudo isto porque Amada fornecia um coração galopante, devaneio, companhia, perigo e beleza. É de fantasmas destes que precisamos.

**ORSENNA, Erick***Vida como em Lausanne*<sup>(34)</sup>

Apetece comparar este livro com *O que Aconteceu a Gloomy Gus* de Robert Coover (Colecção Aura, Presença, 1989). Ambos partilham a intenção de denunciar, com ironia, a perda de um sonho que sucumbe perante as condições burlescas da vida. No que diz respeito a Coover, adivinha-se uma preocupação com a dissolução de um mundo legendário que o *american dream* quis construir. Assim, o seu “Menino de Ouro Americano” mostra-se incapaz de diferenciar um campo de futebol dum quarto de dormir. Do mesmo modo, em *A Vida como em Lausanne* existe uma mãe que se vê privada de concretizar um sonho, ele próprio metáfora do que a nossa época logrou alcançar. Daí que Charles-Arthur, o filho que deveria ser poeta mas se tornou futebolista, árbitro e político, seja a personificação da derrocada desse sonho. Por isso, o autor constrói a sua biografia, introduzindo-lhe inúmeras correspondências, à boa maneira surrealista, com lugares, personagens e factos históricos, artistas de cinema, escritores e filósofos que determinam o mundo contemporâneo.

Ao instalar-se em Lausanne, “cidade que para nada serve”, Arthur escolhe o vazio da política em vez de se entregar à espiritualidade da arte. A sua tendência centrista realça ainda mais essa recusa de envolvimento com a vida, “por não fazer sonhar, por nada querer dizer, o coração, o ventre e a vontade de viver” (p. 268).

---

34 *Vida como em Lausanne*, trad. de Franco de Sousa, Editorial Estampa, Lisboa, 1990, 268 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 12 de Abril de 1990.

## POE, Edgar Allan

### A arte perversa<sup>(35)</sup>

E se Edgar Poe, esse autor americano tão fora do seu tempo e espaço, e por isso tão pouco dado a efemérides, tivesse sido atormentado não só pelo vício do álcool, mas também pelo vício da sua arte? A questão estará em saber se esse segredo nunca revelado - procurado na insondável negritude dos abismos, nos turbilhões do mar, nos enterros prematuros, nas experiências de morte antecipada, nos extremos de sofrimento provocados por instrumentos de tortura, por actos de vingança, por amores trágicos ou por impulsos perversos gratuitos - não estaria talvez muito próximo da revelação implícita, em muitos dos seus contos, de que a arte pode matar, não tendo a sua ficção outra saída que não fosse iniciar-se como uma arte do crime.

É que, em muitas das suas Histórias Extraordinárias, o assassino é um artista, um *virtuose* na arte de matar, semelhante ao retratado por Thomas de Quincey em “O assassinio como uma das Belas Artes” (1827). As maiores das atrocidades são cometidas como se fossem uma obra de arte, ou seja, obedecem ao mesmo sentido estético com que se constrói um poema, uma pintura, ou uma escultura. Neste sentido, tanto o artista perverso de “O retrato oval” como o célebre Rodrick Usher de “A queda da casa de Usher” não seriam mais do que duplos do seu autor, personagens onde se projectaram e objectivaram os dilemas e paradoxos da criatividade poética, tão fiel ao princípio apresentado em “Eureka” de que a criação transporta em si o germe da sua destruição inevitável. Tentando controlar e evitar esta fatalidade, construiu Poe a sua própria teoria estética, apresentada em “A filosofia da composição” (1846), onde procurou defender esse princípio de coesão denominado “unidade de efeito”, que considerou inerente a toda a composição artística. Cada palavra ou imagem não deveria, então, ser usada por acaso, pois faria parte integrante de uma estratégia de significação de uma estrutura meticulosamente

35 “A arte perversa”. Artigo escrito para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 11 Março de 2009.

estudada e construída para obter um certo efeito estético que provocaria no leitor uma determinada reacção que, desde o início, o autor conhece, prevê e antecipa, tal como o criminoso poderá antecipar as emoções de terror e agonia das suas vítimas, que serão tanto mais intensas quanto maior for o rigor e a perfeição do acto.

Daí que exista uma enorme cumplicidade entre Poe e os seus vilões que, na sua maior parte, são seres tão auto-destrutivos e vítimas dos seus impulsos negativos como ele próprio. Através deles, o autor de “Imp of Perverse” confrontou os seus leitores com a realidade da perversidade humana, a que nenhum escritor ou artista em geral está imune, podendo muitos dos seus contos serem lidos como histórias de transgressão que expõem o processo criativo como uma prática destrutiva afectada à Ciência e à Arte. Sendo o artista e o criminoso dominados pela mesma força demoníaca do impulso que destrói a personalidade, o processo criativo de Poe terá forçosamente muito em comum com o processo do enredo criado pelas suas personagens criminosas. Produzindo uma arte que se alimenta essencialmente da tendência humana para o mal, em que muitos dos impulsos estéticos se convertem inevitavelmente em impulsos perversos, a arte de Poe nunca conseguiu escapar ao seu próprio niilismo criativo, do qual o autor teve perfeita consciência e sobre o qual pôde ironizar, não só nos seus contos mais sarcásticos, mas também numa permanente sátira que dirigiu a si mesmo e a uma escrita capaz de conceber a sua própria destruição.

Pela veemente exposição do lado negro da criatividade, este autor americano teria necessariamente de entrar em relação directa com outros escritores seus predecessores, que, como Mary Shelley, se propuseram aprofundar esta temática profundamente indissociável do modo literário gótico. Como *Frankenstein*, também muitas das ficções de Poe traduzem uma certa crise romântica da identidade artística, convertendo-se em narrativas auto-reflexivas das incertezas inerentes à actividade criadora. Por tão profundamente ter reflectido sobre o lado mais negro da criatividade, a ficção do autor tornou-se, assim, num centro aglutinador de preocupações éticas e estéticas ligadas ao que se poderá denominar Criatividade Gótica, onde são expostos os efeitos transgressivos da actividade intelectual e artística. Porque considerava o mundo como um paradoxo negro e caótico,

em que somente a experiência do terror da alma, vivido por prazer estético, poderia fazer ascender a um conceito de Beleza Suprema, a obra do autor de “Ligeia” e “O Corvo” orientar-se-ia por conceitos identificados com o Sublime Gótico, afastando-se no entanto dos clichés mais convencionais a este associados. Autor de uma arte onde a perfeição artística se atinge na morte e não em vida, pois como sabemos é exactamente no momento em que Usher pressente a morte de Madeleine que este mais produz, escrevendo, pintando ou compondo, Poe sempre se mostrou consciente dos excessos de um certo idealismo negro romântico que conduz o artista à loucura da arte. Dividido, como as suas personagens, entre os seus impulsos irracionais e a sua capacidade racional e estética de os controlar, Edgar Poe acabou por revelar-se o artista da sua própria perversidade, contra a qual combateu até ao fim, sem nunca ter deixado de acreditar como Frankenstein que “from the midst of this darkness a sudden light broke upon me”, pois como bem observou em “The Premature Burial”, “out of Evil proceeded Good”. A sua morte prematura haveria, assim, de fazer perdurar eternamente este optimismo negativo, no qual o terror contemporâneo das nossas almas sempre encontrará uma inesgotável fonte de consolação e de inspiração.

## POUND, Ezra

### *Patria Mia*<sup>(36)</sup>

Ninguém melhor do que Eliot definiu Pound (1885-1972) quando, na dedicatória de *The Waste Land*, o descreveu como “il miglior fabro”, recuperando assim a expressão de Dante, referindo-se a Arnaut Daniel, poeta provençal do século XII, como “o melhor artífice”. De resto, tal designação não deve ter desagradado a Pound cuja técnica se deve a um estudo directo dos mestres que, para si, foram os trovadores provençais e Dante, não esquecendo Horácio, Homero, Ovídio, Sextus Propertius, Cavalcanti, Villon, Laforgue, Rihaku, Confúcio, Flaubert, Browning, Yeats, Henry James e Ford Madox Ford.

Um homem tão entusiasta da cultura clássica e por isso, amante da “antiga beleza”, seria naturalmente muito exigente e crítico para com um país cujo sistema mercantilista ignorava os valores do passado e sufocava as novas formas individuais de expressão, pois “só os exercícios gramaticais são rendosos”.

*Patria Mia* escrito de 1913, denuncia “este sistema que pretende a mediocridade, que parece esmagar todo o impulso e personalidade. Sistema que pretende fazer autómatos e não homens” (p. 72). Aqui se criticam as “imbecilidades” e “maleitas” da vida intelectual norte-americana, corroída pelo “caruncho”, entorpecida pela “revistilhite”, determinada por “padrões de paróquia” e reduzida a um “charco” por um sistema editorial incapaz de distinguir o bom do mau. Daqui que o autor anseie por um “despertar intelectual”, a que chama “Risorgimento”, que permitiria fazer renascer energias e ideias capazes de levarem o indivíduo a pensar por si e “investir em sofrimento e energia no seu próprio trabalho” (p. 70).

O uso de expressões italianas, por parte do autor, deve-se ao facto de este contrapor ao provincianismo norte-americano, marcado pela ausência de opiniões pessoais, uma Europa culta centrada em Itália. No seu artigo “Provincialism the Enemy” (1917), Pound

---

36 *Patria Mia*, trad. de Leonel Brim, Hiena, Lisboa, 1989, 89 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 28 de Julho de 1989.

sustentara que a civilização moderna provinha de Itália, por ter sido a primeira nação que romperia com o dogmatismo, ao valorizar o indivíduo e a personalidade. Considerando que existira uma cultura nacional americana entre 1770 e 1861 e julgando necessário preservar os fragmentos sobreviventes dessa cultura, o autor coloca-se ao lado dos homens da Renascença italiana.

Todo este livro é o reflexo do fervor do seu espírito: “Em latim, e mesmo em grego, estes homens vertem louvor e maledicência. Fazem polémica entre si e engendram o mundo moderno” (p. 67).

**ROORDA, Henri***O meu suicídio*<sup>(37)</sup>

Depois de se ler este livro, onde se anuncia e explica o suicídio do autor, ninguém imagina que Roorda (1870-1925) pudesse ter sido um pacato professor de matemática suíço, profissão que, segundo ele, transformava os homens em autómatos ou máquinas. Possuidor de uma inquietação de alma permanente que lhe exigia uma vida de constante exaltação, sempre criticou uma sociedade que, para subsistir, precisava da violência e da mentira, contrariando a natureza profunda dos seus cidadãos.

Foi também contra este estado de coisas que os seus contemporâneos dadaístas se revoltaram, introduzindo nos seus manifestos grandes doses de ironia e humor, que também abundam nestas páginas. Escritas por um pessimista alegre, elas apresentam-nos alguém que, por amar excessivamente a vida, nunca suportou uma mera existência reduzida a obrigações diárias, cuidados e privações. “Gosto imenso da vida. Mas para fruir o espectáculo é preciso ter um bom lugar. Na Terra, a maior parte dos lugares são maus. É verdade que os espectadores não são, em geral, muito exigentes” (p. 73). Só o seu humor, de profundo sentido trágico, lhe serviu de antídoto a tudo isto. Antes de morrer bebeu meia garrafa de Porto velho. Obrigada pela preferência e pela lucidez, Henri. Cheers!

---

37 *O meu suicídio*, trad. de Rui Caeiro, &etc., Lisboa, 1993, 81 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 9 de Julho de 1993.

**RHYS, Jean***Viagem no escuro*<sup>(38)</sup>

Jean Rhys foi um nome criado por sugestão de Ford Madox Ford, pois o verdadeiro apelido da autora era Williams. Isto poderá significar que houve a intenção de preservar uma identidade demasiado comprometida com a turbulência de uma vida de corista, modelo, figurante e prostituta, que nunca os seus livros se preocupariam em ocultar. Exemplo disto é *Voyage in the Dark* (1934), que, embora não seja o seu primeiro livro publicado, é baseado nos primeiros livros de notas que ela escrevia, como confessou, com fins terapêuticos de compensação: “I didn’t want to write. I wanted to be happy. But you don’t have much choice”.

À semelhança de *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath, este é também um romance autobiográfico do período da juventude, centrado numa consciência feminina que constantemente se debate com medos, inseguranças, terrores e tendências autodestrutivas, provocadas pelo seu desajustamento com o mundo e o sexo oposto. Anna Morgan, a heroína trágica, teve, como a própria Jean Rhys, uma infância passada nas Índias Ocidentais, onde em 1894, na Dominica, a escritora nascera. A sua vida numa Londres fria e cinzenta, longe do exotismo da terra natal, fará com que ao longo de toda a obra sejam ainda maiores os contrastes entre o colorido da memória de infância e a escuridão de uma realidade de pesadelo, vivida entre a solidão dos quartos de hotel e o abandono dos homens. A escrita é de uma força próxima de Conrad, de quem Rhys era uma grande admiradora.

---

38 *Viagem no escuro*, trad. de Fernanda Pinto Rodrigues, Vega, Lisboa, 1993, 159 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 30 de Dezembro de 1993.

## SAINT-EXUPÉRY, Antoine de

### *Voo nocturno*<sup>(39)</sup>

Saint-Exupéry foi um aviador que amava as estrelas, a lua, o deserto, o mar, o céu, as cidadezinhas e os principezinhos. Por isso, considerar *Voo nocturno* como mera narração de aventuras, restritas a um grupo de pioneiros da aviação civil, é não compreender o alcance desta sensibilidade poética que da experiência procurou extrair um sentido profundo da vida: “Quanta tristeza num canto menor dum correio lançado em flecha cega para os obstáculos da noite!” (p. 48)

A verdade trágica contida nestas palavras é também uma verdade para todos nós. A corrente de emoção que prende Fabien e Pellerin aos seus aviões, tornando-os prolongamento de si próprios, é a mesma que nos liga à condição fatal das suas existências, lançadas ao abismo da noite e em permanente luta contra o perigo. Nasce assim um conceito humanista de universalidade que as palavras de Saint-Exupéry, lidas ao microfone da Columbia Broadcasting System, sabem iluminar: “Encontramo-nos materialmente ligados uns aos outros como células do mesmo corpo”.

Só pensando deste modo, pôde Saint-Exupéry servir-se da sua biografia para transmutar experiências emocionais em vivências estéticas que lhe revelassem a realidade essencial do homem. Interessando-se por esta revelação, a que o cumprimento de um dever conduz, Joseph Conrad havia já referido que o trabalho oferece uma oportunidade para nos descobrirmos a nós próprios. Mas não será só aqui que se estabelece diálogo com este escritor de língua inglesa. Quando Pellerin nos descreve a sua travessia da cordilheira dos Andes, ele evoca cenários marítimos que Conrad, guardando experiência dos Mares do Sul e da China, tão bem soube povoar de desastres: “As arestas, os picos, tudo se tornava agudo: sentiam-se penetrar como proas, no vento duro. E depois pareceu-lhe que viravam de bordo e derivavam à sua volta, à maneira de navios gigantes” (p. 31).

---

39 *Voo nocturno*, trad. de Carlos Leite, Difel, Lisboa, 1989, 145 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 28 de Abril de 1989.

Tivesse Cervantes vivido nessa época experimental da aeronáutica, e Dom Quixote ter-se-ia convertido num desses cavaleiros do céu. Num frágil avião-correio, ele resistiria a ciclones, tempestades e picos, como se enfrentasse a força de gigantes dos seus moinhos de vento. A sua capacidade de resistência e dureza era muito semelhante à deste exército de pilotos que marchava nas estrelas: “Y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se les salgan las tripas por ella”. É inevitável aqui a associação com uma frase de Rivière, chefe temível e incondicional defensor dos voos nocturnos: “Eu não me lamento ou escondo-o” (p. 80). A apologia desta ultrapassagem do sofrimento individual em vista a valores humanos essenciais permite que o “desprezo amante” de Rivière transforme em liberdade o constrangimento que representa o corte do prémio de pontualidade: “Não pensava submetê-los com esta dureza mas lançá-los para fora deles mesmos” (p. 38).

“Ultrapassa-te a ti próprio”, dizia Nietzsche. Para isso há que rejeitar a “vida cinzenta” dum inspector Robineau e procurar uma “vida forte”, semelhante à destes pilotos. Apetece ser aviador para poder dizer: “O meu motor compete com o trovão”.

## SPARK, Muriel

*Um grito de longe*<sup>(40)</sup>

Já conhecida entre nós pelo romance *Miss Jean Brodie na flor da idade* (1961), a autora escocesa Muriel Spark ataca de novo nesta óptima colecção “Aura”, da Presença, agora com uma história centrada em Londres nos anos 50 e que apaixonará todos os que se encontram ligados ao processo de publicação de livros. A actividade do meio editorial e as suas personagens típicas são o assunto de um interessante *thriller* que nos ajudará a suportar tão bem o calor como qualquer bom *entertainer* tipo *Na corda bamba*.

A muito sensata e maternal Mrs. Hawkins é uma assistente editorial cujo especial cuidado na revisão de provas deverá servir de exemplo a todas as suas congéneres em editoras portuguesas. Caçar gralhas e verificar com cuidado certos aspectos mais duvidosos das traduções deviam constituir ponto de honra.

Esta preocupação com a defesa da qualidade literária transforma Hawkins na maior inimiga de toda a falsificação e desvalorização da escrita por oportunistas e bajuladores como Hector Bartlett contra quem, persistentemente, se insurge, dirigindo-se-lhe através do epíteto *pisseur de copie* o qual, várias vezes, a faz perder o emprego.

A fim de manter o suspense, as afirmações são introduzidas gradualmente por Hawkins, a narradora que, numa prosa nada complicada e de humor inteligente, nos conta o seu passado de viúva de guerra e como convivera com todas as aquelas pessoas, partilhando o peso das suas dificuldades. Esta relação de simpatia esclarece a ligação entre o grito de Wanda, perseguida até à morte pelo poder aterrador de cartas anónimas escritas por Hector, e o *pisseur de copie* gritado por Hawkins, também ela perseguida pela mediocridade de Hector que se revela, assim, tão pernicioso para a literatura quanto para a vida humana.

Como diz Frank Kermode, nas obras de Spark “existe uma relação entre as formas da ficção e as formas do mundo”. Neste livro uma

---

40 *Um grito de longe*, trad. de Wanda Ramos, Presença, Lisboa, 1990, 190 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 17 de Agosto de 1990.

e outra são afectadas pela mesma adversidade, o que prova as suas intenções mais sérias.

É esta uma das marcas da autora que, pela voz do narrador de um dos seus romances mais recentes, se explica: “I treated the story with a light and heartless hand, as in no way when I have to give perfectly serious account of things”.

## TOURNIER, Michel

*Os meteoros*<sup>(41)</sup>

Conta-se que Zeus dividiu o homem em dois para lhe limitar a liberdade e torná-lo mais fraco. Referindo-se a este episódio mitológico, Aristófanes explica-nos que a natureza humana se baseava num todo uno, no qual o amor representa a ânsia de plenitude: “Cada um de nós é, por isso, como uma tésseira, pois fomos cortados em dois, como o linguado, e de um só, ficaram duas metades. Assim cada um procura a metade que lhe corresponde” (Platão, *O banquetes*).

Prosseguindo e prolongando a atitude errante e inquietante desta busca, este livro recupera o mito da genuinidade, restituindo-lhe o seu valor elegíaco e cósmico. Compreende-se, então, que o vazio de um irmão gémeo ausente não possa provocar lamentação mais profunda: “E depois houve a ruptura, a machadada que nos separou, a amputação horrível para que busquei cura vagueando pelo mundo” (p. 57).

Michel Tournier, nascido em Paris em 1924, foi sempre um apaixonado pela filosofia e embora se tenha preocupado em arranjar equivalentes literárias para as suas preocupações metafísicas, nunca perdeu de vista a tradição romanesca, tendo-nos confessado que esperava escrever como Paul Bourget, René Bazin ou Dely. Diz-nos o autor: “Quando começava a escrever um romance, era sempre com a ideia de reescrever *Le Comte Kostia* de Victor Cherbuliez, que tinha encantado a minha infância” (*Le Vent Paraclet*, 1977). Aliás, esta intenção de reescrever produções literárias anteriores, parodiando-as e dando-lhes uma versão totalmente diferente, faz também parte do processo de escrita destes *Meteoros* (1975), onde, através de Alexandre Surin, se faz ecos dos textos de Barbey d’Aurevilly, Léon Bloy, Barrés, Proust, Sartre e Céline.

Outra característica deste autor é a utilização de personagens marginais, excluídas da sociedade e não integradas nas suas clas-

---

41 *Os meteoros*, trad. de Miguel Serras Pereira, Dom Quixote, Lisboa, 1989, 451 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 3 de Novembro de 1989.

ses. Exemplo disso é o espaço habitado pelos gémeos, denominado Pedras Sonantes, e que é referido como “uma tribo à parte, obedecendo a leis diferentes dos outros homens”. O mesmo se passa com Alexandre, o tio escandaloso e *dandy* dos lixos, que, como os delinquentes, se considerava associal e inimigo da ordem. A sua condição de homossexual é, por si só, uma agressão a esta sociedade heterossexual que defende “a uniformização, o nivelamento e a eliminação de tudo o que é diferente”. A própria gíria gemelar, o eólico, é uma recusa de sociabilidade, pois ao distanciar-se da linguagem normal impede a decifração do sentido das palavras.

Mas, por ser este um romance onde “tudo se liga, tudo conspira, tudo é sistema”, a capacidade de estabelecer paradoxos e analogias entre temas, lugares e personagens parece prolongar-se até ao infinito. Isto permite a exploração de muitas possibilidades e perspectivas, que constituem um universo donde se pretende extrair significados cada vez mais vastos, a fim de penetrar no mistério do absoluto.

Influenciado pela poética dos elementos de Gaston Bachelard, Tournier ensina-nos que esta penetração depende de uma ligação ao céu e ao vento que, assegurando a solidariedade entre o indivíduo e o cosmos, tem por ponto de contacto o sofrimento: “As minhas chagas são o teatro estreito nos limites do qual me cabe reconstruir o universo” (p. 440). Não será isto sublime?

## UNAMUNO, Miguel

### *A tia Tula*<sup>(42)</sup>

Numa carta datada de 3 de Novembro de 1992, Unamuno escrevia ao seu amigo catalão Joan Maragall, dizendo: “Agora estou metido numa nova novela, *A tia*, história de uma jovem que, recusando noivos, fica solteira para cuidar de uns sobrinhos, filhos de uma irmã que lhe morre. Vive com o cunhado, a quem rejeita para marido, pois não quer manchar com o compromisso conjugal o espaço em que respiram ar de castidade seus filhos. Satisfeito o instinto de maternidade, para quê perder a virgindade? É virgem mãe.”

A par de toda a história, o leitor reconhecerá aqui as regras que regem o universo técnico das novelas de Unamuno, assim como o essencial da sua ideia de mulher. Enquanto Rosa pertence ao género da paciente e leal servidora da continuidade da espécie, Gertrudes, a tia Tula, faz parte do grupo das que sentem a sua missão de mães com a urgência e tensão de uma dor que se transforma em vontade indomável. Já em *Del Sentimiento Trágico de la Vida* o autor dizia: “Y es posible que haya quien para mejor perpetuarse guarde su virginidad. Y para perpetuar algo más humano que la carne.” Esta vocação para a maternidade espiritual é comandada por um super-ego implacável, alicerçado em convicções e normas de conduta moral inabaláveis que fazem de Gertrudes uma mulher severa, grave, inacessível e inatingível.

No prólogo de *Tres Novelas Ejemplares y un Prólogo* (1920), o autor esclarece: “As personagens devem estar de acordo com o modo kantiano numérico, este homem volitivo e ideal – de ideia-vontade ou força – que tem de viver no mundo fenoménico aparente.” É pela expressão desta sua vontade incólume que Tula se diferencia, sendo ela própria a encarnação da dureza inflexível, que lhe impõe uma vida de sofrimento, mas também de sabedoria e sagacidade, indispensáveis à orientação dos destinos da vida humana.

---

42 *A tia Tula*, trad. de Ana Moura, Estampa, Lisboa, 1992, 145 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 25 de Setembro de 1992.

## VV.AA

### *Continente perdido*<sup>(43)</sup>

A presente colecção oferece-lhe algumas páginas onde poderá guardar a melhor areia do seu Verão. São páginas de amor, tragédia, fantasia ou ficção científica, de romance moderno, policial ou socio-político, e também de escrita feminina.

**Amor.** John Fowles, *A amante do tenente francês* (1983, 1988). Fowles (n. 1926) possui uma invulgar capacidade de imaginação da história, a que concilia o poder de profunda penetração psicológica e sociológica. Nesta obra, o autor descobre, numa Inglaterra vitoriana, as mesmas inquietações do século XX.

António Alçada Baptista, *Os nós e os laços* (1985, 1986). António Alçada Baptista (n. 1927) revela uma enorme simpatia pelo lado feminino da existência. O início deste livro é prometedor. Fala-se de “uma mulher ao mesmo tempo puta e santa que vivia no deserto em êxtase espiritual”. Pena é que o espírito demasiado conciliador do autor não lhe permita gostar de oposições.

David Mourão-Ferreira, *Um amor feliz* (1986, 1987). Na obra de Mourão-Ferreira (n. 1927) a exaltação dos sentidos faz-se acompanhar de suficiente desencanto e cepticismo, para que seja sentida a inquietação donjuanesca do autor. Este livro tem beleza, sensibilidade, sensualidade e inteligência.

Edith Wharton, *A casa da alegria* (1987). A americana Wharton (1862-1937) foi admiradora e amiga íntima de Henry James. O livro retrata a sociedade aristocrática de Nova Iorque, nos anos 20, entre a integridade moral e os objectivos materialistas. *A idade da inocência* (1988) é o último romance mais importante da autora, e conta a história de um amor impossível pela pressão de convenções, que inocências invencíveis e o receio de escândalo preservam.

---

43 Crítica à colecção “Novos Continentes” da Editorial Presença. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 28 de Julho de 1989.

**Tragédia.** Yukio Mishima, tetralogia *O mar da fertilidade: Neve da Primavera* (1986, 1988), *Cavalos em fuga* (1987), *O templo da aurora* (1987), *A ruína do anjo* (1988). Mishima (1925-70) é um autor japonês de “grandiosidade trágica”, que tentou fazer da sua morte uma obra-prima da literatura. Como disse Yourcenar, “a atracção pela morte é frequente nos seres ávidos de vida”. Esta avidez fez do escritor um seguidor fervoroso dos ideais imperialistas de um passado que a vida insípida do Japão do pós-guerra fizera esquecer. Esta tetralogia, iniciada em 1965 e terminada no ano do suicídio do autor, oferece-nos uma complexa coreografia da sua morte, que as personagens, unidas num processo de reencarnação, parecem ensaiar.

F. Scott Fitzgerald, *O grande Gatsby* (1986, 1988). Fitzgerald (1896-1940), foi um autor elogiado por Gertrude Stein, que viu nele o criador do mundo contemporâneo. A profundidade com que neste livro captou os ritmos essenciais da sua geração deu ao seu espírito visionário o poder de antever, no clima frenético da *jazz age*, as perturbações do nosso tempo de ilusões perdidas. Em *Terna é a noite* (1987, 1988), o autor apresenta-nos a sua autobiografia e um retrato colectivo da aristocracia decadente. É um livro onde se fala de “ilusões heróicas” e de “ilusões tremendas”, mas também onde a cada grande excitação sucede uma maior melancolia.

David Mourão-Ferreira, *Gaiivotas em terra* (1988). Este livro reúne quatro novelas que vivem da tensão trágica de personagens que no insólito procuram compensação para a vida de uma Lisboa “inglória, esfumada, atarefada e ronceirosa”.

**Fantasia.** Michael Ende, *A história interminável* (1984, 1986). Símbolo antinuclear na Alemanha Ocidental, esta história do alemão Ende (n. 1929) é mais indicada para espectadores de *Star Wars* do que leitores de Tolkien. Aqui, fantasia é didactismo.

**Ficção científica.** John Sladeck, *Tic-toc, ou as memórias de um robot* (1985). Como todos os engenheiros, Sladeck (n. 1937) gosta de robots. Este até leu Blake e Wittgenstein, e toda a sua violência é mais humana que a vida “impossivelmente branda” dos homens do século XXI.

Paul Theroux, *Zona exterior* (1989). Theroux (n. 1941) é um americano expatriado cujas personagens se desiludiram com os valores da sua sociedade, face a uma cultura diferente. Tornada zona interdita pela fuga de desperdícios nucleares, Zona E é um espaço de aridez e ruínas donde se vislumbra a hipótese de recomeçar uma nova civilização. Aliás, este é também o desejo de Fox, em *A Costa do Mosquito* (1988), ao construir um paradoxo de civilização selvagem e de ordem anárquica.

**Romance moderno.** Ruben A., *A torre da Barbela* (1983). Romancista, dramaturgo e historiador, Ruben A. (1920-75) tem uma prosa de vocação surrealista que exerce um olhar crítico sobre a história e reflecte sobre a mediocridade nacional. Personagens de diferentes épocas vivem neste conto secular onde a tragédia dá o braço à comédia e o sentir procura razões de encadeamento.

Y. K. Centeno, *Matriz* (1988). Yvette Centeno (n. 1940) defende que “a escrita não se teoriza, pratica-se”. Este livro tem a ver com uma prática de vida e por ele ficamos a saber como a autora gostava de bruxas, livros e de uns sapatos vermelhos de sola dupla. Tudo memórias para uma matriz donde nasce a energia da escrita.

Patrick Süskind (n. 1949), *O perfume – história de um assassino* (1986, 1987). Süskind (n. 1949) nasceu na Baviera, estudou História Medieval e Moderna e Bernard Shaw. As suas tendências musicais fundem-se aqui com o gosto por teatro, psicologia e absurdo.

David Leavitt, *A linguagem perdida dos guindastes* (1988). Leavitt (n. 1961) pertence à nova vaga de escritores americanos. Nesta história Philip luta pelo amor. A prosa é uma perspicácia original, e tem o brilho do caramelo acabado de fazer.

**Romance policial.** Thomas Palmer, *O correio da droga* (1987). Para o americano Palmer (n. 1955), o importante é criar alguma coisa interessante de casos que nunca aconteceram. Aqui o tráfico de cocaína em Miami é pretexto para uma aventura até ao coração das trevas.

Scott Turow, *Presumível inocente* (1988). Turow (n. 1949) nasceu em Chicago, e professa a religião judaica. O seu interesse pela

advocacia fê-lo reflectir, nesta obra, sobre um sistema judicial onde se forjam e desvirtuam provas.

**Romance de espionagem.** John le Carré, *A rapariga do tambor* (1984). Este não é apenas um livro sobre espões, como *Madame Bovary* não é sobre o adultério, nem *Crime e castigo*, sobre o crime. O conflito do Médio Oriente é, para Carré (n. 1931) amor, injustiça e crueldade.

**Romance sociopolítico.** Alberto Moravia, *1934* (1984). Moravia (n. 1907) é um italiano ligado ao existencialismo, marxismo, psicologia e fenomenologia. Em *1934*, ano da falência de todos os valores, procura saber-se se é possível viver no desespero e não desejar a morte.

Evtouchenko, *As bagas silvestres da Sibéria* (1985). Poeta e romancista russo, Evtouchenko defende a unidade internacional. Neste romance, um astronauta abarca com o olhar todos os países, descobrindo o absurdo contranatura das fronteiras.

Rabindranath Tagore, *A casa e o mundo* (1986). Tagore (1861-1941) é indiano, e lutou com Gandhi pela independência política. Yeats foi seu admirador. Um tom trágico exprime aqui a luta pelos valores hindus e o respeito pela dignidade humana.

Breyten Breytenbach, *Confissões de um terrorista albino* (1987). Breytenbach (n. 1939) é um sul-africano oponente do Apartheid, que cumpriu sete anos de prisão por um acto terrorista. A obra relata a sua experiência de prisioneiro político.

**Literatura feminina.** Alther, *Outras mulheres* (1986). A americana Alther (n. 1944) usa a ironia para falar da morte, sexo e identidade. Neste romance de fundo terapêutico, a depressão é tema tratado por linguagem redutora. Salva-se a inteligência da heroína.

Erica Jong, *Pára-quedas e beijos* (1986). Jong possui uma escrita confessional controversa pela franqueza em abordar a sexualidade. Amor nos anos 80 e Byron: “Estou familiarizado com as ruínas há demasiado tempo para me desgostar da desolação”.

Fay Weldon, *Vida e amores de uma mulher-demónio* (1986). A inglesa Weldon (n. 1931) é uma defensora das mulheres. Privada da

sua ironia, a história tornar-se-ia numa desinteressante propaganda feminista. Assim, é uma paródia à emancipação por vingança.

Jane Bowles, *Duas senhoras bem-comportadas* (1ª ed. 1987). As ficções da americana Bowles (1917-73) exploram a natureza do amor, da perda, da comédia e do terror. Com um óptimo prefácio de Truman Capote, o livro dá importância à dignidade da mulher.

Segundo a editora, a procura de temáticas actuais, a qualidade literária e a receptividade do público norteamericanos escolhas desta colecção. No entanto, a disparidade de temas e tendências literárias não deixa sentir o fio condutor que deve unir obras de um mesmo grupo. Ser best-seller actual não é motivo que ligue um a outro livro. Existem livros antigos pouco conhecidos, bem capazes de formarem excelentes colecções com as mais modernas produções literárias. Resta dizer que as traduções são em geral de boa qualidade, o que é já um elogio desta colecção.

## VV. AA.

### *Shorts*<sup>(44)</sup>

Kafka disse um dia que “precisamos de livros que nos afectem como um desastre, que nos aflijam profundamente, como a morte de alguém a quem amamos mais do que a nós próprios, como ser expulso para florestas longe de todos, como o suicídio. Um livro deve ser o machado para o mar gelado dentro de nós”. Esta recomendação parece ter influenciado profundamente o critério de selecção da editora Granta Books para a sua nova colecção de contos que, sob o título *Shorts*, reúne vinte e uma histórias da nova ficção em língua inglesa, escritas por autores já consagrados, como Louis de Bernières, A. L. Kennedy, Hanif Kureishi e Romesh Gunesequera, mas também por jovens escritores como Michelle Huneven, David Treuer e Kamila Shamsie, que com apenas 25 anos faz aqui a sua primeira publicação.

Mas a idade, ou geração, não distancia estas diferentes vozes, unidas por temas comuns que marcam a nossa vida contemporânea, captando-lhe a sua essência. É que, como dizia Willa Cather, “a maior parte do material básico com que um escritor trabalha é adquirido antes dos 15 anos”. De facto, ou se nasce com sensibilidade e talento necessários para exprimir, com exactidão, o fundamental acerca do amor, morte, violência, solidão, ódio, sexualidade, desespero e outras questões existenciais aprofundadas nestas histórias, ou não há artifício estilístico ou truque literário que nos valha. E todos estes escritores parecem ter nascido particularmente dotados para esse fim, porque, a partir de actos tão banais ou tão ridiculamente insólitos, como o de ser mordido por uma aranha ou o de ser preso por matar um ganso ou disparar sobre o pé do namorado, conseguem construir as mais perturbantes parábolas da condição humana, na sua dupla vertente trágica e cómica, donde nasce um inquietante sentido de grotesco.

---

44 *Shorts*, Granta Books, Londres, 1998, 314 pp. Artigo escrito para o jornal *Público* de 10 de Outubro de 1998.

Por exemplo, em “A Drive”, nada mais acontece do que o convite insistente para um passeio, num carro desportivo usado, feito por um pai inválido a um filho que insistentemente persiste em rejeitá-lo, trocando-o pelo Gameboy ou pelas lixeiras dos baldios. Dramas familiares surgem também em “Avoiding Mrs. Taraniuk” e “Girl”. O primeiro expõe-nos a neuroses e aos medos de uma família de Brooklyn psicologicamente incapacitada para lidar naturalmente com a simples proximidade de uma refugiada idosa de Lvov, tornando-se uma situação crítica, vivida num mero jantar familiar, numa metáfora da ansiedade da crise de identidade americana. No segundo conto, escrito por Hanif Kureishi, autor do argumento de *My Beautiful Laundrette*, uma rapariga londrina, leitora assídua de Nietzsche, interroga-se se o amor não conduzirá à contemplação das portas do inferno, a que responde a sordidez, esterilidade e desolação da vida da mãe, que após o suicídio do marido é sucessivamente abandonada pelos seus amantes camionistas, carteiros, operários, etc.

Dirigindo uma forte crítica ao fanatismo religioso, um outro conto, intitulado “Karma”, apresenta, com ironia, a história de Diana que, abandonada pelos pais, vítimas da loucura mística que nos fins dos anos 60 se propagou na América, se vê reduzida a um namorado por anúncio transformado em hóspede e a um “karma” atingido pela destruição das fotografias dos “feis” progenitores.

Contrariamente a Diana, o narrador de “Nitrate” é um restaurador de imagens, que se especializou na recuperação do trabalho de pioneiros que filmavam nos quintais e preparavam os filmes nas suas cozinhas. Na restauração de cenas de antigos filmes pornográficos, como *La Bonne Auberge* e *Le Coucher de la Mariée*, ele encontra toda a inventividade e energia sexual que a inércia do seu casamento deixara de estimular. Sendo o nitrato uma matéria altamente inflamável, simboliza simultaneamente o excessivo zelo dedicado pela personagem ao seu trabalho de conservação e o seu reduzido empenho em preservar e revitalizar emoções e afectos em perigo de perderem incandescência.

Continuando a tendência de confrontar o leitor com a desertificação vivencial e paralisia emocional do nosso tempo, esta colecção apresenta-nos “Iris”, uma caricatura do egoísmo humano levado ao seu extremo, por razões de sobrevivência social. Aqui surge uma

personagem feminina que inicia uma confissão nervosamente desarticulada acerca do seu processo de encenação de uma gravidez fraudulenta, por interesse financeiro. Igual exemplo de aridez existencial é dado por “Summer of the Rats”, onde o leitor poderá contactar com a chamada “rat art” e tentar entender a razão pela qual uma fotografia, intitulada “London at Night”, tirada a ratazanas devorando vísceras, se pode tornar num spot publicitário de moda. Em “Nature Near”, a imagem do deserto é ainda mais real, desta vez pela acção de um dos seus mais temíveis habitantes, a aranha eremita castanha, que ataca uma professora num dos mais perfeitos e originais apartamentos de um campus universitário de Los Angeles, equipado com o mais sofisticado sistema anti-formiga, o chamado “ant-proof cooler”.

O humor negro destas histórias, à semelhança das de Raymond Carver, impede-nos de ignorar a presença de um “dark secret”, a ameaça que se oculta por detrás do mais banal dos quotidianos. A prová-lo está o comentário de Yvette, em “Blue Sky Like Water”: “The snow was like all the stories, she thought, coming endlessly out of nowhere, because there wasn’t any safety” (p. 225).

## WHITE, Eduardo

*Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*<sup>(45)</sup>

Natural de Quelimane, Moçambique, Eduardo White é autor de *Amar sobre o índico* (1984) e o *País de mim* (1990), tendo ganho com este último livro de poesia o Prémio gazeta, instituído pela Gazeta de Artes e Letras da revista *Tempo*, do biénio 1989/90.

Tendencialmente preocupados com a evasão, elevação, fuga à mundanidade e a toda a existência terrena, os versos de White fazem coincidir o seu destino com o vôo das aves, rompendo amarras com o “raso sabor do chão”, através de uma magnífica mecânica e engenharia que os transporta em direcção ao sonho. Isto significa ser fiel à própria condição humana, situada entre o finito e o infinito, dividida entre a fatalidade terrestre, que prende e embrutece, e a vontade de alcançar as estrelas: “Mas quis a vida/ que tivéssemos,/ ao contrário de raízes/ como as árvores,/ estes olhos para as distâncias/ ou então para os sonhos que não fazemos” (p. 24).

Esta atitude poética resulta de uma consciência demasiado profunda do estado trágico do indivíduo sobre a terra o que, em relação ao autor em causa, se prende com a vida de desolação e sacrifício do povo moçambicano. Contra este estado de coisas só a palavra poética poderá conhecer a ciência ou o engenho com que se atinge a libertação: “Podemos sonhar sem limites mesmo que a insónia nos castigue, viver mais crentes, mais perfeitos, mais possíveis; e repara, há tanta coisa a doer-nos dentro, tantas mentiras, tanta amargura, que só sonhar nos mantém vivos” (p. 13). Se, como o poeta, quiser ter “a asa como vocação” voe já em direcção a este livro e toque a vida por cima.

---

45 *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, Caminho, Lisboa, 1992, 34 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 20 de Novembro de 1992.

## WOOLF, Virginia

### *A festa de Mrs. Dalloway*<sup>(46)</sup>

Saiba o leitor que, para se libertar da preocupação e ansiedade provocadas por um romance acabado de escrever, Virginia Woolf costumava dedicar-se à criação de uma nova obra. As sete histórias que constituem este livro nascem, assim, deste seu hábito de escrita. Situando-se no período entre *Jacob's Room* (1922) e *To the Lighthouse* (1927), elas coincidem com a época de produção do romance *Mrs. Dalloway* (1925), em cuja órbita estas histórias parecem girar. Mas, tal como nos é explicado numa muito elucidativa introdução, estas páginas podem apreciar-se sem se ter lido a obra que lhes deu origem. Nelas se investiga o que significa para a autora a consciência da festa, ou seja, o estado psicológico criado por um clima de tensão próprio de uma situação social caracterizada por “pessoas aproximando-se e afastando-se umas das outras, trocando opiniões, estimulando-se mutuamente” (p.83).

Dado absolutamente indispensável à compreensão destes contos é o facto de Mrs. Dalloway, personagem presente em todos eles, estar familiarizada com o sofrimento. Isto, e não somente a sua presença, é motivo de relação entre as várias histórias, cujas personagens têm em comum o serem todos indivíduos sofredores, passando cada um deles pela mesma experiência da festa, que, como qualquer intensa experiência de vida é origem de melancolias, dores, agonias, vergonhas e humilhações. Processo eficaz de captação da verdadeira natureza das relações humanas, a festa revela-lhes dificuldades, estranhezas, torturas e irracionalidades. E sofre-se porque se é incapaz de chegar ao outro, de destruir as paredes de ardósia onde cada um se encerra. Cada pessoa é um mundo separada de outras por anos luz. O seu encontro só pode produzir mal-estar e acentuar as distâncias: “Era impossível que o ponto negro, inclinando-se para a frente, gesticulando, fizesse com que o ponto amarelo, sentado solitário, fechado em si, sentisse a mesma coisa que o ponto negro” (p. 75).

---

46 *A festa de Mrs. Dalloway*, trad. de Mário Avelar, Cotovia, Lisboa, 1990, 85 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 14 de Dezembro de 1990.

## YOURCENAR, Marguerite

*Arquivos do Norte*<sup>(47)</sup>

Desde os 20 anos que Marguerite Yourcenar sonhava com um romance onde estivessem contidos quatro séculos da história da várias famílias. Os últimos anos da vida da escritora permitiram-lhe atingir a mestria e distância suficientes, assim como uma longa e fértil experiência de vida, propícia à acumulação de informações indispensáveis para a recuperação desse passado familiar, agora reunido nos volumes da trilogia *Le Labyrinthe du Monde*, título genérico dos três livros que souberam concretizar um sonho.

Se, em *Souvenirs Pieux* (1974), a autora evocara os ascendentes pelo lado materno, num movimento que se inicia com o seu nascimento para recuar até aos familiares mais afastados, em *Archives du Nord* (1977) segue-se um sentido contrário, partindo-se da “noite dos tempos” em direção aos antepassados paternos. Dá-se, assim, expressão a uma visão dupla que ora se expande e alarga, ora se concentra e contrai. Para ver ao perto, Yourcenar tem de ver bem ao longe, e por isso a sua escrita é sempre bifocal, como aliás dupla sempre foi a perspectiva que no pessoal vê o colectivo e no particular o geral. Ouçamo-la quando diz: “Queria, a propósito de uma dúzia dessas linhagens de que ainda sei alguma coisa, notar aqui analogias, frequências, caminhos paralelos ou pelo contrário divergentes, aproveitar mesmo da obscuridade e da mediocridade da maior parte dessas pessoas para descobrir algumas leis que nos escondem” (p. 36). Não se trata então aqui de um mero exercício genealógico, mas de encontrar no indivíduo as leis que definem a essência humana, construindo com elas um arquivo onde se guarde a memória da espécie.

Daí que a insuportável Noémi, o pouco ambicioso Michel-Charles ou o rebelde aventureiro Michel representem mais do que simplesmente a avó, o avô e o pai de Marguerite. Eles são, como todos os que os antecederam, exemplos da humanidade e, como tal, o seu

---

47 *Arquivos do Norte*, trad. de Helena Vaz da Silva e Alberto Vaz da Silva, Difel, Lisboa, 1989, 252 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 11 de Maio de 1990.

retrato não é sentimentalizado mas transformado em substância pura, como na pintura de Rubens.

Mas este livro é também importante porque em todo ele transparece o contraste entre o passado de um mundo ainda em estado puro e uma época determinada por acontecimentos que foram os piores da história. Isto faz com que na vida de personagens passadas se pressinta já um destino trágico: “A raça profética, que não suspeita de que dentro de uns 50 anos se precipitará nos fornos crematórios, canta e dança para os ricos proprietários que também não suspeitam, por seu lado, de que os seus filhos acabarão motoristas de táxi em Paris, ou no fundo de uma mina” (p. 224).

É que segundo a autora, a história escreve-se sempre a partir do presente, e é ele que lhe confere toda a força da consciência. E assim se despede Yourcenar do passado, numa escrita profundamente emocionada com a sua perda, e onde parecem ecoar as palavras de Fedro: “Embrasse-moi, car sans doute ne nous reverrons nous que chez les Ombres, ouí nos baisers n’auront plus de lèvres” (*Qui n’a pas son Minotaure?*, 1963).

# Segunda Parte



## A., Ruben

### *Silêncio para 4*<sup>(1)</sup>

Eis um livro capaz de restituir à nossa prosa actual a sua incandescência e de inflamar um leitor frequentemente entediado por páginas de duvidoso valor literário. Publicado em 1973, nele se encontra a mais adequada expressão de uma vaidade intensa em cujo fluxo Ruben A. (1920-75) nos transporta. E o que dá vida a esta escrita é o que também deu vida ao seu autor: o acto do Amor. Escrever e viver têm, assim, origem no acto mais íntimo e elementar donde toda a criação nasce. O objectivo de Ruben A. parece ter sido o mesmo de Unamuno, quando disse: “Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive” (*Niebla*). A própria estrutura, unidade e desenvolvimento da obra dependem da continuação da relação entre dois amantes: “Não podes ir embora, eu ainda estou no meio do livro, preciso de ti” (p. 98).

Tudo isto nos leva a concluir que, em *Silêncio para 4*, amar e escrever fazem parte do mesmo universo e, por isso, são uma e a mesma coisa, como um e não dois é o resultado da soma dos intervinientes no acto amoroso: “Um mais um é igual a um, esta a espantosa descoberta da génese a criação é a unidade, homem e mulher na cama fazem amor para dar unidade, um, um só, a unidade perfeita no momento de amor” (p. 117). Também Ortega y Gasset se referiu a esta força unificadora, observando que “la delicia del amor consiste en sentirse metafísicamente poroso para otra individualidade, de suerte que sólo en la fusión de ambas, sólo en una ‘individualidade de dos’ halla satisfacción. Recuerda esto la doctrina de los saint-simonianos, según la qual, el verdadero individuo humano es la pareja hombre-mujer” (*Estudios sobre el amor*). E esta parece ser a verdadeira natureza de um narrador que desdobra em feminino e masculino.

Mas, porque esta relação entre sexos opostos resulta de uma união de contrários, ela personifica e serve de metáfora à eterna

1 *Silêncio para 4*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990, 203 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 4 de Maio de 1990.

oposição entre os dois pólos da personalidade humana: intelecto/emoção, pensamento/sentimento. Compreende-se, então, o motivo pelo qual a progressão do romance se faz mediante a apresentação, em diálogo de duas diferentes maneiras de conceber o amor: a perspectiva feminina acredita no amor-paixão e, como tal, defende uma atitude positiva baseada na esperança, ilusão, crença, sentimento e acção, enquanto a perspectiva masculina, ao considerar que a paixão destrói o amor, caracteriza-se por um ponto de vista negativo e céptico, determinado pela desilusão, inteligência, controlo e contemplação. Não se trata, então, somente de uma simples guerra dos sexos, mas, muito especialmente, da tragédia que implica o desencontro destas duas atitudes e a dificuldade da sua conciliação dentro de um mesmo indivíduo: “É esta luta de pessoas dentro da própria pessoa, somos dois em cada um de nós, este drama nunca se esclarece, é terrível” (p. 101).

É inevitável aqui a associação a, “o homem sente que, ao sentir, é dois”, de Pessoa, como é impossível não nos lembrarmos que também Henry Miller, a quem este romance constantemente reenvia, pressentiu a natureza contraditória deste drama, dizendo que: “No princípio não havia senão o caos, era um fluido que me envolvia, que eu respirava. [...] Em tudo eu depressa vi o oposto, a contradição, e entre o real e o irreal, a ironia, o paradoxo. Eu era o próprio inimigo. Não havia nada que eu desejasse fazer que não pudesse também não fazer” (*Tropic of Capricorn*). E o amor não é mais do que este estado de inquietação permanente nascido do caos do mundo, onde se concentra uma grande energia cósmica. Se, como Dante dizia, ele faz mover o sol e as outras estrelas, por que razão não há-de criar literatura?

**AMARAL, Manuela***Minha memória de ti*<sup>(2)</sup>

Impregnada de uma corrente emocional de força vertiginosa, a poesia de Manuela Amaral faz-nos experimentar, com grande intensidade, a desilusão, angustia e solidão do ser humano martirizado pelo sofrimento amoroso: “Se eu pudesse desdizer teu nome/ chamava nunca mais” (p. 18). A sua grande veemência no dizer poético transfere um forte poder expressivo a esta escrita, em momentos de profunda exaltação da sensibilidade: “Meus sentimentos são outros/ e maiores/ Furam-me as veias todas/ e o peito” (p. 25). Deste sentir dilacerado, que ultrapassa os limites do possível, nasce uma lucidez, com uma capacidade de penetração imensa, que nos devolve o sentido autêntico de uma existência sem sentido: “E que me importam as horas/ de horas ser/ se todas são iguais e tão vazias” (p. 54).

Como sempre, a poesia intervém aqui como força libertadora (“E a poesia saltou-me para o colo/ num acto solidário/ de liberdade”), capaz de conseguir para o indivíduo uma distanciação e serenidade emocional que o liberta das suas dores e tormentos pessoais: “Nada me afecta/ ou me toca/ Eu aspiro à perfeição/ de um sentir absoluto” (p. 30). Nesta dimensão, atingida por ultrapassagem da mera existência terrena, o poeta alcança a transcendência indispensável a um sentir mais vasto, mais impessoal e mais intenso: “Eu já não sou de cá/ Nem sou de ti [...] / Eu já sou do Imenso/ a forma eterna” (p. 31). Assim se transformam todas as experiências pessoais, mencionadas ao longo dos vários poemas, em algo comum de uma pluralidade de existências, comuns também a todos nós. Metamorfosear o que é estritamente pessoal no amplamente universal, permite à autora evitar uma expressão declarativa do sentimento, que a sua ironia e humor também recusam, conduzindo à escrita de uma poesia que parece rir-se das suas próprias lágrimas: “Uma casa às vossas ordens/ com vinhos tintos e brancos/ e até às vezes whisky/ e muitos comprimidos para dormir./ E muita solidão” (p. 10). Aproveite a hospitalidade e faça já a sua visita.

2 *Minha memória de ti*, Fora do Textos, Coimbra, 1992, 66 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 26 de Fevereiro de 1993.

**BAPTISTA, Abel Barros**

*Em nome do apelo do nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*<sup>(3)</sup>

Como esclarecimento prévio, o autor deste trabalho diz-nos que ele se encontra dividido em dois percursos de leitura relativamente autónomos. Tratando o primeiro do problema da significação nacional do nome “Machado de Assis”, o segundo centra-se no episódio de Brás Cubas, procurando reflectir sobre o nome inscrito na assinatura do texto romanesco através do motivo do autor suposto.

Fundamentalmente, o livro constitui-se como percurso de descoberta, dedicando-se a encontrar uma resposta inteligente e inovadora para a pergunta: “De que(m) falamos quando falamos de Machado de Assis?”. Fá-lo em oposição ao que chama “leituras de normalização nacionalista” que impedem a apreensão de significações mais vastas, implícitas no nome do escritor brasileiro. Tenta também explicar que, numa escrita de ficção de autores, como a machadiana, importa menos estabelecer diferenças ou semelhanças entre o autor ficcional e o autor efectivo, e antes mostrar que um romance é um terreno muito vasto de possibilidades interpretativas, através das quais se faz apelo à nossa capacidade de pensar o mundo a partir de uma experiência singular, apresentada pelo próprio romance. Daí que Abel Barros Baptista insista em que a resposta à interrogação formulada se deva encontrar entre muitas possíveis, sempre suscitadas pelo apelo do nome. Eis como este nos interpela: “O nome Machado de Assis já lhe diz alguma coisa? Mas estou disponível para dizer outras coisas: decifra-me ou devoro-te”. Pela sua perspicácia crítica este é o livro a ser devorado.

---

3 *Em nome do apelo do nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*, Litoral, Lisboa, 1991, 283 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 9 de Novembro de 1990.

## BESSA-LUÍS, Agustina

### *Eugénia e Silvina*<sup>(4)</sup>

Tal como nos informa o narrador, *Eugénio e Silvina* diz especialmente respeito aos acontecimentos de 16 de Julho de 1925, um crime de morte em que a vítima foi João Alves Trindade. Trata-se do crime das Poças das Feiticeiras, ocorrido antes do Estado Novo nos arredores de Viseu, cujo Agustina leu aos 12 anos e não ficou satisfeita, por isso, e como é seu hábito, decide penetrar no mistério da história, desenterrando o passado de personagens reais e reconstruindo, a partir delas, um romance muito camiliano. Desta vez a história é macabra, adequando-se perfeitamente ao carácter de personagens que, como João Trindade, parecem ver a sua vida “alterada e visitada por uma espécie de terror”. Aliás, a tensão, que faz desenvolver um caso de parricídio, nasce de um clima tenebroso fomentado pela impossibilidade da consumação total de uma relação incestuosa; daí que o amor tenha origem no estado de furor permanente em que os amantes se debatem. E por tudo isto perpassa a perspicácia da análise da autora: “Por isso resistiam, e o amor não passava de uma forma de resistência. Um dia que se esclareça esse terror obscuro que faz os laços de impedimento e atracção entre homem e mulher, o amor deixa de existir, a sua ferocidade poética deixa de actuar” (p. 110).

Centrando a sua atenção em duas figuras femininas principais, *Eugénia e Silvina* desenvolve e amplia os traços definidores do seu carácter, através de um mecanismo de repetições que parecem retocar e contornar, cada vez melhor, o retrato do feminino. A própria Silvina é uma repetição de Eugénia, não só pela sua origem bastarda, mas também pela simetria que une duas vidas de épocas diferentes numa corrente de comum sofrimento. A verdade é que só se entenderá o acto criminoso de Silvina e a razão do seu ar ousado, vista carregada e olhos cintilantes de ira, se se souber que antes dela, na mesma quinta da Malhada, vivera uma mulher deslumbrante e triste, inclinada para grandes paixões e celebrizada como mártir. Isto

4 *Eugénia e Silvina*, Guimarães, Lisboa, 1989, 376 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 2 de Fevereiro de 1990.

explica que o motivo do crime existisse já na geração anterior à ré principal, e que a energia que lhe deu origem estivesse em gestação desde o tempo de Eugénia. É que “um só gesto leva 100 anos de preparo” (p. 32).

Essa será talvez uma das razões pela qual Agustina, numa entrevista ao *Expresso* (1 Dezembro de 1989), tenha afirmado que para si “as pessoas nunca são culpadas, mesmo no estado de abominação”, o que a levou a concluir que nunca poderia ser um advogado de acusação. Idêntica atitude crítica, em relação ao que se deve ou não entender por crime, é expressa por Raskolnikoff em *Crime e castigo*: “O meu crime? Qual crime? – replicou ele num súbito acesso de cólera. – O de ter matado um bicho imundo e maléfico, uma velha usurária nociva a toda a gente, um vampiro que chupava o sangue dos pobres? Mas essa morte devia antes obter indulgência para 40 pecados! Isso é crime?” Também este livro põe em causa a designação indevida de um acto cuja culpa e pecado não são sinónimos de corrupção de carácter mas corolário dos valores primitivos da vitalidade humana e dos seus direitos. Num mundo de apatia como o nosso, é justo dizer que “um crime, num momento histórico, é preferível à mediocridade moral e intelectual” (p. 263).

## BRANCO, Camilo Castelo

### *Coisas que só eu sei*<sup>(5)</sup>

Não perca tempo a ler esta crítica. Vá já à livraria mais próxima. Nada do que sobre este livro se diga pode ser suficiente para justificar a razão do seu interesse e originalidade. Ou não se tratasse aqui de um “drama de agonias grandiosas que a linguagem do homem não saberá descrever nunca” (p. 61). Quem sou eu, pois, para vir falar de coisas que só as suas personagens sabem e podem revelar?

Este conto mostra bem que Camilo devia conhecer como ninguém o que se passa nas profundezas insondáveis da angústia íntima dos homens. Isto deu-lhe autoridade para inventar personagens que, após terem levado ao máximo experiências dos seus amores vertiginosos, se transformaram em mártires das suas próprias paixões. Heróis capazes de tocar o extremo do espiritualismo, todos eles merecem lugar de destaque na história das emoções e dos sentimentos humanos. Incendiados pela paixão e profundos conhecedores da poesia do belo e da poesia da desgraça, estes indivíduos descobrem na dor a grande e única razão da sua existência: “Se em minha alma cabe algum entusiasmo, algum desejo, é o entusiasmo da penitência, é o desejo de torturar-me” (p. 53).

Há quem considere por isso que a escrita Camiliana pode ter consequências catastróficas quando as suas máximas são transportas pelos leitores para o mundo da vida e para o plano das suas experiências pessoais, tornando-os indivíduos mórbidos e masoquistas. Tudo isto, contudo, parece ter estado na mente de quem quis penetrar cada vez mais fundo no mundo das lamentações, agonias e sofrimentos dos amantes. E, na literatura portuguesa, não houve nenhum maior entendido sobre este assunto. Destas coisas só ele sabia.

---

5 *Coisas que só eu sei*, Relógio d'Água, Lisboa, 1990, 61 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 28 de Dezembro de 1990.

## CABRAL, Helena Sacadura

### *Bocados de nós*<sup>(6)</sup>

Confesso não ser grande apreciadora de um tipo de escrita especificamente destinada às mulheres que, sobra a forma de crónicas, habitualmente se publica em alguns jornais e nas revistas femininas. Não é que pessoalmente tenha alguma incompatibilidade com esta forma de expressão, quer por algum preconceito inexplicável quer por considerá-la um produto literário menor. A razão é bem mais simples e prende-se com o facto de sempre nestas crónicas ter encontrado juízos bastante simplistas sobre assuntos tão complexos como a felicidade, o amor, a solidão e a morte. Os temas, quaisquer que sejam, acabam sempre por abordar um aspecto onde as suas autoras centram toda a problemática do feminino: a dificuldade de conciliação entre a vida profissional e a vida familiar; entre a maternidade e o exercício de uma profissão. A concluir, apresenta-se normalmente um conselho sábio que não perturba nem inquieta a leitora, apaziguando-lhe os conflitos e transmitindo-lhe fórmulas mais ou menos sensatas para vencer na vida e ser feliz.

O presente livro de Helena Sacadura Cabral, economista e colunista da *Máxima*, insere-se neste género literário e, por isso mesmo, partilha de alguns dos defeitos que lhe são próprios. Distingue-se, no entanto, pela qualidade da sua prosa, pela grande clareza das ideias, por uma sensibilidade de forte sentido poético, humor e ironia das suas observações e finalmente pela facilidade com que transforma as situações do quotidiano em reflexões inteligentes defendidas em termos morais. Vários exemplos do que se acabou de dizer poderão extrair-se destas crónicas, onde se recuperam temas escritos pela autora no *Semanário*. Por agora, basta citar um dos momentos mais felizes da sua crítica, produto de uma vivacidade de espírito com grande capacidade de concentração: “A palavra, mais do que tentar convencer o outro da nossa razão, deverá ser para tentar percebê-lo. O silêncio, pelo contrário, afastando-nos dos outros, não permite a eficácia da palavra, dificulta o gesto da ternura, instala a amargura” (p. 95).

---

6 *Bocados de nós*, Difel, Lisboa, 1990, 155 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 21 de Dezembro de 1990.

## CAÇÃO, Idalécio

*Daqui owe-se o mar*<sup>(7)</sup>

Natural de uma freguesia da Figueira da Foz, Idalécio Cação é conhecido, entre outras coisas, por ter fomentado os encontros das páginas culturais da imprensa regional, nos anos sessenta. Depois desta apresentação convém dizer-se que ao leitor deste livro decerto se revelará de precioso o Glossário da Gândara Figueirense (que o autor tem em preparação), por ser particularmente útil ao entendimento de uma linguagem predominantemente rústica, onde abundam expressões do tipo “ir furoar-se uns olhos”, “felgões de mornura” e “enregar uma dança”.

Caracterizada por uma grande espontaneidade e domínio do vocabulário popular, desta obra fazem parte dez contos, onde se nararam histórias de personagens típicas do povo, através de uma sintaxe de frases inacabadas e entrecortadas com encadeamentos de conjunções, num estilo que quase faz lembrar Beckett. São contos com um fundo moral, crítico e humorístico onde inteligentemente se contacta com a ingenuidade, espírito, astúcia e sabedoria populares. Os nomes das personagens intervenientes foram escolhidos com grande sentido de oportunidade e, no caso de estar o leitor interessado em alcunhas com uma certa graça, sugerem-se: Pé Rachado, Beiçoleta, Estraga, Samarra, China, Grilo, Saltão, Chico da Léria, João Vai-Vem, Francisco Seis-Dedos, Peitugas e João Olho-Vivo. Nem Kevin Costner foi tão original ao inventar Dança com Lobos.

---

7 *Daqui owe-se o mar*, Fora do Texto, Coimbra, 1991, 132 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 4 de Outubro de 1991.

**CRUZ, Gastão***Órgão de luzes (poesia reunida)*<sup>(8)</sup>

Segundo Ibsen, a poesia estava para o poeta como uma peça de fruta estava para o escorpião que ele conservava num copo sobre a sua secretária. Num período de saturação com o seu próprio veneno, este curioso animalzinho acolhia com alívio o pedaço de fruta que lhe era lançado e onde logo cravava o seu ferrão. Verá o leitor alguma relação entre isto e os versos de Gastão Cruz? Para alguma evidência sobre este assunto, veja-se o poema “On Melancholy”, integrado em “Campânula”, um dos conjuntos de versos que formam este livro de poesia reunida: “Vê os versos protege as cicatrizes/ e as glórias da pele entristecida/ Por elas vives e por elas vive/ a beleza que crias e te cria”.

Voz representativa da poesia portuguesa dos anos 60, este autor parece construir todo um tecido poético onde o fulgor dos sentidos irrompe por haver uma dor de que viver. Ao mesmo tempo Prometeu e abutre, o poeta sofre e alimenta-se do seu sofrimento, criando para os seus próprios tormentos correspondentes objectivos desse estado emocional. No poema “Paráfrase” pode ler-se: “Deito um peixe no eixo do meu peito/ aí o deixo devorar primeiro a vida/ os coágulos depois o osso enfim/ os arcos das costelas/ o esterno/ já ferido pelos dias// É ele o meu pulmão o músculo do meu/ sangue perdido/ barbatanas escamas guelras eixo/ peixe/ deitado no meu peito e vivo/ entre ruínas.” Se isto não é libertação que me morda o escorpião.

---

8 *Órgão de luzes (poesia reunida)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, 193 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 9 de Novembro de 1990.

## CRUZ, Gastão

*Transe (Antologia 1960-1990)*<sup>(9)</sup>

A poesia de Gastão Cruz mimetiza e repercute o poder devastador do real sobre o corpo, pelas vias de um discurso contaminado pelo estado caótico do mundo e pelos seus vírus de agressividade, hostilidade e violência. Nesta antologia, que reúne poemas de 1960-1990, continuam presentes os temas da doença, solidão, desespero, mudança, amor e morte, alguns pretextos para explorar e penetrar cada vez mais fundo nos abismos da dor humana, aqui sentida e expressa através de uma enorme contenção verbal que atribui ainda mais força e sentido ao que só obliquamente se exprime ou simplesmente se oculta: “se minto/ é porque não posso dizer”.

Embora não se dê a conhecer directamente de uma forma declarativa, a intensidade emocional desta poesia é grande, como grande é o alcance de palavras que nomeiam “pulsos golpeados”, “veias destroçadas”, “feridas sobre o corpo”, “frias ruas”, “tiro tenso e tensa solidão”, etc. Tudo isto é captado e transferido para os poemas por uma vitalidade intensa que, parecendo alimentar-se de todo o mal do mundo, o transforma em força poética, que será fogo, luz ou canção, metamorfoseando a dor e a morte em vida e poesia. Toda a carga negativa das palavras parece sempre travestida do seu oposto, sendo toda a frieza e sofrimento sinónimo de calor e fogo (“Ardor da escuridão desconhecida”) e toda a fealdade sinónimo de beleza (sinistra formosa escuridão”).

O próprio amor não pode estar imune a esta contaminação pelo mal, como tão bem lembra Beaudelaire em *Les Fleurs du Mal*, procedendo-se, aqui, a uma figuração do amor como indisponibilidade ou agressão (“a figura futura/ do ser mutável que ao amor recusa/ tempo nessa planície amarga onde figura”), sendo ele também personificação e imitação máxima de toda a violência e brutalidade (“luminoso punhal que te reflecte”). É que, como dizia Laforgue, a emoção artística não deve fazer referência ao que é agradável: “La lutte, l’hé-

9 *Transe (Antologia 1960-1990)*, Relógio d’Água, Lisboa, 1992, 97 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 23 de Outubro 1992.

sitation, les conflicts, la déception, la soif, tout ce qui constitue la vie doit constituer la vibration esthétique”. O poeta será, então, o “viandante que entre o escárnio infernal dos galos/ canta”.

## DACOSTA, Fernando

*Os infiéis*<sup>(10)</sup>

Quem leu *Moby Dick* de Herman Melville sabe que Ismael era uma personagem que, por não possuir interesse pela terra firme e querendo afugentar o tédio e evitar o suicídio, decide voltar a navegar, tornando-se ele próprio o narrador de toda a história e seu único sobrevivente. Assim, também neste livro de Fernando Dacosta, Mestre Dias é um cronista de naus, assentador de feitos e fastos, autor de comédias e autos que, para fugir ao embrutecimento do trabalho, à embriaguez das solicitações, à ameaça dos inquisidores, se fizera ao mar. Iniciando uma viagem tão simbólica como a do romance americano e com tanta diversidade de experiências, imagens, sentimentos, pensamentos e memórias que nos faz lembrar o *Ulisses* de James Joyce e o “viver tudo de todas as maneiras” de Álvaro de Campos donde parece ter sido, aliás, extraída a ideia de infidelidade, consistindo esta em: “amar várias pessoas ao mesmo tempo, ou deus, ou países, ou ideais, ou objectos” (p. 55).

Trata-se de uma aventura marítima que se desenrola como se estivéssemos a assistir a um teatro fantástico a bordo de uma esfera submergível, semelhante ao Nautilus de Júlio Verne, situada fora do espaço e do tempo e que os redemoinhos dos naufragos fazem mover.

É que, no romance, tudo o que é catástrofe se transforma em salvação e todo o sofrimento se transmuta na mais pura exaltação ou emoção estética vivida na mente humana, pois a intenção é representar um drama de almas, como queria Pessoa, e não de actos. Daí que os seus protagonistas, uma mulher, um jovem, um soldado e um escrivão, simbolizem a formação do tão famoso Quinto Império, aqui definido como uma entidade nova e poderosa, alcançada não pela guerra, pelo comércio ou pela política, mas pela língua e pelo sentimento. É bom saber que: “o nosso herói nacional não é um militar, é um poeta, a escrita e a navegação, formas superiores de conhecimento, de convívio, fizeram-nos universais”.

Por tudo isto se perdoa o extremo mau gosto de uma capa muito infiel.

---

10 *Os infiéis*, D. Quixote, Lisboa, 1992, 227 pp. Artigo escrito para o jornal *Independente* de 15 de Maio de 1992.

**DIAS, Marina Tavares (org.)**  
*A Lisboa de Fernando Pessoa*<sup>(11)</sup>

As casas, as firmas e as cidades constituem as três partes em que se divide esta importante recolha fotográfica onde a vida do poeta e a cidade de Lisboa se iluminam mutuamente. Pareceu-nos particularmente correcta a perspectiva de Marina Tavares Dias, a organizadora destas páginas, ao entender o universo citadino de Pessoa como resultado de um reflexo interior e de um “enraizamento na cidade primordial”. Saber isto é compreender que Lisboa foi para o escritor um espaço aberto a outros espaços. Nela ouviu o sino da sua aldeia, sentiu o sossego de uma vila quieta de província, observou a lentidão dos transeuntes de uma aldeia incógnita, identificou o Tejo com um lago azul e os montes da Outra Banda com uma Suíça achatada.

Implicando uma transmutação da personalidade, esta capacidade de transferir-se e transportar-se para outros lugares é causa de frequentes excessos de imaginação, podendo um simples carro eléctrico lisboeta levar a regiões distantes que se multiplicam em “indústrias, operários, vidas, realidades, tudo”. É preciso não esquecer que Bernardo Soares no seu *Livro do desassossego*, esclareceu toda esta problemática dizendo: “Quem me conheço não tem ruas por onde passe, a não ser que sejam todas as ruas, nem que nelas o veja, a não ser que ele mesmo seja todos os outros” (7-4-1933). É de elogiar ainda o excelente processo de legendagem destas fotografias, que frequentemente se fazem acompanhar de elucidativos excertos da obra do autor.

---

11 *A Lisboa de Fernando Pessoa*, Ibis, Lisboa, 1991, 103 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 18 de Outubro de 1991.

## FERREIRA, Isabel Maria Mendes

### *Canto chão*<sup>(12)</sup>

Isabel Maria Mendes Ferreira tem sido cronista de jornais e revistas, sendo também escritora, poetisa e pintora. Entre outras obras, é autora de *Um nocturno de Bach e um relâmpago no olhar* (1983) editado pela Bertrand, e do livro de contos *A mais loura de Lisboa* (1984).

Referindo-se aos poemas de Anne Sexton, Sylvia Plath chegou a dizer que eles possuíam uma espécie de profundidade emocional e psicológica, o que na altura se manifestava como algo de muito novo e excitante. Também as palavras destes poemas possuem uma intensidade emotiva capaz de transferir, para a voz poética, toda a autenticidade de expressão do sofrimento amoroso: “abandonaste-me na praia/ sem recados nem aves/ disse-te adeus/ e a noite caiu” (p. 91). Todas as páginas contêm um lamento melancólico de desolação, abandono, perda, ausência e solidão: “mas como eu fiquei da última vez que te vi/ ausente/ batida pelas folhas em branco/ apagada no cinzeiro/ e sempre de frente para o rio” (p. 9).

Quando repetidamente surgem expressões como “rente ao chão”, ou “tudo fica raso rasteiro”, pressente-se que se faz aqui menção da postura poética que permite uma maior absorção de experiências e um contacto mais directo do corpo com o mundo e com o outro. Ela proporciona uma maior disponibilidade para o amor (“rente ao chão onde me arranhas”), mas também faz sentir a impossibilidade da relação amorosa (“e tudo fica raso rasteiro/ charco sem pedra [...] deliberadamente afasto-me de ti”). Versos que lembram “elmos de garras”, “lâminas e cortes da tua voz” e o ser trágico, perverso e indisponível do amante, não impedindo aqueles onde o ressentimento se transforma em ternura, exprimindo simultaneamente o mais puro ódio (“Desfazes-me. Arruínas-me [...] Anavalho-te”) e a mais pura dedicação amorosa (“tu és a mais doce e violenta obsessão”). Já Lautréamont dizia: “Serás amado por aquele mesmo ser humano a quem fizeste mal”. E esta verdade nunca a autora perde de vista: “és-me tudo. o bem o mau a medida exacta o falível o ausente” (p. 55).

12 *Canto chão*, Produce, Lisboa, 1992, 133 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 16 de Outubro de 1992.

## FERREIRA, José Gomes

*Passos efémeros – dias comuns*<sup>(13)</sup>

Primeiro volume do Diário Inédito de José Gomes Ferreira, poder-se-á encontrar neste livro alguns esclarecimentos úteis que ajudarão qualquer um a corrigir os seus juízos críticos acerca das tendências literárias deste autor. Assim, se o leitor estiver interessado na sua concepção estética, a 16 de Março de 1966 o poeta defini-a do seguinte modo: “Arte, para mim, é este arrancar dum poço de nuvens as linhas de contorno a que chamamos realidade e constantemente se esvai, se perde e desvanece”. Do mesmo modo todos quantos se preocupam com classificações e escolas poderão aqui aprender que não se deverá pura e simplesmente etiquetar e reduzir a escola ou movimento literário a obra de quem sobre ela reflecte, dizendo: “O meu realismo não passa de uma desmitificação constante para tornar mais puro o sonho” (p. 110).

Abrangendo um período que vai desde 1 de Outubro de 1965 a 31 de Dezembro de 1966, encontram-se neste diário inúmeras referências a familiares e amigos; a acontecimentos internacionais, como a guerra do Vietname; e muito especialmente à situação política, social e cultural do Portugal de então que, no entender do autor, vivia tempos de Inquisição. Incondicional opositor ao regime salazarista, as suas críticas mordazes nunca pouparam os seus seguidores, destruindo-lhes falsas imagens e valores. De tom irónico e humorístico estas notas diárias dão-nos conta de situações anedóticas e ao mesmo tempo trágicas passadas num país reduzido à sua própria mediocridade: “Aranha de teias medíocres neste incrível país onde não nos consentem os destinos próprios” (p. 119). Por tudo isto, e porque para si a arte tinha o papel de recriar, chatear, protestar, suplicar, iludir, adormecer, acordar, chorar, cantar, desfear, embelezar e berrar, Gomes Ferreira merece a nossa maior atenção.

---

13 *Passos efémeros – dias comuns*, vol. I, Dom Quixote, Lisboa, 1990, 198 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 30 de Novembro de 1990.

## FERREIRA, Vergílio

*Pensar*<sup>(14)</sup>

Dispostos em fragmentos aforísticos ou à maneira de Nietzsche ou Pascal, os pensamentos de Vergílio Ferreira aqui expostos atestam uma vez mais a sua inquietação de espírito, vivacidade intelectual e inteligência rebelde, mesmo que com alguns se não concorde inteiramente pelo seu excessivo negativismo proveniente de uma certa postura existencialista que ainda comanda nesta escrita.

De grande utilidade para a leitura deste livro, acabado de escrever em Maio de 1991, é a existência de um índice remissivo, pouco comum nas edições portuguesas. Através dele se verá, por exemplo, que o autor dedicou grande parte da sua reflexão a temas como o amor, a arte, Deus, a escrita, a história, a linguagem, a literatura, a morte, a mulher, as palavras, o pensar, a verdade e a vida.

Em todos eles perpassa uma profunda perspicácia e lucidez temperadas pelo humor e mordacidade indispensáveis a quem escreve um livro de pensamentos numa época em que toda a gente se interroga se pensar servirá para alguma coisa e se não se será melhor ligar a TV ou ler um policial. Contra essa insensibilidade generalizada e contra o vazio do seu tempo, Vergílio Ferreira constrói pensamentos atravessados de emoções, lançando-os sobre nós como um grito de desespero que nos proíbe a indiferença e nos devolve a consciência: “Se fazes questão em reflectir sobre o enigma da vida e do universo, vê se te despachas depressa, que a espécie humana qualquer dia acaba” (p. 358). Não esquecendo que todo o pensamento pressupõe o impensável e que todo o entender é no impossível que tem o seu limite, o autor sabe ser o impossível a medida do homem, como Pascal também sabia: “Voilà notre état véritable. C’est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d’ignorer absolument” (*Pensées*). Um acto impossível: ler este livro.

---

14 *Pensar*, Bertrand, Lisboa, 1992, 373 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 26 de Junho de 1992.

## FERRO, Rita

### *O vestido de lantejoulas*<sup>(15)</sup>

Neste romance, Rita Ferro faz desfilar uma série de personagens sociais tipo, pertencentes à alta burguesia e à gente do povo, conseguindo entre elas estabelecer paralelos de situação que fazem contrastar profundamente os seus caracteres divergentes.

Quando se diz, em relação a uma das seis ricas, fúteis e superficiais amigas, que a “Luzinha era um bombom, um salgadinho de chá, uma boneca de cera com vestido de organdi”, é porque se sabe que contraposto a tudo isto existe uma Maria da Fé, mulher rija e boçal com uma “queda natural para converter berbicachos em proveitos” e por isso mesmo possuindo uma capacidade inata para lidar com a tragédia, cujo espectro as seis senhoras de alta sociedade demonstravam desconhecer, por possuírem uma alma tão vazia de espiritualidade quanto um vestido de lantejoulas. Mas, a partir do momento em que decidem consultar um astrólogo que as fará confrontar com o seu próprio vazio, estas damas do “jet-set” iniciam um percurso que finalmente lhes devolverá o sentido do trágico e do amor, durante muito tempo encoberto e recalcado pelas suas posturas de mulheres virtuosas, rigidamente mantidas para salvar as aparências exigidas por convenções sociais absurdas. Para este processo de consciencialização muito contribuem a força e vivacidade dos diálogos, capazes de atingir grande profundidade, especialmente os de Pedro, uma criança-prodígio cuja lucidez, maturidade e vocação suicida nos faz lembrar muitos dos heróis das histórias de J. D. Salinger.

Um livro inteligente onde se ridicularizam e captam os traços essenciais da nossa sociedade actual e excelente pelos retratos sociais obtidos. É que convém saber que todas as Luzinhas mantêm sempre as suas almas inseparáveis das suas “griffes” e das lantejoulas dos seus vestidos. Nem fotografias da *Olá* conseguem tanta nitidez.

---

15 *O vestido de lantejoulas*, Contexto, Lisboa, 1991, 231 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 17 de Janeiro de 1992.

**FREIRE, Natércia***Obra poética – Vol. 1*<sup>(16)</sup>

Deste livro fazem parte um largo número de poesias escolhidas que vão desde 1942 a 1952, o que nos permite dizer que Natércia Freire (n. 1920) podia muito bem já ter lido na época *La Deshumanización del Arte*, obra fundamental sobre as novas preocupações da criação artística, escrita por Ortega y Gasset em 1925. Considerando que o estilo da arte moderna implica um processo de desumanização, este pensador espanhol defendia que: “Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”. E toda esta nova sensibilidade estética se pode encontrar nos versos. “De mim fugia, altíssima e liberta,/ sem destino nem ânsia”, “livra-me toda de mim”, “som de fonte, de chuva, som de praia/ nunca de humana vida”, “as cidades dos humanos/ palpitam sem que as alcance”, etc.

Nota-se, por isso, nesta voz poética uma profunda absorção das inquietações e angústias que marcam o temperamento contemporâneo. É que “agora é Tempo de Desespero”. Os temas da petrificação, imobilidade, despojamento e morte mostram que esta fuga ao humano conduz inevitavelmente à trágica aniquilação do “eu” poético: “Tudo o que sou em água, em flor, em vento,/ o sou em sofrimento”. Com tal poder de despersonalização, talvez Natércia nem precisasse de ler Ortega.

---

16 *Obra poética – Vol. 1*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, 210 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 1 de Novembro de 1991.

## GOMES, José António

*Literatura para crianças e jovens – alguns percursos*<sup>(17)</sup>

Extraídos de publicações em jornais, estes textos destinam-se, segundo o autor, a uma divulgação crítica dos livros infantis e juvenis, preenchendo-se, assim, parte da lacuna criada por uma certa ausência de reflexão teórica e rigor crítico que não explorou nem entendeu devidamente a sua especificidade.

Nos dois primeiros estudos aborda-se a problemática da narração de histórias e as tendências da produção literária infanto-juvenil na década de 80, em Portugal. Interessou-nos particularmente a definição de Fernanda Irene Fonseca que considera a narração como “uma prática primitiva, ligada à infância dos indivíduos e das civilizações”, assim como a ideia de António Torrado, segundo a qual os contadores de histórias são “os últimos intérpretes da grande fraternidade da Natureza”, encontrando-se cada vez “mais próximos da infância da Humanidade”. Da produção editorial nacional é salientada a colecção *Uma aventura...* de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, manifestando-se ao mesmo tempo uma certa inquietação pelo desaparecimento de colecções de prestígio, por motivos comerciais.

Os textos focam um grande número de autores como Ana de Castro Osório, Matilde Rosa Araújo, Alice Vieira, Camilo Castelo Branco, Umberto Eco, etc. Eles revelam um conhecimento profundo deste género de literatura, que se fundamenta num vasto suporte bibliográfico e nunca esquece a constante dependência entre texto e ilustração. Já imaginou a Branca de Neve com vício de apostar em corridas de cavalos? Então leia as *Histórias em verso para meninos perversos* de Roald Dahl, e seja uma criança bem crescida.

---

17 *Literatura para crianças e jovens – alguns percursos*, Caminho, Lisboa, 1991, 132 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 6 de Março de 1992.

**GONÇALVES, Olga***A floresta em Bremerhaven*<sup>(18)</sup>

Este livro não só é um romance mas também um documento histórico em que se fixam com nitidez vários aspectos caracterizadores da vida do emigrante. Os retratos das personagens presentes são de uma precisão espantosa, só possível de obter pelo melhor processo: uma convivência muito intensa entre a autora e uma família alentejana de Porto Côvo.

Daqui resultou esta obra, construída à maneira de um diário preenchido na totalidade com testemunhos verbais das personagens, apresentando-as em discurso directo, mas omitindo sempre as intervenções do interlocutor a quem se dirigem, neste caso a própria autora que, ao ausentar-se do discurso, lhe confere maior liberdade e vivacidade, indispensáveis a uma linguagem profundamente realista.

Nesta recolha de informações sobressaem as que se ligam à definição da vida do trabalhador português na Alemanha (“Era só frio, só negro, só trabalho”), as que referem o desencanto do emigrante (“Cá em Portugal não nos defendem”), as que recordam uma vida de sacrifícios responsáveis pelo desejo de partir (“Rebaixado que eu me sentia”) e finalmente todas aquelas que exprimem as inquietações e dúvidas de um grupo social que muito esperava da revolução de Abril (“Ora, de que partido é que gosto mais? Não gosto de nenhum”). Além de tudo isto, nestas páginas viaja-se através da pureza, ingenuidade, simplicidade e lucidez da alma alentejana. Se possível leia o livro depois de uma boa açorda com coentros ou de um apetitoso arroz de lapas.

---

18 *A floresta em Bremerhaven*, Caminho, Lisboa, 1992 (4ª ed., 1ª, 1975, Seara Nova), 159 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 8 de Maio de 1992.

## GRABATUS, Frey Ioannes

*As Quybricas*<sup>(19)</sup>

Em 1778, por motivos de partilhas em terras de Moçambique, surge num inventário da família Grabato Dias da Silva e Quadros a referencia a “um grosso caderno de estâncias à maneira de Camões em que há falas del-rei D. Sebastião”. Tratava-se nem mais nem menos das *Quybricas*, obra escrita em celebração de Alcácer-Quibir constituída por onze cantos com 1180 estâncias, cuja autoria foi supostamente atribuída a Frei Grabato (aliás J. P. Grabato Dias, aliás o pintor António Quadros) mas que os camonistas reivindicam como sendo do autor de *Os Lusíadas*, ou já não tivesse o poeta prometido a D. Sebastião um seguimento deste poema. É por isso que muitos consideram o suposto autor como um alter-ego de Camões, embora se saiba que o dito frade tenha procedido a muitas alterações da sua autoria, a fim de ocultar algumas características demasiado camonianas, mantendo-se assim fiel à promessa da preservar o anonimato do poeta, ele próprio seu compadre no período em que viveu na Ilha de Moçambique.

Num prefácio tão jocoso quanto o próprio poema, Jorge de Sena sublinha-lhe o amargor satírico e o espírito anti-épico, a que não será alheio o facto de este ter sido escrito nos fins da vida de um poeta que, como sabemos, foi um homem que viveu de tantas tristezas e misérias como não existiu outro: “Já a dor que acharei, multiplicada/ por quinze mil, a tenho aqui pesando/ bem precisa na fala remansada/ e no gesto onde mais figuro brando” (Canto XI-1.129). Referindo-se repetidamente no poema ao tom impertinente dos seus versos, o poeta sabe que na sua origem está uma permanente insatisfação com o mundo e uma irreprimível revolta contra a injustiça humana: “Sobre mim passa a injustiça/ que guerra e sangue em ódio cru atiza” (Canto I-20). Talvez por isto, Sena dedica esta obra “aos leitores esclarecidos do nosso tempo: aqueles portugueses que deixaram de

---

19 *As Quybricas*, Afrontamento, Porto, 1991 (2ª., 1ª. 1972), 366 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 21 de Fevereiro de 1992.

acreditar em si mesmos enquanto tais, ou porque os não deixam ser eles mesmos, ou porque lhes não deixam fé que para todos sirva”.

Numa era de “pílulas de poesia”, parece-nos que este livro é o que de melhor nos podia ter acontecido, pois já tínhamos deixado de acreditar que “por mais sondas que outros lançarão/ por mais padrões e mapas levantados/ sempre nos ficará muita lonjura/ onde rumar a barca da aventura” (Canto XI-1906).

## LARANJEIRA, Manuel

### *Cartas*<sup>(20)</sup>

Por estas cartas se percebe a razão que levou o autor de *Del Sentimiento Trágico de la Vida* a dizer, em prefácio, que Laranjeira lhe havia ensinado a ver a alma trágica de Portugal. Unamuno ter-se-ia de sentir fatalmente atraído por quem constantemente se queixa de tempestades íntimas, de quietudes nostálgicas, do tédio doloroso e, sobretudo, de não poder talhar a vida ao seu ideal. Ao considerar-se a si próprio um filho deste século de tristeza, de ansiedades impossíveis de satisfazer, Laranjeira faz impregnar todo o conteúdo da sua correspondência epistolar daquele princípio de fatídica sabedoria que, segundo Unamuno, permite chegar “al más triste fondo de la verdad humana.”

Génio do desespero como Antero, Camilo e Soares dos Reis, o autor destas cartas consegue fazê-las reflectir algumas imagens do Portugal trágico, dizendo que “Portugal é uma terra trágica, ‘trágica à la griega’, e Camilo é, por assim dizer, o Sófocles da nossa vida fatídica” (p. 123).

O seu optimismo amargo permitiu-lhe penetrar na essência deste sentimento trágico ao revelar que para cada desejo de ideal existe um impedimento da realidade: “Vivemos fervorosamente o nosso mundo ideal, o mundo maravilhoso que existe dentro de nós, e sentimos uma subtil crispação de nojo ao encarar as defeituosas coisas da realidade” (p. 107). Por isso ele nunca se coibiu de apontar esses defeitos, criticando a indolentíssima raça portuguesa, a hora indecisa, gris, crepuscular do Portugal narcótico e, muito especialmente, as mediocridades tísicas e cansadinhas dos críticos.

Perante o mal-estar do seu tempo, Laranjeira respondeu com uma vibratilidade intensiva que o fazia orgulhoso dos seus sofrimentos por lhe provocarem o prazer de se sentir superior à própria dor. A cada desilusão ou dor ele respondia com o riso, o seu melhor analgésico. Entende-se, assim, a sua identificação com D. Quijote, “el Caballero de la Triste Figura”, que Unamuno tanto estudou.

20 *Cartas*, prefácio de Miguel de Unamuno, Relógio d’Água, Lisboa, 1990, 153 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 22 de Fevereiro de 1991.

## MARTINS, Fernando Cabral

### *A cidade vermelha*<sup>(21)</sup>

Esta é uma geração de pessoas que no início dos anos 70 tinham 20 anos, organizavam movimentos estudantis, faziam greves, pensavam em reformas da sociedade, falavam de rock, Rolling Stones, Jeferson Airplane, Jim Morrison e Jimi Hendrix. Liam Rimbaud e Hemingway, escreviam poemas, fumavam haxixe, usavam samarras, boinas, jeans e sandálias de artesanato e, como resultado de tudo isto, fugiam para o sul, para Marraquexe, a cidade vermelha.

Escolhendo para as suas vidas uma solução de continuidade, estas personagens deixam-se conduzir por uma corrente vital que as transporta num fluxo contínuo de acções encadeadas numa rapidez vertiginosa tal qual um filme acelerado. Por isso defendem que a única lei de andar na estrada é não poder parar, e afirmam não conhecer outro destino que aquele de ir em frente. Mas a sua ansia de continuar para o sul e mudar de ares diz-nos que o desejo de movimento e mudança, implicando uma paixão por instantes sucessivos, parte sempre de um estado de angustia e insatisfação, como aliás Henri Bergson havia observado, dizendo que: “toute action humaine a son point de départ dans une dissatisfaction et, par là même, dans un sentiment d’absence” (*L’Évolution Créatrice*).

Se se lembra do poder do vento num filme como *Nova Iorque fora de horas* compreenderá a razão pela qual é apenas suficiente deixar-se ir e flutuar como uma folha no ar. Bons ventos, pois, para este livro.

---

21 *A cidade vermelha*, Contexto, Lisboa, 1991, 125 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 24 de Maio de 1991.

## MOUTINHO, José Viale

*Pavana para Isabella de França*<sup>(22)</sup>

Poeta, prosador e jornalista, José Viale Moutinho é natural da Madeira, o que justifica o seu repetido interesse em localizar aí a maior parte destes contos, testemunhos de uma profunda identificação entre os lugares e os homens. Daí que um dos traços comuns às várias histórias seja o do regresso das personagens ao local onde nasceram, para aí morrerem como se de um ritual do eterno retorno se tratasse: “Milhares de pessoas ali tinham chegado para morrer” (p. 62).

A proximidade da morte e a sua presença perturbadora é, aqui, uma constante que impõe e exige ao indivíduo o seu encontro urgente com a memória: “Ah, se pudesse levar consigo a derradeira lembrança” (p. 62). E em todas estas páginas se pressente que caminhar em direcção à recuperação do passado, da origem, ou do que é primordial, significa caminhar para a morte, estando o fim da vida humana contido no seu início e este no seu fim: “Não era a infância que buscava, mas um pouco mais atrás e mais por dentro, quando ainda não falava nem sabia” (p. 31). Apetece citar T. S. Eliot e dizer “In my beginning is my end” ou “The end precedes the beginning/ And the end and the beginning were always there” (“Four Quartets”).

Entende-se, pois, que haja uma interligação entre esta procura das origens e a criação literária, o mais fiel processo de recuperação e reconstituição do passado. Por isso, as personagens vivem em função do seu contacto com a literatura, coleccionando artigos antigos, preparando um livro sobre o último imperador Habsburgo, ou simplesmente esperando, num café de Trieste, Giorgio Voghera, autor do livro que podia muito bem ter emprestado o seu título a estes contos: *Nostra Signora Morte*.

---

22 *Pavana para Isabella de França*, Difel, Lisboa, 1992, 101 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 13 de Novembro de 1992.

## NEGREIROS, Maria José de Almada

### *Jardins da maré baixa*<sup>(23)</sup>

Este é um livro cujos contos servem de expansão a uma grande capacidade de ver, ouvir e pensar, sempre exaltada ao dar “sentido de destino às mais pequenas coisas”. A atenção pelo que pode parecer insignificante ou demasiado comum caracteriza a sensibilidade de uma autora que nos revela uma atitude da sua infância dizendo: “quando a maré baixava, eu descobria nas covinhas dos penedos estranhas composições feitas de estrelas do mar, anémonas e outras algas de cores especiais. Chamava-lhes, como se fosse a capa de um livro, *Os jardins da maré-baixa*”. Uma tal valorização do pormenor remete-nos para o *Werther* de Goethe, onde um observador solitário nos confessa o seu estado de arrebatamento e paixão através da sua atracção pelo ínfimo: “Deitado, na relva ao pé da cascata, os meus olhos assim colados à terra, nela descobrem mil diversas ervinhas, por entre as quais formigam centenares de vermes e de insectos, de inúmeras cores e formas.”

Mostrando semelhante interesse pelo detalhe, esta escritora gosta de “aprofundar como um microscópio” pois “primeiro vê-se a flor inteira, depois as células da flor”. Os seus contos são histórias de amores desfeitos, vidas desperdiçadas, relações suspensas, experiências comuns e paixões banais. Mas, tal como nos livros de Marguerite Duras, o que é banal transforma-se em excepcional pela via de uma escrita intuitiva, plena de perspicácia íntima, onde se deposita um sentido de melancolia e amargura: “Afinal o que é que era a vida? Seria aquele morrer sem explicação, aquele redemoinho doido, aquela brutalidade, aquela vontade que eu tinha de gritar, ali, no lugar mais esplêndido de Lisboa?” (p. 38). Sobretudo, ficou na memória aquela frase: “Todo o que não viver apaixonado vive em desespero, mesmo que o não saiba”. Depois disto apetece reler *O amante* de Duras.

23 *Jardins da maré baixa*, Edinter, Porto, 1991, 159 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 20 de Dezembro de 1991.

## NEVES, Mário

*José Rodrigues Miguéis – Vida e obra*<sup>(24)</sup>

O autor de *Páscoa feliz* (1932), *Saudades para Dona Genciana* (1957) e da interessante narrativa autobiográfica *Um homem sorri à morte com meia cara* (1959), José Rodrigues Miguéis (1901-1980), advogado, pedagogo, jornalista e um dos elementos que formou o grupo Seara Nova em 1921, costuma ser conotado com um certo realismo ético, muito próximo do realismo dostoiévskyano. Neste livro, de intenções predominantemente biográficas, o leitor poderá saber que, quando em Portugal a sua obra era praticamente ignorada, este ficcionista era solicitado a enviar livros seus para tradução em Moscovo, enquanto o prof. Edgerton da Universidade de Indiana, considerando-o aparentado com Dostoiévsky, se interessava profundamente por este escritor português de ascendência galaico-beiroa.

Voluntariamente exilado durante muitos anos nos Estados Unidos, Miguéis foi dos que, não suportando as consequências da ditadura militar de 1926 e da constituição salazarista de 1933, se refugiaram no estrangeiro, continuando, no entanto, a tomar parte activa nas várias formas de intervenção social e política. Para o escritor, este envolvimento traduziu-se em apoios ao movimento esquerdista; na solidariedade com os trabalhadores portugueses na América; pela facilitação no envio de reforços à facção republicana da guerra civil espanhola; através de colaboração jornalística, etc.

Indivíduo de uma integridade a toda a prova, e porque a meia-verdade lhe era odiosa, este escritor não deixou que a sua tendência ideológica lhe negasse uma apreciação objectiva da América. Eis como a descreve: “Há evidentemente a imensa liberdade, os inesgotáveis meios de tornar amenas as horas livres; as floresta, os lagos azuis, as *frigidaires*, as magníficas casas-de-banho, jornais incomparáveis, revistas, livros baratos, bibliotecas circulantes, estradas de *concrete*” (p. 165). É de homens assim que qualquer *perestroika* precisa.

---

24 *José Rodrigues Miguéis – Vida e obra*, Caminho, Lisboa, 1990, 248 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* 23 de Novembro de 1990.

## OSÓRIO, Ana de Castro

*Branca-Flor e outras histórias*<sup>(25)</sup>

Atenção miúdos! Se durante as férias se sentirem aborrecidos e sem pachorra, não hesitem e peçam uma parte do subsídio de férias dos vossos pais para comprar este livro. Ana de Castro Osório (1872-1935) foi uma criança como vocês e ouviu muitas histórias, que, contrariamente ao que muitos pensam, não servem só para adormecer a criança. À autora, considerada a primeira grande figura da literatura infantil portuguesa, serviram-lhe para formar uma coleção intitulada *Para as crianças*, onde se encontravam também alguns contos extraídos da sua própria imaginação. Este livro, que inaugura a nova coleção *Abracadabra*, apresenta-nos quatro desses contos. São eles: “Branca-Flor”, “O bicho de sete cabeças”, “O soldado” e “A história maravilhosa do Príncipe Urso Doce de Laranja”.

Em todos eles existe um génio, ou alguém com poderes de transformação, que se disfarça para pôr à prova o carácter, a tenacidade e a capacidade de resistência das personagens. Muitas delas são príncipes cuja bondade, coragem e dignidade ficam demonstrados pelo seu empenho em seguir um destino cheio de dificuldades e provações. Para estes filhos de reis, que, como fica provado, nem sempre são a gente mais feliz, o importante é ultrapassar obstáculos e situações difíceis, repetidas até à exaustão para testar a persistência de quem acredita que depois da tempestade vem sempre o sol. Aqui, casar com um príncipe ou princesa não significa alcançar a felicidade de mão beijada, implica antes uma carga de trabalhos de que nem é bom falar. Só assim se atinge o direito de ser feliz, porque todos estes heróis “viveram a melhor felicidade, a que se conquista sofrendo trabalhos” (p. 45).

---

25 *Branca-Flor e outras histórias*, Terramar, Lisboa, 1990, 81 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 3 de Agosto de 1990.

**PALMA-FERREIRA, João***Vista da baía ao amanhecer*<sup>(26)</sup>

Como se sabe Leopold Bloom meteu-se, e meteu-nos a todos, em trabalhos quando, no *Ulisses* de James Joyce, saiu de casa para comprar uns rins para a mulher comer ao pequeno-almoço. Nada faria prever que uma situação tão banal desse origem a uma aventura homérica que passa a pente fino toda a história da humanidade, percorrendo diferentes línguas, culturas, metafísicas, filosofias, teologias, erotismos, ritos, brincadeiras, preces, magias, etc. Também, neste livro, nada nos faria imaginar que, pacatos cidadãos britânicos, adoradores do sol algarvio, transformassem, pela memória, a baía azul de Lagos num “local que é todos os locais” e que, por isso, aglutina e organiza à sua volta as mais díspares imagens de um passado de catástrofe humana, onde, uma vez mais na história da literatura moderna, as referências culturais e históricas dão origem e sentido a um mundo fragmentado e em ruínas.

João Palma-Ferreira, que escreveu este romance no último ano da vida e com certeza ainda a pensar na sua excelente tradução de *Ulisses*, teria de certo vontade de dizer, como T. S. Eliot, “these fragments I have shored againts my ruins”. Feita à sua imagem e semelhança, esta obra parece ser um *Ulisses* ou uma *Waste Land* em versão portuguesa, onde toda a erudição, sensibilidade e ironia do autor intervêm para ampliar cada vez mais um vasto campo de visão sobre a existência, o que implica uma aproximação cada vez maior ao desespero. Para isso, há que escrever “frases dilatadamente lidas durante decénios, confusão de frases, de restos que vão e vêm da névoa, entrecruzar de ecos, pessoas, sombras cemiteriais não sinistras, simples silêncios que resistem a todas as evocações excepto às do pesadelo” (p. 294). Chama-se a isto ter vistas largas.

---

26 *Vista da baía ao amanhecer*, Livros do Brasil, Lisboa, 1990, 312 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 15 de Março de 1991.

## PESSOA, Fernando

### *O privilégio dos caminhos*<sup>(27)</sup>

Seja um dos privilegiados e caminhe em direcção a este livro. Depois não se mexa, não faça um movimento sequer, quase lhe peça que não pestaneje. Isole-se e esqueça que existe. Não pense que lhe exijo tudo isto por considerar acto solene qualquer leitura de Pessoa. Longe disso. Basta de solenidades com o poeta. Apenas tenciono prepará-lo para o ritual que representa o acompanhamento das personagens deste fragmentos de peças, ao longo de um percurso em direcção à sua interioridade. Por isso, estes caminhos se afastam das vias rápidas da “realidade que existe”, para lentamente nos transportarem à quietude do sonho, que é a “realidade que não existe”. Isto explica que, embora caminhantes, as personagens não se desloquem. “Não movas nem o corpo nem a alma”, diz-nos o Homem de *Diálogo no jardim do palácio*. Exilados do mundo exterior, estes seres perdem o dinamismo, que os levaria à acção, e ganham a inércia, que lhes concede o poder de concentração necessário a uma profunda análise de si próprios.

Teatro estático à maneira de Maeterlink e monólogos dramáticos na linha de Browning, estas peças de Pessoa têm por enredo o prolongamento de um processo já iniciado pelos heterónimos: “a revelação de almas sem acção”. Nem outra coisa seria de esperar de um autor que, pela voz de Bernardo Soares, dizia cultivar o ódio à acção como uma flor de estufa. Aliás, sabe-se também como este temperamento encontra expressão nas palavras de Amiel: “J’ai le terreur de l’action”, cujo *Journal intime* nos fará entender a natureza da “tragédia íntima” com que se debatem estas personagens. Abandonados pelos deuses como muitos filhos bastardos, elas reconhecerão no desencontro da alma com o seu destino, a sua dimensão trágica. O próprio sonho, enquanto fuga à realidade, não se constitui em escape a este reconhecimento. A pensão visionária, na sua clarividência,

27 *O privilégio dos caminhos*, teatro, ed. bilingue, pesquisa, transcrição e organização do texto de Teresa Rita Lopes, Rolim, Lisboa, 1988, 96 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 6 de Janeiro de 1989.

contém uma desenvolvida consciência que, em vez de criar ilusão, acentua a desilusão perante uma realidade incapaz de bater certo com o desejo: “o que deve ser é triste pois não tem lar nem amor”. A Mulher e o Homem da primeira peça desejam ser um só, mas descobrem que são dois e por isso não se podem amar. O Príncipe ambiciona as suas princesas sonhadas, mas é incapaz de vencer o medo e sair da vida. Salomé quer uma história diferente da vida, mas esta torna-se-lhe semelhante.

Em resumo, estamos em presença de caracteres falhados, que, incompatibilizados com a ordem vulgar das coisas, recusam seguir-lhe os processos, inventando para si um modo de existência autónomo, como “um casulo de uma história em que nos fechemos da vida”, e invertendo os códigos restritivos do quotidiano: “assim, separados, amar-nos-emos sempre”. Seres fracassados sim, mas privilegiados também, pois serão sempre poucos os que da derrota farão vitória por saberem, como a segunda veladora de *O marinheiro*, que “de eterno e belo há apenas o sonho”.

## QUADROS, António

*Uma frescura de asas*<sup>(28)</sup>

T. S. Eliot chegou a dizer um dia que uma doença é um dos melhores momentos para o despertar da sensibilidade e do pensamento. Também neste livro, constituído por cartas íntimas endereçadas a um amigo imaginário, António Quadros cria uma personagem capaz de revelar toda a sua energia mental e espiritual, hospitalizado, em estado terminal, que o faz comparar-se a um destroço. A sua debilidade física concede-lhe um grande poder de concentração donde nasce um sem número de reflexões políticas, históricas, filosóficas, religiosas e autobiográficas, responsáveis pela criação de um romance que implica, também, uma reflexão sobre o acto de escrita. Aliás, saberá o leitor, a este propósito, qual o poder de uma caneta, seja ela *Mont Blanc* ou uma simples *Bic*? Ela: “tem mais poder do que a magia dos chamãs e dos feiticeiros de antanho. Destrói. Cria. Inclina. Desfaz. Eleva. Mente. Erra. Diz a verdade. A meia verdade. Tem consigo o crepúsculo. E a noite. E também a aurora” (p. 66).

Além do mais, esta obra demonstra uma grande contaminação por temas pessoanos, que surgem aqui como resultado da actividade ensaística do autor. É notória a familiaridade com aspectos ligados ao ocultismo ou aos fenómenos supra-normais, à divisão da personalidade, à relação entre o uno e o múltiplo, ao carácter tímido do indivíduo, etc. A própria personagem central, filósofo, jornalista, propagandista dos ideias republicanos, crítico e historiador, apresenta-se, no princípio do século, como um eu a escrever a outro eu, e diz-se dividido entre dois mundos e duas realidades. Testemunha do que chama “experiência de uma vigilância a partir de dentro”, mas que é independente dos seus actos e pensamentos. A existência de um amigo a quem escreve possibilita-lhe o diálogo com esse outro eu que ele não conhece fisicamente, mas cuja presença presente como se fosse uma frescura de asas de um enviado divino, de um anjo, ser proveniente de outro espaço e de natureza tanto material

---

28 *Uma frescura de asas*, Europress, Lisboa, 1991, 144 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 3 de Maio de 1991.

como espiritual. Se as suas insólitas alucinações auditivas o colocam muito perto desse ser espiritual, o seu sofrimento e solidão não são menos capazes de gerar essa presença por esforço do pensamento, da meditação e da escrita. Apetece perguntar: “Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta/ Com que alguém escreve a valar o que nós aqui traçamos?...” (Álvaro de Campos).

## RODRIGUES, Urbano Tavares

*As aves da madrugada*<sup>(29)</sup>

Sugere-se, a quem ler este livro, que o faça em companhia de alguns dos melhores poemas de Jules Laforgue, um profundo conhecedor de angústias, renúncias, vertigens, contemplações, miséria universal e morte do Sol. Não é por acaso que, num livro de novelas, que é um hino à dolorosa existência do indivíduo sobre a Terra, se encontre em epígrafe um verso desse bretão, nascido entre os trópicos, que nos diz: “On se consolerait dans la grande détresse!”. E não é preciso ter sido um bom aluno a francês para saber que *détresse* significa infortuno, angústia, aflição, perigo, miséria e pobreza. Tudo isto tem muito a ver, como é óbvio, com personagens que possuem “as mãos feridas, insultadas, amesquinhas, voltadas para o futuro, para a promessa maravilhosa dos impossíveis (p. 165).

Urbano Tavares Rodrigues (n. 1923) partilha, então, com Laforgue (1860-1887) a consciência do que o poeta francês denominou “odisseia trágica da terra”, tendo-lhe dado expressão poética em poemas onde se fala de “éternelle agonie”, “universel dégoût” e “défaillance universelle”. Em *As aves da madrugada* (1959), esta mesma fatalidade universal persegue os mais fiéis representantes do povo, sejam eles enfermeiras, vagabundos, prostitutas ou presos políticos. Aqui, as vítimas pertencem sempre a uma classe social desfavorecida ou perseguida, e do seu percurso pela vida extrairão dor, revolta e desprezo.

Por isso, para estes grandes sofredores a vida é dissoluta, assemelhando-se a uma madrugada sem forças. Resta-lhes apenas a sua grande sensibilidade, apurada e desenvolvida pela prática do sofrimento. Isto as distancia da restante massa humana, cuja a insensibilidade de linguagem, (dizer “esticar o pernil” para referir a morte ou observar que “amanhã há mioleira no talho” para comentar um desastre humano) traduz a brutalidade do seu carácter. Como quem espera Godot, estes indivíduos esperam a madrugada e vão sofrendo,

29 *As aves da madrugada*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1990, 176 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 27 de Julho de 1990.

aumentando com isso a sua dignidade. Como um deles diz, “a dignidade às vezes tem um preço muito caro: o sofrimento”. E Laforgue também sabia que “le plus haut degré de souffrance est au plus haut degré de sensibilité”. Voilà. C’est tout.

## SABINO, Amadeu Lopes

*Novelas imperfeitas*<sup>(30)</sup>

Amadeu Lopes Sabino (n. 1943) desempenha actualmente o cargo de funcionário internacional em Bruxelas, tendo já percorrido as profissões de jornalista, advogado e professor universitário. Compreende-se, então, que muitas destas novelas se localizem nos Países Baixos (Bélgica e Holanda), donde o autor terá retirado experiências essenciais à sua matéria de ficção.

Em todas elas se contacta com uma dimensão libertadora: a morte. Como diz uma das suas personagens: “o homem sente-se livre da culpa quando lhe é dado conviver em permanência com a evocação da morte. Assim se prepara para ela com alegria, através de uma retórica a que a erudição do barroco impõe circularidade... a metáfora” (p. 38). Atraídos pela infelicidade, os seus personagens são eternos solitários em trânsito, que buscam a purificação, encontrando-se normalmente numa descida aos infernos que lhes restitui os valores mais profundos do ser, devolvendo-lhes o sentido estético. Justificam-se, assim, as inúmeras relações entre certas situações deste livro e algumas obras de arte, pois haverá sempre muito em comum entre o mal-estar absoluto, que é o trabalho do artista, e as vidas de pessoas comuns como Madame Plantin que, no meio da tragédia, vive o quotidiano em permanente excitação, dizendo: “Sofro e amo o meu sofrimento”. Um livro muito expressionista onde se fala da essência grotesca e infernal do Belo.

---

30 *Novelas imperfeitas*, Quetzal, Lisboa, 1991, 146 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 22 de Novembro de 1990.

## SANTARENO, Bernardo

*O pecado de João Agonia*<sup>(31)</sup>

João Agonia vira a sua existência amaldiçoada desde a nascença. Só isto lhe daria toda a autoridade para que pudesse contar as mais surpreendentes histórias de perdição. Ele fora o único, na família, que nascera com olhos verdes e também o único que, num clã de “machos cobridores de sangue rijo” evidenciara tendências homossexuais. Do mesmo modo, esta seria também razão suficiente para a identificação entre si e Ruço, o cão nascido do cruzamento de cadela com lobo e que, tal como o próprio João, seria portador de uma diferença que lhe determinaria, para sempre, um destino solitário e o transformaria num alvo de desprezo e da incompreensão alheia.

O interesse desta peça vai crescendo à medida que gradualmente são introduzidas novas pistas que, por acumulação, vão sugerindo qual a verdadeira natureza deste pecado. A certa altura ele é descrito pelo chefe da família Agonia em termos bastante esclarecedores e tipicamente próprios da mentalidade provinciana e povoada de tabus das gentes que habitam um qualquer lugar serrano e primitivo do nosso país: “Tenho um filho que pecou: um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte...!” (p. 137). Exemplo desta mesma condenação impiedosa é a sentença de morte que, no final, acabará por ser executada e que a brutalidade das palavras de um irmão tão bem haviam profetizado: “deviam ser todos mortos, todos enforcados!”. Tragédia em três actos a não perder, sobre um tema de grande actualidade.

E se ainda não sabe, está em representação no Teatro Municipal Mirita Casimiro até meados de Julho. Carlos Avilez encenou Lia Gama, Zita Duarte e Sérgio Silva.

---

31 *O pecado de João Agonia*, Ática, Lisboa, 1991, 170 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 5 de Julho de 1991.

## SENA, Jorge de

### *A literatura inglesa*<sup>(32)</sup>

No seu *ABC of Reading*, Ezra Pound afirma que, sem esse mínimo de conhecimento da poesia em outras línguas, é impossível entender onde entra a poesia inglesa. Adoptando uma atitude semelhante e simétrica, Jorge de Sena elabora um estudo tão profundo quanto sedutor da literatura inglesa, que lhe permite perspectivar a literatura do seu próprio país, apreendendo-lhe melhor o alcance e o seu real valor.

Assim, saiba o leitor, por exemplo, que, segundo o autor, as baladas e líricas populares medievais da Grã-Bretanha não podem comparar-se com os nossos cancioneiros; que só Yeats, dos poetas anglo-saxónicos do modernismo, será capaz de ombrear com Fernando Pessoa; e que raríssimos foram os ingleses que no século XVII escreveram como Vieira ou Manuel de Melo. Não se pense com isto que é nossa intenção menosprezar a produção literária inglesa, enaltecendo a nacional. O que se pretende é sublinhar o desconhecimento de certas “verdades que os anglo-saxões, na presunção das suas culturas, ignoram, imitados pelos ignorantes luso-brasileiros, que admirem e aplaudem escritores anglo-saxões actuais, infinitamente inferiores a muitos nacionais de cuja grandeza ninguém se dá conta” (p. 420).

Torna-se, então, urgente, para esta história crítica mordaz denegrir toda a espécie de provincianismo e pedantismo, assim como denunciar o processo de divulgação de autores por simpatia política e interesse económico, cuja responsabilidade, na criação e divulgação de falsos juízos valorativos do fenómeno literário, é por demais evidente. Por tudo isto, este é um livro em que se pode confiar quando se necessita de uma informação sobre um autor, ou se quer reconstituir o espírito deste ou daquele período da história literária inglesa.

Exemplo do que se acabou de dizer é, sem dúvida, o interessante capítulo sobre Shakespeare, aquele a quem todos chamam um

---

32 *A literatura inglesa*, Cotovia, Lisboa, 1989, 454 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 8 de Junho de 1990.

génio, mesmo que não lhe entendam as obras. Numa altura em que se ouvem e lêem tantas banalidades sobre o grande rival de Camões, é deveras surpreendente ouvir-se uma voz crítica capaz de penetrar no essencial, quando diz que “os discursos das grandes personagens de Shakespeare, tão belos e tão profundos, são menos caracterizações dramáticas do que meditações de um ser colocado em determinada situação pelas circunstâncias do seu carácter. Neste sentido Shakespeare é muito mais do tempo em que viveu, e muito mais do nosso, que quanto a crítica, afadigada em actualizá-lo com psicologismos, é capaz de supô-lo” (p. 103).

Se é estudante, intelectual pouco esclarecido sobre a literatura britânica, ou faz parte do grande público, leia um livro que foi feito a pensar em si desde 1961, e que, por estranho que pareça, só agora encontrou hipótese de publicação em editora portuguesa. Isto mostra que somos bem o país de quem tão amargamente escreveu: “Nunca vos falaram como a filhos, nunca vos pagaram como a homens, nunca vos trataram como a anjos” (*Os grão-capitães*).

**SENA, Mécia de (org.)**

*Correspondência – Eduardo Lourenço/Jorge de Sena*<sup>(33)</sup>

Neste livro incluem-se trinta e uma cartas de E. Lourenço e dezanove de Jorge de Sena, referentes a um período que vai de 1951 a 1978. Através delas poderá o leitor aperceber-se das diferenças e semelhanças entre estas duas personalidades literárias, que E. Lourenço tão bem soube retratar, dizendo: “Um de nós era personagem e actor eminente da vida, ferido na consciência aguda e justa que tinha de o ser [...]. Outro, apenas um sismógrafo da tempestade alheia, interessado na decifração dos signos e enigmas de uma cultura comum” (p. 10).

Correspondência definida como “dissonância íntima de duas vozes”, nela encontramos um mesmo ímpeto para denunciar e contrariar a contínua progressão de um deserto cultural nacional. É aqui que os métodos de cada um divergem. Enquanto Sena responde com a radicalidade demolidora e subversiva de “o que temos é uma grande colecção de medíocres e de chatos”, Eduardo Lourenço, mais moderado, mostra-se indulgente por confessar ter já desistido da “tentação permanente de nos ver a partir de altos cumes”. É, no entanto, interessante lê-los quando exprimem a comum angústia de ensinarem autores em que não acreditam, nem admiram, ficando assim demonstrado, uma vez mais, a integridade dos seus espíritos críticos. Por estas e por outras razões se recomenda a leitura destas cartas, muitas vezes endereçadas de exílio a exílio.

---

33 *Correspondência – Eduardo Lourenço/Jorge de Sena*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, 150 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 9 de Agosto de 1991.

## TRAÇA, Maria Emília

*O fio da memória – do conto popular ao conto para crianças*<sup>(34)</sup>

Já alguma vez pensou ser possível transformar uma tese de mestrado numa viagem ao país dos sonhos? Só mesmo uma pessoa muito apaixonada pelo estudo dos contos de fadas poderia tentar tal prodígio, e no caso presente podemos dizer que o conseguiu plenamente. Habitados como estamos à linguagem entediante e pretensiosamente científica da maior parte destes trabalhos, é de louvar quando alguém consegue ultrapassar o mero academismo e produzir uma obra onde se concilia inteligência, sensibilidade e erudição.

Provavelmente isto acontece porque se leu muitos contos para crianças e se adquiriu por isso um estilo menos formal e mais imaginativo.

Daí que Platão seja citado neste trabalho por defender, na *República*, o desenvolvimento da inteligência infantil e sua educação através de contos e mitos.

Aliás, já em 1802, Samuel Taylor Coleridge defendia a leitura de contos de fadas, com a seguinte interrogação: “Imagina em que pessoa se teria tornado, se em vez de se lhe terem contado histórias na sua infância, tivesse sido forçado a decorar geografia e história natural?”

Muito importante na formação da personalidade pela sua dimensão lúdica e pedagógica, este tipo de literatura sempre contou com a defesa dos escritores, entre os quais Charles Dickens, que depois de ler *The Arabian Nights* confessou: “All things become uncommon and enchanted to me! All lamps are wonderful; all rings are talismans!”

É que, como referiu J. R. R. Tolkien, os contos de fadas possuem muitas coisas mais além de anões, bruxas, gigantes ou dragões, eles contêm o mar, o sol, a lua, o céu, a terra e todas as coisas que estão nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós próprios, homens mortais, quando estamos encantados.

Num tempo de varinhas mágicas quebradas todos os mestres deviam escrever livros destes.

34 *O fio da memória – do conto popular ao conto para crianças*, Porto Editora, Porto, 1992, 174 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 2 de Outubro de 1992.

## VICENTE, Gil

### *Auto da feira*<sup>(35)</sup>

Uma das razões por que se pode gostar de Gil Vicente é que a sua poesia cenografada nunca deixou de nos revelar que “toda a vida dos mortais não passa de uma comédia, na qual todos procedem conforme a máscara que usam, todos representam o seu papel, até que o contra-regra os mande sair da cena (Erasmus, *Elogio da loucura*).

Apesar de várias leituras poderem interpretar o *Auto* à luz da sua inserção histórico-cultural, remetendo-o para a crise religiosa que motivou o saque de Roma em 1527, convém não esquecer que nas peças alegóricas de Gil Vicente “a realidade observada é apenas uma parte do universo” (António José Saraiva).

Quando Roma pede ao Anjo “Oh, vendei-me a paz dos céus/, pois tenho o poder na terra” (vv. 462-63), não se trata apenas de criticar as indulgências e atacar a corte pontifícia e o papa. Pretende-se mostrar também a total inadequação da linguagem terrena do diálogo com o divino: “Esta feira não se fez/ para as cousas que quereis” (vv. 756-57). Daí resulta a incapacidade em negociar com o céu, que não é só propícia a Roma, mas se generaliza a todas as restantes personagens, tornando a distância intransponível entre o céu e a terra tema central deste auto, determinada pela sua incompatibilidade de interesses.

Se, como diz o Diabo, “Toda a glória de viver/ das gentes é ter dinheiro”, as aspirações terrenas serão totalmente inconciliáveis com os desígnios desta feira do céu, que oferece consciência a quem se interessa por artigos de vestuário e adornos. De facto, aqueles que ali vão para obter a paz a troco de jubileus ou indulgências, e que querem vender as suas mulheres, devem ter o mercador que merecem: “E mais, vendo muito bem,/ porque sei bem o que entendo;/ e de tudo quanto vendo/ não pago sisa a ninguém/ por tratos que ando fazendo” (vv. 241-45).

---

35 *Auto da feira*, introdução e edição interpretativa de Luís Filipe Lindley Cintra, Dom Quixote, Lisboa, 1989, 107 pp. Artigo escrito para o jornal *Independente* de 2 de Junho de 1989.

Ele é a personificação da corrupção social num mundo onde as virtudes “se foram perdendo de dias em dias”, criando uma realidade vazia de todos os valores e profundamente injusta: “Porque quem bondade tem/ nunca o mundo será seu,/ e mil canseiras lhe valem” (vv. 399-401).

Texto de uma validez e contemporaneidade surpreendentes, o *Auto da feira* merece a nossa maior atenção pela sua capacidade em perscrutar males e enfermidades que parecem ter-se transmitido por hereditariedade ao nosso tempo que, por muito se ter empenhado no progresso material, sempre se esqueceu de tratar da alma: “Porque neste sigro em fundo/ todos somos negligentes:/ foi ar que deu polas gentes,/ foi ar que deu polo mundo,/ de que as almas são doentes” (vv. 761-65).

Num mundo assim fácil é perder esperança e a fé. A sua urgência faz terminar o auto com uma cantiga onde o homem aparece reconciliado com Deus: “Nasceu a rosa do rosal,/ Deus e homem natural:/ Virgem sagrada” (vv. 997-99). Esta união só será possível se ainda houver quem acredite que no céu existam ladeiras, como na Serra da Estrela. Isto nos ensina Vicente.

**VV.AA.**

*Prelo – Revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda*<sup>(36)</sup>

Se pensa passar as suas férias em viagem, esta é uma revista que lhe convém. Por ela saberá que o contacto com diferentes gentes e costumes implica uma determinada percepção do outro e até uma “fabricação do outro”, estando por isso todo este processo ligado à problemática da alteridade.

Tema central dos vários artigos aqui publicados, a literatura de viagem é por Leonor Buescu estudada do ponto de vista da comunicação, procurando-se analisar a questão da transmutação da viagem em fala. Para Tiago de Oliveira, este tipo de literatura tem muito a ver com a geometria, por integrar noções de tempo, velocidade, trajetória e narração. Um texto de João Empoli é alvo da atenção de Rosa Figueiredo Perez, que nele procura encontrar raízes de pensamento etnológico. Por último, Nuno Júdice dedica-se ao estudo deste tema na literatura portuguesa, observando, muito a propósito, que não é somente na literatura de viagens que o leitor encontra a evasão à realidade, uma vez que toda a literatura implica esta fuga. Este número conta ainda com um excelente artigo de Manuel Canijo sobre o cientista, artista e filósofo Abel Salazar, aqui definido como “o grande amador em equilíbrio trágico entre a finitude dada e a infinitude concebida”. Pascal teria gostado de ler isto.

---

36 *Prelo – Revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda*. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 2 de Agosto de 1991.

## VV.AA.

### *Queirosiana - Estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração*<sup>(37)</sup>

Todos sabemos que as revistas literárias nunca atraíram um vasto público leitor, sendo apenas assinadas por académicos e críticos que se lêem uns aos outros. No entanto, por entre as páginas repletas de questões teóricas, onde a linguagem é demasiado hermética para o comum dos mortais, surgem por vezes informações incomuns e conclusões inesperadas. É o caso desta *Queirosiana*.

Num artigo de Amina di Munno, lembra-se que o jornal foi já um grande promotor do livro numa época em que *O mistério da estrada de Sintra* era publicado em folhetins, mais precisamente quando o género policial assumia dignidade artística e Eça se dedicava a escrever uma *detective story* que, imagine-se, até em Itália foi traduzida. E se quer saber como as escolas literárias são discutíveis, leia o estudo de Maria do Rosário Cunha, que se preocupou em descobrir se Eça seguiu fielmente os cânones naturalistas, no primeiro e último episódios de *O crime do padre Amaro*. Por seu lado, Maria Helena Nery Garcez, evocando Camões, situa *A ilustre casa de Ramires* mais perto do “canto” do que do “feito”, mais sintonizada com o discurso ficcional do que com o discurso histórico. Vê-se logo que a poesia fica a ganhar à história, porque aqui a explicação é muito clara, usando exemplos e comparações inteligentes.

De notar ainda uma oportuna denúncia de Carlos Reis relativamente a uma péssima tradução francesa de *A relíquia* que, pelos vistos, é uma relíquia de disparates. Queirós assim não queremos nós.

---

37 *Queirosiana - Estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração*, nº 3, Dezembro, 1992, VV.AA., Associação dos Amigos de Eça de Queirós, Tormes, 1993, 95 pp. Artigo escrito para o jornal *O Independente* de 3 de Setembro de 1993.



