

Bernard Giraudeau, João de Melo e Lídia Jorge: contos com mar em fundo

Paula Mendes Coelho

Introdução

Se o conto sempre teve um lugar importante na vida dos homens, a sua importância enquanto gênero foi sempre considerada menor relativamente ao romance ou mesmo à novela. Ora, o inegável êxito editorial dos contos a que se assiste entre nós não pode ser apenas explicado pela sua brevidade formal, associada à “falta de tempo” para ler narrativas mais longas, ainda que a premissa de Edgar Poe de que um conto é para ser lido de uma assentada não deva ser menosprezada. Se sucesso existe, este parece residir muito mais no fato de o conto constituir uma resposta eventualmente mais eficaz à atual e ainda fundamental necessidade da “história contada”. Por outro lado, em tempos pós-modernos de todas as crises e fragmentações, o conto, na sua estética da brevidade, surge como uma espécie de bálsamo totalizador, na medida em que pode aparecer como mais acabado e estruturado que o romance, transmitindo assim ao leitor uma sensação de estabilidade e unidade que os romances, desde Virgínia Woolf, James Joyce ou William Faulkner, deixaram de poder veicular.

Pretendemos pois, com esta comunicação, contribuir com alguns apontamentos para a reflexão sobre o gênero, a partir de certas formas, atualizações, assumidas recentemente entre nós, recorrendo para tal a alguns contos de dois romancistas portugueses consagrados, que também se têm dedicado a este gênero literário – extraídos de *O belo adormecido* de Lídia Jorge e de *As coisas da alma* de João de Melo – e ainda a um conto do escritor francês Bernard Giraudeau, intitulado *Diego l'Angolais – Fado nègre, de les hommes à terre*. Em primeiro lugar trata-se de contos onde o

mar está sempre presente, quando não onipresente. Sabemos de que forma o mar constitui um suporte concreto, particularmente rico para alimentar o nosso imaginário, mas ainda como o próprio espaço marítimo sempre foi, por si só, um desencadeador ficcional. Numa história de Jules Verne pode ler-se a propósito de uma garrafa encontrada no estômago de um tubarão: “no mar tudo se transforma em acontecimento” (“Tout fait événement en mer”), acrescentando o autor “Il y avait là le secret de tout un désastre, ou seulement un message insignifiant confié au gré des flots par quelque navigateur désœuvré”¹, sublinhando nós, para além desse poder ficcional intrínseco, a hesitação e ambigüidade inerentes a uma possível explicação do acontecimento.

Pondo de parte o conto policial, fantástico, feérico ou de ficção científica, interessou-nos sobretudo questionar este gênero a partir de alguns textos-fronteira, onde o código realista se articula paradoxalmente com o código imaginário. Os diversos contos convocados, partindo quase sempre de uma realidade bem concreta e quotidiana, circunscrita em espaços que se entrecruzam com Lisboa – Açores (João de Melo); Algarve (Lídia Jorge); África (Bernard Giraudeau) – e abordando temas comuns como o feminino, a partida, a emigração, as transformações sociais e ideológicas ocorridas depois de Abril de 74, apresentam contudo características bem distintas na relação com essa realidade e na que se vai estabelecendo entre aqueles dois códigos.

Definindo-se o conto sempre relativamente ao romance, pode dizer-se que se trata de um texto ficcional curto, que deve ou pode, como o nome indica, ser contado, e logo, ser lido ou ouvido de uma assentada. Desse aspecto decorrem as suas características fundamentais: um número de personagens reduzido; uma ação (ou intriga) simples; um tempo e um espaço restritos; uma unidade temática e de tom que deve provocar uma impressão forte no leitor: piedade, ódio, medo, pavor, ou até um arrepio na espinha, no caso do conto fantástico.

Mas em termos de brevidade constatamos que o conto que hoje em dia é praticado toma a maior das liberdades. É conhecido o exemplo do conto do escritor guatemalteco Augusto Monterroso intitulado *O dinossáurio*, que Mario Vargas Llosa considerou uma obra-prima, “talvez o mais curto (e um dos melhores) do mundo”², e que se resume à seguinte frase: “Quando despertou, o dinossáurio ainda ali estava”. Atendendo às características acima referidas, não é difícil concordarmos com esta opinião.

Ora, ao confrontarmo-nos com um conto de Lídia Jorge com mais de oitenta páginas, colocava-se o problema da extensão, que resolvemos recorrendo à definição que, entre nós, dá Carlos Reis: “Conto – constituindo tal como o romance, a novela ou a epopeia um gênero do modo narrativo, o conto é geralmente definido em conexão com aqueles gêneros narrativos”³. Estabelece-se por conseguinte uma associação entre o conto e outros gêneros narrativos, não constituindo a brevidade uma condição essencial. Assentamos pois num texto ficcional, mais ou menos curto, numa definição “bem pouco definida”, em suma, se atendermos ao largo espectro que pode abarcar.

Todavia interessa sublinhar, na definição de Carlos Reis, o paralelo, a assimilação até, que estabelece entre conto e novela. Isto porque o termo “novela” nos reenvia para uma forma primitiva de narrativa curta da literatura italiana (veja-se o *Decameron* de Boccaccio), a qual responde à pergunta “*Quid novi?*”

Temos pois, na origem, um acontecimento digno de nota, que o narrador presenciou, ou ouviu de alguém, dependendo do engenho de quem narra seduzi o seu ouvinte a fim de produzir o maior efeito possível. Isto é, trata-se de contar brevemente, com originalidade, histórias “verdadeiras” – episódios sentimentais, intrigas com epílogos funestos, trágicos... – para o entretenimento dos ouvintes. Ora, entreter, implica sempre cativar, seduzir, daí que, quaisquer que sejam as características geralmente apontadas, todas devam convergir no fator “efeito”, nas estratégias de persuasão.

Voltando ao conto minimalista de Monterroso, obra-prima porquê? Obviamente pela concisão de meios empregados, pelo impacto, pela capacidade de sugestão. Llosa fala em relato perfeito, servindo-se sobretudo da questão temporal, que é central na relação que pode ser estabelecida entre o tempo do narrador e o tempo do narrado, para exemplificar, junto do “jovem romancista” a quem se dirige, as questões do ponto de vista, o poder que assume o narrador consoante o tempo verbal escolhido. Interessante para nós é ainda a constatação de Llosa acerca do nível de realidade da narração. Ao utilizar o advérbio “ainda”, o narrador instala a ambigüidade, levando-nos a tomar consciência da transição do registro onírico para o real, concluindo Llosa acerca do nível de realidade, que “se trata de um narrador que, situado num plano realista, refere um facto fantástico”⁴. Retemos essa hesitação entre realidade e uma outra dimensão, que o ou-

vinte comum sente, sem explicar – não esqueçamos que na origem os contos são para serem contados e ouvidos, logo o efeito imediato causado é aquele que, à partida, interessa.

Histórias de “marinheiros”

Começamos por Bernard Giraudeau, pelo fato de, inicialmente, este autor ter escrito histórias infantis, primeiro para os seus filhos, antes de publicar estes *Hommes à terre* em 2004. Trata-se de cinco histórias de homens à deriva, cujos sonhos elaborados no mar, se desvanecem e fracassam mal chegam a terra, personagens que se tornam inúteis, quais albatrozes baudelaireanos, quando pousados em terra firme. Os portos e os cais, que à partida pareciam locais acolhedores, refúgio dos marinheiros, acabam por se transformar em assassinos de sonhos. O conto aqui trazido, intitulado *Diego l'Angolais – Fado nègre*, constitui um desses contos sobre ausências e fracassos vários. Respeitando as regras a que aludimos anteriormente, não apresenta contudo grande originalidade em termos narrativos e formais. Interessou-nos sim o fato de nele se equacionarem os vetores tradicionais das “histórias de marinheiros”, com uma realidade portuguesa do pós 25 de Abril centrada na cidade de Lisboa, com as suas mutações culturais (o fado substituído pela música “techno”; o bacalhau pela cachupa, etc. ...), veiculadas embora por descrições estereotipadas. Trata-se de uma Lisboa-Babel, na qual a imigração proveniente das ex-colônias assume uma importância primordial. O protagonista é um narrador/ator, amante de viagens (“errances attentives”; “voyages éveillés”), que se compraz em “devorar” o passado dos outros, fragmentos de vida e de histórias entrecruzadas na confusão misteriosa e labiríntica do porto, que regista, em frases curtas e sincopadas, que escuta para recontar. Um dos verbos mais utilizados ao longo do texto é, com efeito, “escutar” (‘j’écoute’; ‘j’écoutais’), declinado de várias maneiras, sendo a mais interessante aquela que culmina no verbo “caçar”, “chasser l’inattendu” (“caçar o inesperado”, 118). Ora, aquilo que o narrador sobretudo escutou/caçou, é-nos transmitido em segunda mão, pois ouviu-o da boca de um marinheiro angolano, Diego. São histórias de desenraizamento, de desagregação familiar, cultural. São sobretudo histórias bem reais de marinheiros que desaparecem todos os anos, “dois mil por ano”, por negligência dos armadores que

não repararam os seus barcos (“Deux mille marins disparaissent chaque année en mer sur des bateaux qui sombrent au moindre avis de ‘grand frais’ parce que des putains d’armateurs ne réparent jamais leurs rafiots”, 121); relatos de assassinatos no alto mar, por motivos racistas: Moussa, também ele africano, é atirado aos tubarões perto de Durban (“Deux tronches qui voulaient bouffer du nègre l’avaient passé par-dessus bord.”, 126). E ainda relatos da violência exercida, desta vez em terra, sobretudo sobre mulheres (“Là, dans une coque abandonnée, ils enfermaient des filles pour s’amuser avec. [...] Elles étaient déchirées de partout”, 136). Contudo o “Angolano” não narra apenas essas histórias, revela-se um genuíno *story teller* das histórias da sua infância, aquelas que conta para entreter os filhos do capitão do barco na casa das máquinas, na escuridão: “Il descendait avec eux dans le ventre du navire. Il leur racontait des histoires. [...] Diego aimait le merveilleux comme les enfants. Leur grand bonheur c’était la peur” (129). Conta-lhes histórias tradicionais da sua terra, de África: do crocodilo, da gazela, ou a fábula do portador de água e da princesa Cana. O efeito provocado é conscientemente referido, sublinhado: “le frisson était merveilleux”. O contador Diego é eficaz: “Quand l’angoisse était trop forte, ils criaient”.

Todavia, na narrativa de Giraudeau, na diegese principal, não encontramos esse “frisson”. O narrador principal refere a dada altura um pequeno episódio do quotidiano lisboeta, o qual poderia introduzir esse registro: “Une poule s’effraie. Un couteau égorge, du sang coule sur les azulejos” (113). Só que estes elementos – o medo, a faca, o sangue – potenciais portadores de uma realidade outra, acabam por ser absorvidos pelo registro essencialmente realista em que é feita a descrição da cidade. Não remetem para nenhuma situação de tensão ou anormalidade desestabilizadora, apesar de o narrador reiterar em várias ocasiões “a perda do equilíbrio” em terra. No mar é a felicidade, fora dele, é a náusea: “j’ai le mal de terre”, dirá ele.

Esse desequilíbrio não tem todavia atualização na economia da narrativa principal. Este conto de Giraudeau baseia-se em cenas que parecem ter a sua justificação no prazer da própria narrativa, na sua audição ou posterior leitura. Todavia, a aura que envolvia, por exemplo, as chamadas *sea-novels* inglesas, em que os obstáculos – naufrágios, combates – eram portadores de um certo encantamento, aqui desvanece-se. O marinheiro

angolano, o contador talentoso, acabará contando estas histórias do mar, afirmando o narrador que assim será: “Il finirait sa vie à raconter celle des autres, des récits de mer” (139). Nós sabemos contudo que o capital imaginário desses contos, dessas “novas” histórias, sobretudo o registro maravilhoso, diminuiu consideravelmente, sendo totalmente absorvido pelo registro realista, nos antípodas daquele. Um registro realista colocado todavia ao serviço de uma moral humanista veiculada pela autoridade testemunhal do narrador: “Diego avait rêvé un monde noir et blanc à colorier” (133).

Contos da “alma”

A última coletânea de contos de João de Melo intitula-se *As coisas da alma*, remetendo-nos desde logo o título para um registro explicitamente intimista. O cruzamento em termos espaciais faz-se entre Lisboa e os Açores, com o mar de permeio, numa inevitável ligação ao imaginário da imigração. Assim, trata-se na generalidade de partidas, de mudanças, de lugares, de vidas, vidas fragmentadas de personagens vulgares. De entre a diversidade temática abordada e os diferentes registros narrativos utilizados selecionamos o conto intitulado *O gêmeo e a sombra*, pelo tom marcadamente lírico que o aproxima da prosa poética. Começa assim, com a afirmação do narrador: “Eu que gosto tanto do mar e da sua voz...”

Alimento inesgotável do nosso imaginário, o mar é aqui pretexto para a indagação da interioridade psicológica do narrador, através da evocação da mãe, morta, e da história da sua infância. Nesta divagação onírica, ao mesmo tempo que o narrador aponta para o seu desdobramento – “Saindo de dentro de mim, vou até ao limite de uma outra dimensão que não me pertence” (31) – exprime a total fusão com a água do mar: “Todo ancorado em mim, e comigo, o mar. No coração nas veias. Como uma seiva [...]” (30). O mar azul corre-lhe nas veias. Ora, sendo o azul a cor da dissolução por excelência, da desmaterialização, é ainda a mais imaterial das cores; feita de transparência, ou seja, “de vazio acumulado”, vazio do ar, vazio da água nas palavras de Jean Chevalier, que a considera ainda a mais “profunda das cores”: “Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est le chemin de l’infini où le réel se transforme en imaginaire”⁵. O azul situa-se assim num espaço fronteira por excelência onde real e imaginário se tocam, até se confundirem. Sendo o azul parte

intrínseca do mar, ele é-o igualmente do céu que envolve o narrador: “Só eu perante esse mar aéreo e superior, que me fecha por dentro da concha da sua abóbada. Torno-me nele etemo e universal” (31). Convém não esquecer que, depois do otimismo romântico, o céu desapareceu da poesia pós-baudelaireana, ficando irremediavelmente vazio. Ora, uma vez que a nossa imaginação simbólica liga céu e mar, este continuaria a ocupar o lugar de toda a transcendência perdida: “Pela areia adiante, caminharei pois até ao infinito de mim mesmo” (31). Todavia a demanda ontológica ainda requer uma permanente fusão com o elemento matricial: “Apenas o azul e eu perante esse absoluto de mar que será talvez o princípio e o fim das coisas criadas por Deus. Ou pelo Diabo, nunca o soube ao certo” (30). No final do conto de João de Melo o sujeito narrador e a sua sombra avançam, juntos “[...] não sei bem para onde, talvez para um lugar marinho qualquer, um lugar de ausência que é suposto ser um sítio das mães mortas que perduram cantando sob o mesmo sol branco do mar – o qual acende agora toda a luz sobre a praia e aquece na minha alma a dor, a única esperança de me salvar” (35). Este é um conto onde parece não existir qualquer acontecimento para ser narrado, em que é contudo sugerida uma explicação da ordem do verosímil, do real, para esse “nada” que acontece: a existência e a morte de um verdadeiro irmão gêmeo (a temática do duplo)⁶. Ora essa redução do acontecimento narrado, aparentemente destronado, acaba por lhe conferir maior relevância, funcionando ainda como indagação do território da intimidade, num registro poético que o legitima, enquanto espelho (duplo) da dilaceração e fragmentação do homem moderno. Registro poético esse que é colocado ao serviço de um desencanto íntimo, uma “sombra íntima”, mas que se estende à sombra do mundo, do amor, da verdade, contradizendo deste modo a “fábula sem moral” referida em *A barragem*.

Vários contos de *As coisas da alma* de João de Melo integram-se na temática do exílio. “Creio que o primeiro de todos os movimentos da infância foi o da partida”, conta-nos o narrador coletivo de *Movimento de partida*, identificado com o “nós” açoriano:

O escoamento da minha família da ilha para fora, iniciou-o a tia Urbana, ao decidir, quase só de um dia para o outro, embarcar para o Brasil, numa espécie de fuga madrugadora e clandestina. Tomaria um barco para Lisboa, depois um avião para a cidade de São Paulo, e assim se perderia da ilha e da nossa memória dela. (77)

Ou ainda outras partidas, como em *Algo como um regresso* a casa, que começa com versos do cancionero popular açoriano “Fui ao mar buscar laranjas/que é cousa que lá não tem...”. Trata-se desta vez de um outro exílio, esse por motivos políticos, no Portugal de Abril. O narrador conta pormenorizadamente como foi obrigado pelos separatistas, que lhe chamavam “traidor”, “português”, “comunista”, a exilar-se no continente:

O grupo independentista que o raptou, levando-o para uma casamata, encarregara-se de tudo: de o espancar, de lhe sarar as feridas e as nódoas negras, de lhe fazer assinar uma declaração de renúncia à militância sindical e às suas ‘ideias de comunista confesso’. [...] obrigaram-no a entrar no avião do exílio, rumo a Lisboa, com o cabelo cortado rente, à escovinha [...] Que nunca mais na vida pusesse pé naquela ilha, ouvia bem?, avisaram-no. Quando não, ‘homem ao mar, homem ao mar!’ (60)

Exílios ainda, desta feita dentro da própria ilha, episódios dramáticos, como no conto *A barragem*, no qual toda uma aldeia é deslocada. Exílios das memórias e das almas dessas gentes:

Para lhes emprestarem a ilusão de irem mas continuarem a ser os mesmos homens, mulheres e crianças, ainda que noutro tempo e noutro lugar, começaram por desenterrar os mortos; a seguir desmontaram, pedra por pedra, a velha igreja de Eirados, para a irem pôr de pé no sítio de Xalém. Acabaram também por levar a junta de Freguesia, o presbitério, o castelete do tempo dos reis, o pelourinho medieval, o salão da paróquia, a taberna do Nunes, a oficina do mestre Candeias, o oleiro. Assim, a alma de Eirados ia na frente de todos, voando dali como um anjo que depois os chamaria pelo nome, a fim de que abandonassem terras e casas, fizessem a travessia da grande noite portuguesa e acreditassem no milagre dessa passagem de um lugar para outro lugar, em tudo idêntico àquele que haviam deixado para trás. (69)

São contos em que o narrador toma partido, colocando-se no papel de testemunha fundamental, acabando por veicular de novo a “moralidade” exigida nos contos tradicionais, mas atualizada e transmutada aqui em denúncia social e política.

Estes “contos da alma” de João de Melo são histórias de gente banal, de anti-heróis. Retivemos ainda *Fogo e lenha* (situado desta feita em Lisboa, tendo o mar sido trocado pelo Tejo), pelo fato de o seu nó, a sua ação,

residir precisamente no “contar” e no “ouvir” histórias. As personagens caracterizam-se por isso mesmo: ouvem, contam (veja-se a profusão de verbos como falar, ouvir, contar...). Os seus papéis invertem-se: ora é o protagonista, um jovem drogado, quem narra as suas aventuras, ora são figuras femininas (as empregadas de um pequeno salão de cabeleireiro), assumidas coletivamente que, de forma alternada, escutam/narram histórias verdadeiras ou inventadas de um sórdido quotidiano lisboeta: lutas com traficantes, excessos cometidos pela falta da droga. Sublinhamos a necessidade expressa pela narradora principal/coletiva em “ouvir” histórias, ainda que inventadas: “Que nos dizia ele assim de tão importante, para que gostássemos tanto de o ouvir, ainda que sem cremos em nenhuma das suas palavras, e apesar de o censurarmos por querer enganar-nos com tantas mentiras? [...] O certo é que nós, meninas e senhoras, adorávamos ficar a ouvir a mentira sincera das suas histórias” (103, 104). E isto porquê? Porque o rapaz era um mestre na arte de contar: “Havia na sua voz o momento exato da pausa, o tom emotivo, a música que se suspendia à beira do precipício, a expansão, a euforia” (104). São então as qualidades de contador, patentes na expressividade, patentes sobretudo na gestão da informação, que interessam mais do que aquilo que é narrado. É a noção exata da pausa, nomeadamente a retenção antecedendo a queda – o precipício – talvez o momento da revelação. Acrescentamos, desta feita, a “imoralidade” desta história, uma vez que o rapaz drogado foi adotado, protegido pelas “meninas” do salão de cabeleireiro, não porque tivessem verdadeiramente pena dele e o quisessem ajudar, bondosa e desinteressadamente. Essa ajuda foi-lhe concedida em troca, como paga, das suas histórias, ou antes, da “mentira sincera” das suas histórias.

Histórias “para adormecer”?

Quase todos os contos de Lídia Jorge incluídos em *O belo adormecido* têm também o mar por perto. Acrescentaríamos que neste caso, ele está mais ao fundo, mais no horizonte, uma vez que o espaço privilegiado é antes o da praia, esse espaço intermédio em que o corpo e a mente se podem confrontar com os seus fantasmas e com uma outra realidade, porventura mais propiciadora de uma descolagem a partir do real. Esses contos com mar em fundo, ou antes com praia “em fundo”, têm sempre o

mesmo cenário: referências explícitas ao sul de Portugal, hotéis de algumas estrelas, aldeamentos turísticos em nada coincidentes com os folhetos que os promovem, falsas palmeiras que nos reenviam para outras porventura mais “bravas”, as de Faulkner. Quanto às personagens, elas estão quase sempre numa situação de desocupação (em trânsito: lazer, férias), deslocadas do seu espaço habitual; adolescentes também eles “em trânsito”, em plena metamorfose física e psicológica, descobrindo o “desejo”; inação (física e mental) de muitas das personagens femininas, numa preocupação quase exclusiva com a manutenção do seu corpo. Mas ainda uma outra realidade feminina, testemunha da permanência de uma humilhação e violência ancestrais que não desapareceram, antes se mantêm, adaptando-se aos novos tempos. As intrigas centram-se em desencontros de vária ordem, na impossibilidade do amor.

É o caso do conto *Assobio na noite*, de que partimos, cujo título nos reenvia desde logo para outro “assobio”, o do último romance de Lídia Jorge, *O vento assobiando nas gruas*⁷. As afinidades entre os dois textos são evidentes: desencontros amorosos situados no sul de Portugal, no Algarve; a crítica social aguda, feita num registro irônico, à prática generalizada do pequeno suborno (desde o empregado do hotel, ao taxista...), à nova classe endinheirada, mas inculta, aquela que julga que Vermeer é o nome “de uma família de vermes” (134). O luxo e o lixo, lado a lado: “guindastes e materiais de construção espalhados”, o táxi passando “por cima de tábuas, sacos, montículos de areia e cimento, ferragens, mangueiras, detritos” (147).

Curiosa é a mudança de tom, de atmosfera, para além das diferenças inerentes aos dois modos narrativos. Logo no primeiro parágrafo do conto surge a referência a um elemento estranho – uma faca brilhante – elemento fundamental de um sonho do protagonista, o professor de História de Arte, que este relaciona diretamente com a navalha de um quadro de Caravaggio: “a faca do pintor fazia parte do sonho recorrente em que ele abria cortinas e ficava olhando para uma mulher virgem, ao mesmo tempo acordada e dormindo, como uma peça de fruta caída no meio de uma cama” (131).

Desta citação ressaltam os elementos fundamentais da narrativa: a faca (violência), a importância do “olhar”, importância do *voyeur*, o que olha sem ser visto; a dicotomia vigília/sono; sonho/realidade; a mulher virgem (uma “bela adormecida”?); a mulher ameaçada, violentada, ainda que em sonhos. Ora essa violência, que os indícios acumulados ao longo do conto

deixariam prever, não é aqui, neste *Assobio na noite*, concretizada, ficando circunscrita ao registro onírico. No entanto vamos reencontrá-la sempre, atualizada de diversas maneiras (múltiplas formas e múltiplos graus), nos outros contos, sem exceção. Violência geralmente conotada com personagens adolescentes, que vivem com dificuldade, dolorosamente, este período de indecisões e ambivalências várias. Não podemos deixar de referir, a propósito de violência, o conto *As três mulheres sagradas* (miséria, violação, gravidez indesejada, hipocrisia). Nele, o que é sugerido é de tal maneira grave que a própria instância narrativa exterior, testemunhal, se remete a algumas intervenções feitas num registro irônico, surpreendentes dada a terrível natureza do que está em causa, deixando o lugar a uma narradora participante que, por seu turno, se recusa a testemunhar (“jamais iria contar [...] o que [lhe] havia acontecido”; “não iria dizer nada”, “também a isso não iria responder” (83, 85). Contudo, o acontecimento maior é amplamente publicitado por iniciativa dessa mesma personagem/narradora: “senhoras já velhas a quererem ouvir a história inteira” (101). A história por trás da que é contada, a história em negativo, é aquela que não deveria poder sê-lo – contada – porque não deveria acontecer, um pouco como os quadros que Paula Rego intitulou “Untitled”, porque retratam sempre a mesma história, a mesma história do inominável, do que não deveria mais acontecer⁸.

Todavia a sensação de estranheza, de desconforto que o leitor vai sentindo, tem origem sobretudo em pequenos indícios mais sutis que ficam em aberto, por resolver. Indícios que todavia não se situam no registro do fantástico, nem do maravilhoso.

Assim no conto intitulado *O belo adormecido*, que dá o título à coletânea, o leitor é remetido de imediato para a “A bela adormecida” da sua infância, ao mesmo tempo que não pode deixar de notar a inversão de papéis implícita – o elemento masculino substituindo o feminino – para além da referência ao sono/sonho e ao olhar. Ora, para haver representação de quem dorme é preciso um vigilante, um observador, quicá um *voyeur*. Assim, logo de início, no presente da diegese, uma narradora homodiegética, uma atriz, no hall do hotel Ritz em Lisboa, vigia o sono de uma personagem caracterizada como o “grandalhão”. Numa longa analepse, ela vai rememorar algo que aconteceu seis meses atrás, durante um período que passou numa praia do sul, para onde foi para decorar aquele que seria o papel da sua vida. Foi convocada pelo homem que observa, mas

não sabe ao que vem. Aqui, tal como nos contos tradicionais, as personagens são quase sempre “tipos”, planas, estáticas (“o grandalhão”, “o homem grande”, “o rapaz curto, mediterrânico”), à exceção da narradora cuja subjetividade é alicerçada na inquietação explicitada ao longo de todo o texto. É ela quem vai sabiamente doseando determinadas estratégias numa espécie de *strip-tease*, feito de tensão e suspensão, que se revelará de grande eficácia. Assim, vai desvendando, aos poucos, indícios de vária ordem em torno do “acontecimento na praia”, daquele que diz ser “um momento de exceção” (13). São inúmeros os dados escondidos, ou deslocados por hipérbato, ou eternamente omitidos, deixados à decifração do leitor/cúmplice. As transformações/metamorfoses que ocorrem quase sempre nos contos tradicionais, a viagem iniciática do herói, são aqui reatualizados: a aprendizagem/iniciação do rapaz na condução automóvel, um dos adultos assumindo o papel de uma “fada-madrinha”. As ameaças e os medos que perturbavam os heróis de contos tradicionais são transformados aqui nas inquietações e experiências dolorosas inerentes à adolescência (o desejo, os medos no confronto com o outro/outra...). A hesitação, a vacilação a vários níveis são expressas, em primeiro lugar, na utilização de determinantes indefinidos, nas expressões dubitativas, começando o próprio conto com a frase “Aquilo que vi em primeiro lugar [...]”, seguindo-se inúmeros “quase” (quase entrei, quase teria...). Em segundo lugar, nos elementos itinerantes (porque passam de uma para outra narrativa), que em grande parte contribuem para a ambigüidade do narrado e conseqüente desestabilização do leitor. É o caso do canivete-chave (relembremos a navalha do quadro de Caravaggio em *Assobio na noite*), elemento associado em várias ocasiões ao rapaz que “persegue” a narradora: “Apenas se tinha encostado ao madeirame que separava um bangaló do outro, e ali permanecia, a *balouçar as pernas* de vez em quando, a *agitar* uma guita na ponta da qual estava presa *alguma* coisa de metal, uma chave, um canivete, por *certo*” (38, sublinhado nosso). Este exemplo é demonstrativo da arte de sugestão de uma realidade em si-mesma ambígua e vacilante: o movimento pendular sem qualquer fim ou sentido (balouçar, agitar); a indeterminação (“de vez em quando”, “alguma coisa”), contrariada todavia por esse curioso “por certo”, que embora dubitativo neste contexto, se encontra num registro mais próximo do plausível. Sublinhamos o contraste entre o que acabamos de referir e as expressões assertivas da narradora que encontramos ao longo do

conto: “Sim, cheguei...”, “Sim, vi...”. Refere ainda um processo, refere um testemunho, que culmina na afirmação “quero contar toda a verdade” (43), não chegando nunca o “acontecimento” fatídico, ocorrido na praia, a ser relatado, mas meramente sugerido.

Também os indicadores temporais e espaciais se revestem de grande ambigüidade. Por um lado, a narradora revela-nos dados que permitem situar a matéria narrada num espaço toponimicamente referenciável (Lisboa, Hotel Ritz, Praia do Sul); num tempo concreto (seis meses depois do acontecimento, três semanas de férias, décimo segundo dia...). Por outro, todos os vetores temáticos parecem cristalizar-se no papel que a narradora/atriz deveria desempenhar, mas que “o tal” acontecimento inviabilizou, o papel de Orlando, a partir da obra homônima de Virgínia Woolf. Ora, se por um lado existe um enraizamento da história no nosso quotidiano mais concreto, bem reconhecível, levando-nos a uma identificação confortável com aspectos da história, integrando-nos nela quando, por exemplo, refere explicitamente a peça que foi representada há três anos em Lisboa, na Culturgest, na qual o papel de Orlando era desempenhado por Isabelle Huppert (que muitos como nós terão visto), por outro, esse dado remete-nos simultaneamente, ao convocar Orlando e o texto de Virgínia Woolf, para o território ficcional de todas as fragmentações, de toda a indeterminação, temporal, espacial, mas sobretudo sexual, patente na freqüente troca de papéis feminino/masculino, em ligação com o sono/vigília, que ocorre em várias momentos do conto de Lídia Jorge.

O leitor perde o pé, desequilibra-se, neste texto em que as estratégias de sedução funcionam efetivamente, em que a compreensão do ocorrido é sempre adiada, acabando o leitor por acreditar que é possível ter acontecido algo que não aconteceu. Ora, é precisamente nesta possibilidade de hesitação concedida pelo narrador ao leitor que reside a condição *sine qua non* para que o conto funcione. As estratégias de sedução prendem o leitor para o colocarem em situação de dúvida, de suspensão, perante aquilo que é narrado. Todavia, no mesmo conto, também muito sub-repticiamente, se vão esgueirando pequenos indícios que apontam para uma vontade de combater, porventura eliminar, essa fragmentação inicialmente veiculada, de abarcar ainda que num pedaço de vida, a totalidade que tudo, em última instância, é.

Sublinhemos ainda a importância do número doze, nos textos de Lídia Jorge, em geral, e neste em particular: são doze os homens que na praia

tomam conta do adolescente; antes do dia fatídico a atriz dorme doze horas; “o” acontecimento ocorreu precisamente no décimo segundo dia após a chegada à praia. Ora o número doze é o número das divisões que simbolizam o universo no seu desenrolar cíclico espaço-temporal, mas representa ainda o universo na sua complexidade interna. Por outro lado, na simbólica cristã, a combinação do número quatro – do mundo espacial – com o número três do tempo sagrado, ao medir a criação/recriação, resulta precisamente no número doze, que significa o mundo acabado, o da Jerusalém Celeste.

Curiosamente, a afirmação contida na frase inicial de *Orlando* de Virgínia Woolf – “Ele – porque não havia dúvida a respeito do sexo [...]” – ao pretender desfazer essa dúvida acerca do protagonista, acaba por afirmar a pertinência dessa mesma dúvida. Ora, o final do romance vem contrariar isso mesmo. Com efeito depois das pérolas, atributo essencialmente feminino, terem ardido “como um relâmpago fosforescente na escuridão”, Shelmerdine, transformado num “garboso capitão”, saltou para terra, e a “duodécima pancada da meia-noite soou; a duo-décima pancada de meia-noite de quinta-feira, 11 de Outubro de 1928”⁹, numa tentativa magistral de Virgínia Woolf em fazer coincidir o tempo real – o romance é de 1928 – com o tempo ficcional, numa derradeira procura de harmonia totalizadora.

A obra de Lídia Jorge tem sido associada pela generalidade da crítica à literatura sul-americana, pela presença de um determinado fantástico. Fala-se geralmente no, quanto a nós tão popular e banalizado, “realismo mágico”, que tem servido para etiquetar toda a prosa que abarque um território situado entre a realidade (mais ou menos social) e um mundo outro. Ora, na obra recente de Charles W. Scheel, intitulada *Réalisme magique et réalisme merveilleux* (2005), este autor, partindo da complexidade do itinerário, tanto semântico como geográfico, da expressão “realismo mágico”, contesta a paternidade “sul-americana” do conceito¹⁰, atribuindo-o a um jovem crítico de arte alemão, Franz Roh, que em 1925 o teorizou – *Magischer Realismus* – a propósito da pintura europeia ocidental do período 1920-1925. Scheel vai em seguida contrapô-lo a um outro conceito a que chama “realismo maravilhoso”, amplamente devedor da teorização (sobre o fantástico e o realismo mágico enquanto modos narrativos da ficção) feita anteriormente pela comparatista cana-

dense Amaryll Chanady¹¹. Não cabe no âmbito desta comunicação aprofundar estes conceitos, mas sim chamar a atenção, no seguimento do que se propôs Scheel, para a confusão terminológica e epistemológica contida na crítica latino-americana e, sobretudo, para a possibilidade de um modelo teórico, de uma definição estritamente narratológica, fora de qualquer contexto cultural específico.

Regressando a Lídia Jorge constatamos que a autora, ao partir de relatos que pretendem ser testemunhos, logo próximos da possível “verdade objetiva” (são de fato inúmeras as alusões dos diferentes narradores a “eu vi”, eu “testemunhei”...), vai todavia fazendo sabiamente uma gestão controlada da informação, utilizando para tal uma arte da sugestão, que acaba por subverter, aos poucos, a estabilidade que a representação realista tenta instaurar.

Os seus contos encontram-se, de fato, bem enraizados numa realidade palpável, reconhecida por todos nós, leitores comuns. O estranho e o insólito não provêm, de fato, de elementos fantásticos, mágicos, maravilhosos.... Antes nascem de uma ambigüidade, de um espaço “de intervalo”. Veja-se a “imagem de intervalo” do último conto – *Para além das estradas* – sentido como “um hiato, um susto, dentro do nosso próprio tempo” (217), intervalo que se vai abrindo aos poucos, sub-repticiamente, quase sem o leitor dar por isso.

É na construção desse intervalo, desse espaço de indeterminação, desse espaço “entre”, que reside a arte maior da “contista” Lídia Jorge. Ora, essa hesitação por si só não remete para a “magia” ou para o “fantástico”, nos termos de um Todorov ou de um Roger Caillois. Essa descolagem do real está, quanto a nós, muito mais próxima de algo que foi teorizado pelos europeus, pelos belgas em particular. Refiro-me sobretudo à teorização que, na esteira do “Trágico quotidiano” de Maurice Maeterlinck, o seu compatriota Franz Hellens (1881-1972) fez do “Fantástico real”. Que Hellens não só teorizou como praticou, pelo que não deixa de ser Scheel, pretendendo demarcar-se da limitação sul-americana, não se lhe referira na obra por nós mencionada. Para o autor de *Mélusine*, o fantástico não é nem “algo” fantástico, nem a realidade “deformada”. Ele é antes uma realidade que possui “uma existência independente”, a qual age “dans la vie au même titre que la réalité tangible”¹². Eis ainda como Franz Hellens caracteriza essa realidade outra:

[...] le fantastique de Poe procède de l'inconnu au connu, de l'irréel au réel; mon élan au contraire, part de la réalité pour aboutir au fantastique. Le rôle de l'artiste me paraît consister à prolonger le réel dans l'imaginaire ou, si l'on veut, de faire tourner l'objet dans l'axe de ces deux pôles opposés [...]. Je ne construis pas, comme Poe, des histoires dont tous les rouages sont prévus et contrôlés. Chez moi, le fantastique ne réside pas dans l'étrangeté ou le mystère des faits ou des situations, mais dans un état intime de la conscience, qu'on peut appeler comme on veut, de l'inquiétude, de l'effroi ou simplement de la surprise. Procédant de la sorte, de l'extérieur à l'intérieur, je rencontre le mystère sans le chercher, et au lieu de poser le problème en commençant, je termine par une interrogation et je n'explique rien.¹³

Neste seu livro de contos, Lúcia Jorge vai curiosamente buscar ao escritor mexicano Carlos Fuentes, que atrás referimos acerca do "realismo mágico", a sua epígrafe – "São necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa" – acrescentando ainda no conto *As três mulheres sagradas*: "a realidade é de uma complexidade ilegível". Ora essa complexidade advém precisamente da coexistência dos dois universos – o fantástico e o real – os quais deixam de constituir um oxímoro. Para abarcar e ler essa complexidade são imprescindíveis a observação, a concisão, qualidades atribuídas à personagem Margarida do mesmo conto – "Quanto à sua história, contava-a em quatro palavras. [...] Quatro palavras, pois dizia tudo isso de forma absolutamente sóbria como se tivesse aprendido a arte delicada de resumir assuntos graves" (94). É óbvio que, se tal se aplica à arte do conto em geral e à contista Lúcia Jorge em particular, são igualmente necessárias outras qualidades, como as que foram apontadas por Franz Hellens, em particular a capacidade do olhar poético, aquele que penetra e ultrapassa, pelos sentidos, pela imaginação, o simples plano da materialidade: "c'est de l'éclair poétique que jaillissent ces étincelles, ces irradiations du merveilleux, qui font du fantastique réel, le plus éclairant comme le plus obscur, ce qu'il est vraiment"¹⁴. Para Hellens, antes de mais, um conto deveria ser um "poema em prosa" e, só depois e em paralelo, uma história condensada da natureza humana ("un poème en prose, d'abord; ensuite et concurremment, une histoire en raccourci de l'humaine nature")¹⁵. Por outro lado é imprescindível ainda a conquista do leitor, um leitor exigente, procurando a aventura, mas uma aventura de espécie bem particular: "être, sans le savoir, emporté par grands et petits bonds du réel premier à la

réalité seconde; du présent le plus actuel au temps inconditionné d'une imagination qui ne perd pied dans les ténèbres que pour mieux s'assurer de la consistance du sol dans la lumière du soleil"¹⁶.

À laia de conclusão: *quid novi?*

Os textos percorridos, reclamando-se todos do "conto", apresentam inegáveis diferenças formais entre si, demonstrando assim a extraordinária vitalidade deste gênero, patente na sua heterogeneidade, nas múltiplas formas assumidas, sobretudo nas relações entre narração e lirismo, entre real e imaginário.

Os três autores referidos situam-nos quase sempre num espaço e num tempo histórico recente, o Portugal do pós 25 de Abril de 1974. Num registo mais intimista ou mais testemunhal, as temáticas recorrentes abordam, sempre criticamente, as transformações sociais e culturais desde então ocorridas. Por outro lado, todos revelam em maior ou menor grau a consciência da necessidade de "cultivar o próprio gênero", afirmando a necessidade do "ouvir" e do "contar histórias", independentemente da violência ou crueldade daquilo que é narrado. Continuam a existir bruxas, madrastas e fadas madrinhas, mesmo que os narradores, a instância narrativa, tenham porventura mudado. Temos narradores, caçadores de histórias, efabuladores, mentirosos, que todavia reconfortam quem os ouve. Para tal utilizaram-se alguns recursos narrativos do romance moderno (de Woolf a Faulkner), por seu turno devedores, quanto a nós, de procedimentos poéticos herdados dos Simbolistas, os quais transformaram processos tidos como negativos por séculos de classicismo – a obscuridade, a valorização do imaginário e do inconsciente, a plurissignificação, a sugestão, a revitalização do papel do leitor – em valores imprescindíveis para dizer uma realidade complexa, um mundo e um homem fragmentados. Estes contos prendem, estimulam, mas dão simultaneamente conta das experiências dos homens, da "humana natureza". São quase sempre histórias de acontecimentos muito banais, muito pouco "morais", mas que todavia acabam por reatualizar a célebre frase do prólogo de Cervantes às suas *Novelas ejemplares*:

Y así te digo (outra vez lector amable) que destas novelas que te ofrezco [...] no tienen pies, ni cabeza, ni entrñas, ni cosa que les parezca [...] Heles dado nombre de

ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplar provechoso [...].¹⁷

São histórias “com mar em fundo”, um mar outrora palco da nossa grandeza, mas aqui muitas vezes tomado praia, numa eufemização de um capital real, mas não imaginário. Histórias que acabam, contudo por testemunhar e denunciar muito do que de vai mal neste nosso reino de “Aquém-Mar”.

Bibliografia ativa

- GIREAUDEAU, Bernard. *Les Hommes à Terre*. Paris : Métailié, 2004.
 JORGE, Lúcia. *O Belo Adormecido – Contos*. Lisboa : Dom Quixote, 2004.
 MELO, João de. *As Coisas da Alma – Contos*. Lisboa : Dom Quixote, 2003.

Bibliografia passiva

- CAPON, Edmund. *Why Caravaggio? Darkness and light*. Art Gallery of New South Wales/ National Gallery of Victoria, 2004.
 CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid : Espasa Calpe, 1996.
 CHANADY, Amaryll. *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*. New York / London : Garland, 1985.
 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1982.
 HELLENS, Franz. *Documents secrets (1905-1956)*. Paris : Albin Michel, 1958.
 —. *Le fantastique réel*. Bruxelles : Société Générale d'Éditions SODI, 1967.
 JORGE, Lúcia. *O vento assobiando nas ruas*. Lisboa : Dom Quixote, 2002.
 LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem romancista*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2000.
 REGO, Paula. *Untitled*. Lisboa : Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1999.
 REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra : Almedina, 1991.
 SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan, 2005.
 VERNE, Jules. *Les enfants du capitaine Grant*. Paris : Librairie Générale Française, 2004.
 WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. João Palma-Ferreira. Lisboa : Livros do Brasil, 1988.

Notas

- 1 VERNE, Jules. *Les Enfants du capitaine Grant*. Paris : Librairie Générale Française, 2004, p. 13.
 2 LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem romancista*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2000, p. 68.

- 3 REIS, 1991, p. 76.
 4 LLOSA, 2000, p. 69.
 5 CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 129.
 6 A temática do duplo sempre foi recorrente nos cultores do conto, de Maupassant a Edgar Poe ou, entre nós, Mário de Sá-Carneiro. Igualmente em João de Melo, veja-se por exemplo *Branca e Gabriela*, nesta mesma coletânea.
 7 JORGE, 2002.
 8 REGO, 1999. Trata-se de dez quadros sobre a mesma temática (o aborto na adolescência). Ora Paula Rego que sempre deu a todas as suas obras títulos bem sugestivos, desta vez “intitulou” cada um dos quadros desta série “Untitled” nº 1, nº 2, etc. Uma vez que estabelecemos esta relação com uma pintora, não podemos deixar de recordar a importância, desta vez bem explícita, assumida por um outro pintor, Caravaggio, no conto de Lúcia Jorge “Assobio na noite”. Considerado por muitos críticos como o primeiro pintor moderno, Caravaggio soube de fato como nenhum outro, a partir de personagens banais, captar os pequenos dramas do quotidiano: “Few artists have so powerfully and truthfully sought, grasped and expressed the drama of the everyday” (CAPON, 2004, p. 14-15).
 9 WOOLF, 1988, p. 371.
 10 SCHEEL, 2005. Scheel refere numa nota (65) que, “surpreendentemente”, Carlos Fuentes, que Scheel considera erudito, fez de Alejo Carpentier “el inventor del realismo mágico” (*Valiente Mundo Nuevo*. Madrid : Mondadori, 1990 (127). O que Scheel, como vimos, contesta.
 11 CHANADY, 1985.
 12 HELLENS, 1967, p. 56.
 13 *Idem*, 1958, p. 59-60.
 14 *Idem*, 1967, p. 80.
 15 *Ibidem*, p. 35.
 16 *Ibidem*, p. 120.
 17 CERVANTES, 1996, “Prologo al lector” [1613].