Departamento de Humanidades

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

PREFÁCIO: PARATEXTO PREAMBULAR OU DESAFIO AUTORAL?

Ruth Alexandra Metello Marques Frias de Sá

Lisboa, 2014

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa:
Investigação e Ensino

PREFÁCIO: PARATEXTO PREAMBULAR OU DESAFIO AUTORAL?

Ruth Alexandra Metello Marques Frias de Sá, estudante n.º
1102011

Dissertação apresentada para obtenção de Grau de Mestre em
Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

Orientadora Professora Doutora Isabel Roboredo Seara

Lisboa, 2014

RESUMO

Este trabalho é o resultado de muita pesquisa, leitura e reflexão, a fim de compreender qual o percurso dos prefácios dados à estampa em Portugal, nos séculos XX e XXI.

Entende-se que o prefácio antecede e introduz um determinado texto, mas será que o discurso nele produzido está diretamente relacionado com esse mesmo texto? A escolha do prefaciador pode dever-se a vários fatores, desde a sugestão dada pelo autor da obra, a um conselho do editor, até impelida a um convite a um terceiro que, pela sua *auctoritas* na área, se revela um chamariz.

O prefácio poderá ser incluído na matéria paratextual, no entanto, surge a problemática do sentido genérico de texto preambular, onde se podem incluir, para além do prefácio, os paratextos "prólogo", "proémio", "advertência".

Desta forma, torna-se imprescindível explicar, numa fase inicial, o sentido de texto preambular e especificar quais as propriedades do texto prefacial, definindo-o enquanto género.

Na procura das respostas, dado que muitos prefácios passam despercebidos à maioria, surge, também, o objetivo de motivar, seduzir, cativar, persuadir e conquistar o leitor para a obra prefaciada. O que procuram os leitores dos prefácios? Uma possibilidade de lerem o que o autor não pode escrever? Ou até algo diferente do que ele diria?

Os prefácios não têm as características de um resumo, pois neles encontramos transgressões às normas mas podem, no entanto, indicar o assunto, os objetivos e o contexto do texto principal.

Apesar de não ser um objetivo pessoal ser autor de prefácios podem encontrar-se alguns que são realmente notáveis, onde o prefaciador se empenha para promover o texto prefaciado.

No entanto, essa notabilidade na escrita do prefácio faz despoletar a questão que se prende com o "desafio autoral" e que se pode sobrepor ao que lhe foi solicitado, a

escrita de um prefácio ao texto original, pois é o que o prefaciador escreve que vai servir de diálogo e de ponte entre o leitor e o autor e o assunto.

E, ao escrever um prefácio, o prefaciador adquire um enorme poder e uma enorme responsabilidade para com o destinatário, que é o leitor do texto.

Quanto ao *corpus* do trabalho, este será constituído por prefácios recolhidos de obras literárias em que uma das condições de análise será a da relação entre o prefaciador e o autor da obra e os objetivos do prefácio para com o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Prefácio, Paratexto, *Auctoritas, Estratégias de Persuasão*

ABSTRACT

This work is the result of a lot of research, reading and reflexion, in order to understand the path of the Portuguese Prefaces in the XXth and XXIst centuries.

The Preface comes before and after a certain text, but is the discourse produced directly related with that same text? The Prefacer's choice can be related with several factors, it can be a suggestion given by the author's literary work, an editor's choice or even an invitation to a third person that, because of his/her authority is a decoy.

The Preface can be understood as paratextual, however it aroses a problem related with the generic meaning of a Preamble text, where one can include, besides the Preface the Paratexts "Prologue", " Introduction", "Warning".

So, it is crucial to explain, in the beginning, what is a Preamble text and specify what are its characteristics, defining it as a gender.

In our searching for answers, because a lot of the Prefaces are sometimes little-known to the majority of people there is, also, the purpose of motivating, seducing, captivating, seducting and conquering the reader of the prefaced literary work. What do the researchers look for in the Prefaces? Could it be a possibility of reading what the author wasn't able to write? Or even differently of what he/she would say?

The Prefaces don't have the same characteristics as a resumé because we find in them some transgressions to the conventions but they can, however, have the subject, the objectives and the context of the main text.

Although it is not a personal objective to be an author of Prefaces we can read some remarkable ones where the Prefacer committes to promote the prefaced text.

However, that remarkability in writing a preface brings a question related with the "copyright challenge" and that can overlap what was first asked, the writing of a preface to an original text, because it is what is written that will be the dialogue and the bridge between the reader and the author and the subject.

And, by writing a preface, the author of the prefaces acquires a huge power and responsibility towards the recipient, that is the reader of the text.

In what concerns the body of the work, this will be composed by Prefaces taken from literary works where one of the conditions of analyses will be the relation between the Prefacer and the author of the literary work and the objectives of the Preface towards the reader.

KEYWORDS: Preface, Paratext, *Auctoritas, Persuasion strategies*

AGRADECIMENTOS

A *Todos* os que, ao longo do meu Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa – Investigação e Ensino, me ajudaram, direta ou indiretamente, a cumprir os meus objetivos e a realizar mais esta etapa da minha formação académica, deixo apenas algumas palavras, poucas, mas com um sentido e profundo sentimento de reconhecido agradecimento.

À *Coordenadora do Mestrado* em Estudos de Língua Portuguesa – Investigação e Ensino, por me ter proporcionado as condições necessárias para a elaboração da minha Dissertação.

À *Professora Doutora Isabel Roboredo Seara,* expresso o meu profundo agradecimento pela orientação e apoio incondicionais que muito elevaram os meus conhecimentos científicos e, sem dúvida, muito estimularam o meu desejo de querer sempre saber mais e a vontade constante de querer fazer melhor.

Aos *Meus Amigos,* pelos intermináveis desabafos ao telemóvel e pela partilha dos bons (e menos bons) momentos.

À *Minha Mãe,* um enorme obrigada por acreditar sempre em mim, naquilo que faço e por todo o seu apoio incondicional em todas as fases da minha vida. Sem ela nada disto seria possível.

E, um agradecimento especial a *Meu Pai,* que já não se encontra entre nós, e que só teve oportunidade de acompanhar o início desta minha etapa, que agora termina. Obrigada por sempre me teres apoiado e por me teres incentivado e acreditado nas minhas capacidades.

A vocês, *Meus Queridos Pais e a ti, meu filho muito amado,* dedico todo este trabalho.

ÍNDICE GERAL

RESUMO i
ABSTRACT iii
AGRADECIMENTOS v
Introdução 1
Prefácio vs Introdução 4
PARA UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO DE PREFÁCIO 5
PREFÁCIO COMO ELEMENTO PARATEXTUAL 7
PREFÁCIOS: A QUEM SE DIRIGEM? 9
PARA UMA HISTÓRIA DO PREFÁCIO 11
CAPÍTULO I 15
- ✓ Prefácio – Paratexto ou desafio autoral? 15
- ✓ PERCURSO TEÓRICO 18
  - i. Relação entre paratexto, texto prefaciado e o autor 18
  - ii. A tentativa de persuasão do leitor 22
  - iii. Importância da auctoritas do prefaciador 26
- ✓ PERCURSO PRAGMÁTICO: 29
  - i. Porque se escrevem prefácios? 29
  - ii. Prefácio: texto encomendado, pedido ou honra? 31
  - iii. Autonomia VS dependência do prefácio relativamente à obra prefaciada 32

CAPÍTULO II 34
- ✓ MECANISMOS/ ESTRATÉGIAS DE PERSUASÃO DO LEITOR 34
- ✓ A IMPORTÂNCIA DA ANÁLISE E DO DISCURSO E DA PRAGMÁTICA NA ANÁLISE DOS PREFÁCIOS 37
- ✓ ANÁLISE LINGUÍSTICO-TEXTUAL DOS PREFÁCIOS SELECIONADOS 38
  - • Análise de De Profundis, Valsa Lenta de José Cardoso Pires, prefaciado pelo Prof. João Lobo Antunes "Carta a Um Amigo-Novo" 38
  - • Análise de Último Volume de Miguel Esteves Cardoso, prefaciado pelo próprio 43
  - • Análise de Um Verão Assim / Máscaras de Sábado e O Outro Génesis de Mário Cláudio, prefaciados por Eduardo Lourenço e Paula Morão 47
  - • Análise de Caminhos Sem Destino de Ilse Losa, prefaciado por Américo Oliveira Santos 54
  - • Análise de Cavaleiro Andante de Almeida Faria, prefaciado por Eduardo Lourenço 57
  - • Análise de Rumor Branco de Almeida Faria, prefaciado por Vergílio Ferreira 59
  - • Análise de Antologia Poética de Miguel Torga, prefaciado pelo próprio 61
  - • Análise de Os Grão-Capitães de Jorge de Sena, prefaciado pelo próprio 63
  - • Análise de Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia de Mário Sacramento, prefaciado por Carlos Reis 66
  - • Análise de O Segredo de Joe Gould de Joseph Mitchel, prefaciado por António Lobo Antunes 69
  - • Análise de Os Esquilos de Long Island de Jorge Reis-Sá, prefaciado pelo próprio 71

- Análise de 40 Anos de Servidão de Jorge de Sena, prefaciado por Mécia de Sena 72
- Análise de Manual de Pintura e Caligrafia de José Saramago, prefaciado por Luís de Sousa Rebelo 74
- Análise de Crónicas Políticas - Apontamentos de José Saramago, prefaciado pelo próprio 84
- Análise de Antologia Poética de Ruy Belo, prefaciado por Maria Jorge Vilar de Figueiredo 85

Conclusão 90
Referências Bibliográficas 93
Anexos 98

I. Prof. João Lobo Antunes, José Cardoso Pires, *De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997…….……....……...98

II. Miguel Esteves Cardoso, *Último Volume*, Lisboa: Assírios e Alvim, 1993 ……..……..……105

III. Eduardo Lourenço, Mário Cláudio, *Um Verão Assim / Máscaras de Sábado,* Porto: O Oiro do Dia, 1982 ……....….....…107

IV. Paula Morão, Mário Cláudio, *O Outro Génesis*, Lisboa: Edições Rolim……...……111

V. Américo Oliveira Santos, Ilse Losa, *Caminhos Sem Destino*, Porto: Edições Afrontamento, 1991 …….…...……..115

VI. Eduardo Lourenço, Almeida Faria, *Cavaleiro Andante*, Lisboa: Editorial Caminho, 1993 …….……120

VII. Vergílio Ferreira, Almeida Faria, *Rumor Branco*, Lisboa: Editorial Caminho, 1992
……...……124

VIII. Miguel Torga, *Antologia Poética*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001
……...……128

IX. Mécia de Sena, Jorge de Sena, *40 Anos de Servidão*, Lisboa: Círculo de Poesia, 1982 ……..……130

X. Carlos Reis, Mário Sacramento, *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002 ……..…….....…. 134

XI. António Lobo Antunes, Joseph Mitchel, *O Segredo de Joe Gould*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001 …….....…….....138

XII. Jorge Reis-Sá, *Os Esquilos de Long Island*, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2008 ……..…….....……140

XIII. Jorge de Sena, *Os Grão-capitães*, Lisboa: Edições 70, 1971 ….....142

XIV. Luís de Sousa Rebelo, José Saramago, Manual de Pintura e Caligrafia, Lisboa: Editorial Caminho, 1983 ……...……..147

XV. José Saramgo, *Crónicas Políticas – Apontamentos*, Lisboa: Editorial Caminho, 1990 ……..……164

XVI. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Ruy Belo, *Antologia Poética*, Lisboa: Círculo de leitores, 1999 ……..……..…166

Parece-me, lendo esta página, já ter lido
algumas destas palavras, e voltam-me
à mente frases quase semelhantes que vi algures.
Parece-me que esta folha fala de algo de
que já se falou nos dias anteriores...mas não me
recordo o quê. Tenho de pensar nisso.
Talvez tenha de ler outros livros.
- Como assim? Para saber o que diz um
livro tendes de ler outros?
- Por vezes pode fazer-se assim. Muitas vezes
os livros falam de outros livros (...).
- É verdade – disse admirado. Até então
tinha pensado que cada livro falava
das coisas, humanas ou divinas, que estão
fora dos livros. Agora apercebia-me que, não
raro, os livros falam dos livros, ou melhor,
é como se falassem entre si.[1]

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de pesquisas, leituras e investigações, que nos guiaram por um caminho nem sempre fácil à procura da importância do género prefácio. Para Maxime (2003, p.3)...

> "...la préface est tout entière orientée vers un référent extérieur, l'oeuvre à laquelle ele introduit."

Mas é preciso ter em atenção que, como refere Genette (1987:152)...

> "...la préface n'est évidemment jamais obligatoire, contrairement au titre et au nom d'auter qui son pratiquement indispensables aujourd'hui. Néanmois, son existence est très importante."

Leroy (2003, p.7) considera que um prefácio, em primeiro lugar, é um espaço de diálogo com funções específicas e significados que são induzidos em grande parte pela organização do sistema comunicacional que lhe é próprio. Sistema de comunicação que deve ser entendido, da forma mais geral, como a interação entre as diferentes instâncias do texto prefacial.

[1] Eco, Umberto - *O Nome da Rosa,* trad. Maria Celeste Pinto (Lisboa: Difusão Editorial, 1994) p.282

Na pré-história, identificada por Genette (cit. Leroy, 2003:7) é todo o período que vai de Homero a Rabelais pelas razões materiais evidentes e cuja função primordial é assumida nas primeiras linhas ou nas primeiras páginas do texto.

No entanto, como na era dos manuscritos havia uma necessidade de economizar, ao contrário do título e do nome do autor que eram facilmente identificáveis, para encontrar o prefácio era necessário que se procurasse no início (e eventualmente no fim) dos textos, pois os prefácios estavam integrados. De acordo com Genette (1987, p. 159),

> "le préfaces integrées ne déclenchement pas de toute question relative à la position du même, au moment de son apparence, son statut officiel et le choix de votre destinataire. Mais donc la préface emancipe lui-même pour entrer un statut textuel relativement autonome."

No Ocidente, a sua importância gerou-se ao nível da literatura e da poesia, como o prefácio ao drama Cromwell, de Vítor Hugo, que propôs bases para a estética romântica.

Nos dias de hoje, o prefácio é igualmente importante no que concerne a sua autoridade avaliadora do conhecimento do livro, quer quando escrito por terceiros, quer como explicação da obra quando escrita pelo próprio autor e o prefácio separado do texto por meios de apresentação que conhecemos nos dias de hoje é uma prática ligada à existência do livro, ou seja, do texto impresso.

Já nos tempos anteriores à escrita de textos originais em que predominava um sistema de imitação de modelos autorais completamente diferentes da produção de textos e livros como conhecemos atualmente, os prefácios alcançaram um valor de grande relevância. Os textos prefaciais permitiam não só testemunhar a exposição pública da obra mas também o ato de publicação e os seus efeitos sobre os leitores.

Desta forma, os discursos prefaciais dos livros publicados nos séculos XVI, XVII e XVIII têm uma função primordial na composição conjunta da obra, especialmente em poemas, epopeias, comédias, entre outros.

A título de exemplo temos o prefácio a Dom Quixote de Miguel de Cervantes em que o autor/prefaciador finge preocupação pelo seu livro não apresentar um glorificante prefácio dizendo "DESOCUPADO LEITOR: Não preciso de prestar aqui um juramento para que creias que com toda a minha vontade quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo, e discreto que se pudesse imaginar: porém não esteve na minha mão contravir à ordem da natureza, na qual cada coisa gera outra que lhe seja semelhante; que podia portanto o meu engenho, estéril e mal cultivado, produzir neste mundo, senão a história de um filho magro, seco e enrugado, caprichoso e cheio de pensamentos vários, e nunca imaginados de outra alguma pessoa?"[2]

Estamos perante uma ironia, neste tipo de prefácios, pela "aparente" falta de capacidade do autor de escrever uma obra sublime.

Mas percebemos que estes já apresentam uma enorme importância na edição dos livros da época e que o autor/prefaciador se serve deles para se dirigir diretamente ao leitor justificando as suas escolhas e qual o caminho traçado na escrita da obra.

Entretanto, há questões que começam a surgir:

- Como é que um prefácio consegue captar a atenção do leitor?

- Serão os prefácios apenas textos apologéticos no fronstespício das obras?

- O prefácio configura um resumo da obra prefaciada?

- Que elos estabelece com a obra?

- Como são feitas essas remissões?

[2] Cervantes, M. (1605) *D. Quixote de La Mancha* – Vol.I, 1º parte, tradução Francisco Lopes de Azevedo Pereira & Sá Coelho (1809-1876), Conde Azevedo, António Feliciano de Castilho (1800-1875) & Visconde de Castilho, Edição Ebooks,Brasil

Para começar a responder a estas e outras questões recenseámos 16 prefácios, de forma a constituir o *corpus* signitificativo, de obras de ficção dadas à estampa em Portugal e percorrendo os séculos XX e XXI da literatura portuguesa, porque é nesta altura, de acordo com Leroy (2003, p.4), que a prática prefacial se generaliza realmente.

Deste modo, os prefácios começam a estar presentes em diferentes géneros literários sendo, por isso, interessante investigar se todos seguem uma mesma linha de orientação ou se os caminhos se tornam opostos de acordo com o género textual onde estão inseridos e com a intenção do prefaciador.

Para a sua análise são utilizadas estratégias linguístico-textuais aplicadas na persuasão do leitor, pois os prefácios são escritos antes do texto e a função prefacial é exercida sobre o leitor.

Nomeadamente, iremos perscrutar alguns mecanismos que despoletam o desejo de ler a obra e a relação que estes textos inaugurais estabelecem com ela: exaltação da obra através do recurso a elogios e engrandecimentos qualificativos; valorização do autor através de atos elogiativos e a utilização de passagens textuais da obra prefaciada para despoletar o interesse da leitura.

Prefácio vs Introdução

Ao se estudar Prefácios é primordial não os confudir com Introdução, que aos olhos de Hegel (cit. Genette, 1987:151) não têm a mesma função nem a mesma dignidade porque

> "l'introduction (einleitung) a une logique plus systématique, plus historique, plus adptée à la logique du livre. Les préfaces, en revanche, sons multiplient dans l'édition numero compte tenu d'une historicité plus empirique, correspondant à une necessite de circonstance."

Os prefácios, por sua vez, multiplicam-se de edição em edição tendo em conta uma historicidade mais empírica correspondendo a uma necessidade de circunstância.

Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia (org.), quando a obra não se inicia *ex-abrupto*, a função prefacial é assumida pelas primeiras linhas do texto.

Alasdair Gray é o editor de uma antologia intitulada *O livro de Prefácios* e o significado dado à palavra Prefácio é grande o suficiente cobrindo todo o tipo de introdução, e pode ser mesmo o iniciar de uma obra cuja primeira função é preparar o leitor para o que se seguirá e não deve pertencer à substância do livro:

> "Por prefácio entende-se qualquer início (...) preparando o leitor para o seguinte sem ser essencial para ele." (Alasdair Gray, op. cit., p. 7)

PARA UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO DE PREFÁCIO

Estamos perante um pré-texto, que apresenta e comenta a obra não podendo integrar de modo coerente o texto principal e surgindo, por isso, no seu início onde, não raras vezes, passa despercebido à maioria dos leitores.

Mas se não pode estar incluído no texto integral qual será a sua relação entre o discurso nele produzido e a obra prefaciada ou é totalmente distinto?

Inicialmente, é preciso ter em conta que em *Palimpsestes* (Genette, 1992) o prefácio é definido pela primeira vez significando, de acordo com a delimitação o mais geral possível, todos os elementos (palavras, discursos, citações ou outros) mantendo uma estreita ligação de metatextualidade com um determinado texto do qual fala através da crítica ou comentário e classifica-o em dois grupos distintos: aqueles encontrados ao redor e no texto, e que constituem o peritexto; e aqueles outros relacionados com o texto mas existentes fora do livro, e que formam o epitexto.

Assim, a interdependência parece mesmo absoluta, uma vez que o prefácio é inteiramente orientado para um referente externo, o texto que é apresentado.

Para Leroy (2003:3) o prefácio parece exibir como característica mais marcante, a ausência de identidade fora da conexão metatextual.

Sendo assim, é preciso, também, ter em atenção a enorme variedade designativa destes paratextos. Com frequência, os termos "prefácio", "prólogo", "proémio", "advertência" ou equivalentes confundem-se no sentido genérico de texto preambular.

Torna-se, por isso, importante especificar as propriedades que dão consistência ao texto prefacial, definindo-o enquanto género.

Comecemos por *Seuils*, onde Gerard Genette se ocupa precisamente deste estudo e daquilo a que chama a função prefacial.

Ao se desconstruir a palavra *paratexto* percebemos que é composta pelo prefixo grego *para* que designa, semanticamente, uma modificação da palavra texto e que, de acordo com a etimologia de origem este prefixo indica, desde logo, algo que se coloca perto de, ao lado de, e pode ser usado, também, para exprimir a ideia de tempo, duração (duas situações que acontecem paralelamente uma à outra).

Portanto, a nova palavra remete para uma organização textual que se coloca ao lado de outra com uma relação direta não de dependência mas de continuidade. Para Genette (1982, p. 9) os elementos constitutivos do paratexto são:

> "...titres, sous-titres, intertitres, préfaces, préambules, présentation, notes marginales, fin, pied de page, épigraphes, illustrations, dédicaces, bandes (...) et divers autres types d'accessoires de signes (...) qui procurent au texte une date et parfois un commentaire officiel ou officieux, qui le lecteur plus puriste et bourse moins enclin à l'extérieur ne pas toujours aussi facilement qu'il aime et veux."

Genette (1987, p.182) ainda na sua tentativa de definição de prefácio, acrescenta que é

> "... tout espécie de texte liminaire (preliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. Les fonctions des préfaces varient selon le type de préface qui, à son tour, est determiné par les considérations de lieu, et de moment et de nature du destinateur. "

Por sua vez, Mitterrand (cit. Leroy, 2003:22) remete o prefácio para o modelo do discurso, conforme definido por Benveniste, referindo que é um tipo de declaração em que alguém fala com alguém e organiza o que diz na categoria da pessoa.

O uso dos pronomes pessoais *eu, nós* ou *ele*, designando o prefaciador, é o discurso registado num diagrama de comunicação e Mitterrand recusa-se a qualquer diferenciação entre estes três pronomes.

A mensagem, para este teórico, é representada por uma terceira pessoa, que é o sujeito do discurso, e que acontece muitas vezes ser ela: a literatura.

Outra característica linguística identificada por Mitterrand (cit. Leroy, 2003:23) para além do sistema de pronomes é o uso do presente como tempo do prefácio e a abundância de deíticos e de modificadores (que expressam o ponto de vista do enunciador), como por exemplo os verbos: *ter, proclamar, poder, querer*, ou seja, uma menção de verdades eternas.

Este tipo de discurso é o discurso de prefaciador, e as suas características são a pessoa, tempo, o deítico, o modalisador.

PREFÁCIO COMO ELEMENTO PARATEXTUAL

Para Genette (cit. Leroy, 2003:16), e retomando *Palimpsestes,* a dimensão mais importante do paratexto é a sua dimensão pragmática, a "ação" ou "modo de ação", que pode variar desde a simples 'influência' 'manipulação', ou mesmo a 'força de intimidação hermenêutica'.

Desta forma, o prefácio é considerado como um dos lugares privilegiados da dimensão pragmática do trabalho, ou seja, a sua ação sobre o leitor.

Podemos, deste modo, constatar que estes tipos de textos retomam o texto como força discursiva e não deveriam ser lidos na sua marginalidade porque podem estar ao serviço da leitura e descodificação da obra mesmo antes de ser lida.

De acordo com Carlos Ceia *in E-Dicionário de Termos Literários* prefácio pode incluir-se, deste modo, na matéria paratextual de uma obra, isto é, no conjunto de discursos da responsabilidade do próprio autor, do editor ou de terceiros que acompanha materialmente o texto prefaciado enquanto livro.

Para Carlos Reis, numa tentativa de definição de autor vs prefaciador, o autor é uma...

> "...entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um universo diegético com as suas personagens, ações, coordenadas temporais, etc."[3]

Podemos, então, concluir que o prefaciador é entendido, apenas, como aquele que prefacia e que se o texto propriamente dito é da responsabilidade exclusiva do seu autor, o mesmo não acontece com o paratexto que depende, também, e em alguns casos exclusivamente do editor.

Sendo o paratexto uma força discursiva, é possível incluir o prefácio, pois funciona como um dispositivo criador de regras, de compromissos e, até, de expetativas fornecidas previamente e que condicionarão a leitura.

Logo, de acordo com Genette (1982, p.10) o paratexto é formado por duas modalidades paratextuais: o peritexto o peritexto (no espaço físico da obra) e o epitexto (exterior à obra, mas sobre ela).

Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia (org.), **paratexto** designa...

> "...o elemento paratextual mais antigo é a ilustração. Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia. O título de um texto é o seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituindo, como observou Roland Barthes, uma espécie de "marca comercial" do texto".

Assim, consideram-se como paratextuais todos os elementos que fazem parte de um texto ou de uma obra — o título, o prefácio, a dedicatória, os nomes dos capítulos, entre outros — assim como os que foram construídos sobre esse texto, explicando-o,

[3] Reis, C. L., A. C. M. - *Dicionário de Narratologia.* Coimbra: Almedina, 2000.

analisando-o, comentando-o (como, por exemplo, comentários, entrevistas, notícias, críticas).

Sendo que o peritexto se refere a uma categoria espacial marcada pela continuidade ou unicidade da obra, onde os elementos peritextuais circundam o texto dentro do próprio espaço da obra, estando em continuidade direta, como o nome do autor, os títulos, intertítulos e toda a materalidade daí advinda, como as indicações de coleção, capa, etc.

O prefácio inclui-se dentro do peritexto, pois refere-se a uma categoria espacial marcada pela continuidade ou unidade da obra.

Assim, no prefácio é legitimo transgredir, por exemplo, as normas de objetividade, pelo que vários destes textos se assumem como discursos de grande valor literário, didático e/ou polémico, sendo, por isso, na sua maioria, textos assinados.

Em regra, resultam de uma escolha geral sugerida pelo próprio autor, a conselho do editor ou de um convite dirigido a um terceiro que, pela *auctoritas* manifestada (científica, literária ou mesmo social) se revela um chamariz para a leitura da obra, tal como, por exemplo, *De Profundis – Valsa Lenta,* de José Cardoso Pires precedido do prefácio "Carta a um Amigo Novo" do Professor João Lobo Antunes, neurocirurgião de renome, cuja escolha vai ao encontro da temática abordada no livro.

PREFÁCIOS: A QUEM SE DIRIGEM?

Para Leroy (2003, p.19) o prefácio autoral original para assegurar uma boa leitura do texto parece dizer ao leitor: aqui está o porquê, e aqui está como deve ler este livro.

E, como o destinatário do prefácio é também o leitor do texto principal incluem-se com alguma frequência comentários preparatórios da leitura que ajudam a determinar, à partida, o seu leitor ideal que, segundo Carlos Reis, é:

> "...essa entidade sofisticada que compreenderia perfeitamente e aprovaria inteiramente o menor dos vocábulos [do escritor], a mais subtil das sua intenções"[4]

Mas, deste modo, quem será o leitor ideal dos escritores dos séculos XIX e XX?

Como podemos averiguar as marcas da trajetória compreendida pelo autor a fim de seduzir e capturar um público-leitor?

Por forma a encontrar resposta a estas dúvidas sentimos necessidade de começar por referir a importância primária de se escrever um texto, pois é através dele que se solicita...

> "...a atenção de um leitor cujas coordenadas histórico-culturais e ideológico-sociais o autor conhece em maior ou menor pormenor; e é por conta desse conhecimento que o autor perfilha estratégias literárias que, obedecendo com regularidade à curiosidade do leitor de textos narrativos, gerem calculadamente as sua expectativas em relação ao desenrolar do relato."[5]

Por este motivo, o horizonte de expetativa do prefácio é um discurso explicativo/ justificativo cuja autoria pode variar de acordo com o convite do autor da obra, que envolve o seu prefaciador e que se constitui, na maioria dos casos, como metatexto, pois a metatextualidade é uma relação crítica ou de simples comentário, autográfico ou não, de um texto (A) sobre outro texto (B).

Ao enunciar um texto propriamente dito não é um produto acabado porque obriga o leitor a ter um conhecimento prévio, sobre a obra onde está incluído o metatexto.

Neste seguimento, é impossível não partirmos, também, para uma distinção, estudada por Genette entre metatexto e epitexto, redefinindo o epitexto como:

---

[4] Prince, G. – *Introduction à l'étude du narrataire,* in *Poétique,* 14,1973: 180, apud Carlos Reis – *Dicionário de Narratologia.* Coimbra: Almedina, 1996:217

[5] Grivel, C. – *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague-Paris, Mouton, 1973:72ss, ap Carlos Ceia – *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1996:218

> "un commentaire et une extension du texte par l'auteur lui-même. Souvent un commentaire (copyright ou pas) passer une loi d'epitexto ou de peritextual position metatexto en termes de préface ou postface d'une édition ultérieure. Votre fonction de commentaire ne change pas, mais sa position de proximité directe – et non pas de l'extérieur- en ce qui concerne le texte va changer votre statut et surtout de sa réception."[6]

PARA UMA HISTÓRIA DO PREFÁCIO

Para se entender melhor todo este conceito de prefácio é preciso, primeiro, perceber um pouco o seu percurso desde a Antiguidade até aos dias de hoje, a sua evolução e como é entendido na atualidade.

Como já foi previamente referido, os prefácios, breves e simples, eram entendidos como um elemento paratextual, que Genette caracteriza como sendo uma fase "pré-histórica".

O período ascendente dos prefácios teve início na Baixa Idade Média e teve maior incidência na Idade Moderna com o aparecimento da produção em série do livro impresso e que permanece até ao processo de industrialização em massa, com a Revolução Industrial.

No século XVI, assiste-se a uma alteração da estrutura do prefácio devido, essencialmente, ao aparecimento do texto impresso que se torna mais longo e separado do texto por estratégias tipográficas ganhando "visibilidade", assumindo um estatuto textual relativamente autónomo e consolidando as suas características.

Nesta fase, os prefácios de Rabelais têm um valor inaugural simbólico por serem dos primeiros a surgirem destacados. Embora mantendo uma estrutura que lhe dá consistência, o prefácio sofre, ao longo dos tempos, uma dinâmica de actualização que acompanha a própria história literária.

[6] A. Ruth,; M. Dominique – *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse, 2003:110

Torna-se mesmo possível estudar a evolução das ideias literárias, ou outras, a partir da leitura destes discursos anexos que, muitas vezes, revelam lugares-comuns epocais, enformando uma estrutura teórico-literária (deste modo, por exemplo, pela leitura de vários prefácios produzidos no período barroco, em Portugal, infere-se que as problemáticas do decoro e da modéstia (falsa ou não) são duas constantes nesta época.

Por este motivo, no século XVI, Bernardim Ribeiro (i.e., o autor de *Menina e Moça*, ou *Saudades*), faz referência ao caráter supérfluo dos paratextos preliminares. Na sua opinião, o que deveria ser julgado era o conteúdo e não o embrulho de um arauto do mesmo, cheio de complacências de prefaciador alheio, ou de desculpas do próprio autor.

Mas é só no século XIX que a problemática realmente emerge, pois é a partir deste século que a prática prefacial adquire uma maior projeção no que acompanha a explosão da produção literária.

E, devido à ambiguidade entre autor(es) e prefácio(s), Flaubert ridiculariza o acto prefacial e questiona os escritores que o fazem e leva, sem dúvida, mais longe do que qualquer outro esta resolução preliminar de indiferença censura Edmond Goncourt por se ter dirigido ao público, no prefácio dos Irmãos Zemganno, explicando as intenções estéticas da obra: «Que necessidade tem V. de falar ao público? Ele não é digno das nossas confidências».

Entretanto, no século XX, os prefácios de romances, contos, crónicas políticas escritos permitem examinar um possível perfil do leitor em Portugal, o que nos permite antever a contribuição do prefácio para o texto literário.

É importante não esquecer que o prefácio tem por finalidade estabelecer um diálogo entre autor e leitor e é através deste princípio que o prefaciador expõe o seu produto, o livro, procurando atrair o seu desejado interlocutor e consumidor: o leitor.

Nos textos dos prefácios são apresentadas algumas caracteristicas do escritor de ficção, sendo que o prefaciador desempenha a tarefa de encantar o leitor através de um discurso persuasivo fazendo promessas e justificando com argumentações convincentes seduzindo o leitor.

Logo, não estamos perante uma procura de um leitor ideal, por parte do prefaciador, mas sim de um leitor pretendido que para Carlos Reis (cit. Iser, 1980:34) é:

> "uma entidade projetada, patenteando as disposições históricas do público leitor visado (pelo prefaciador)."

Desta forma, os prefácios têm uma função primordial funcionando também como área de debate e definição das ideias que começam a surgir e como uma composição que legitima a palavra dos seus criadores.

Por isso, como prefaciar é uma arte e não apenas uma introdução de uma obra ou a sua montra, o autor vai enfatizar a importância ou a novidade da obra prefaciada, ou incidir na sua singularidade ou na sua veracidade.

Para Leroy (2003, p.20) alguma modéstia (falsa?) poderá ser uma forma de direcionar o leitor para um tipo de autocrítica preventiva.

Como forma de sugerir uma boa leitura temos a título de exemplo: a génese do trabalho, as suas fontes, os seus destinatários ou mesmo uma explicação do título, uma indicação do contexto, uma declaração de intenções, a afirmação do *status* do texto fictício, ou até mesmo uma caracterização genérica que pode originar do prefácio um verdadeiro manifesto para a defesa de um tipo de texto.

E, apesar do prefácio, tal e qual como o entendemos, figurar no início de um livro e em obras que já estão destinadas à publicação há escritores que têm vindo a alterar essas regras colocando o prefácio no corpo do texto principal "(técnica empregada, por exemplo, em *Tristram Shandy,* de Laurence Sterne, e em *Naked Lunch,* de William Burroughs).

No que se refere ao núcleo informacional,

> "o prefácio não pretende resumir nem desenvolver os conteúdos presentes na obra que antecede, apenas a apresenta podendo indicar o assunto, os objetivos e o contexto de produção da obra, a metodologia seguida e

algumas estratégias de leitura assim como comentários que não integrariam de modo coerente o texto principal."[7]

[7] http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=389&Itemid=2

CAPÍTULO I

✓ **Prefácio – Paratexto ou desafio autoral?**

Antes de responder a esta questão é necessário enquadrar o paratexto e, seguidamente, defini-lo.

Genette debruça-se, na maior parte dos seus estudos, sobre a natureza dos discursos narrativos e, especialmente, na narrativa de ficção.

Na sua trilogia composta por *Introduction à l'architexte* (1979), *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982), e *Paratexts. Thresholds of interpretation* (1997), Genette produz uma teoria coerente e um guia do que ele define como "transtextualidade", que pode ser traduzida como uma abordagem estruturalista à intertextualidade.

Para Genette (1992, p.84) transtextualidade é...

> "...tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte. L'intertextualité – réduite à la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes – n'est plus qu'une relation parmi d'autres (la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité".

No entanto, nesta dissertação, debruçar-nos-emos, apenas e sucintamente, no primeiro e segundo tipos de transtextualidade.

Dentro dos elementos paratextuais o título de um texto é o seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituindo, como observou Roland Barthes, uma espécie de "marca comercial" do texto."[8]

[8] Ceia, C. - *E-dicionário de Termos Literários*

Para Genette o paratexto engloba elementos de entrada do texto, que ajudam a orientar e a controlar a sua receção pelos seus leitores e que, na sua opinião, podem ter um efeito maior na interpretação de um texto.

O paratexto é rico em várias funções pragmáticas que guiam os leitores por um caminho de reflexão desde a altura em que o livro foi publicado, quem o publicou, com que propósito e como deverá ou não deverá ser lido.

Entretanto, Carlos Ceia refere que a inclusão de um prefácio numa obra é da escolha do autor ou do editor, sobrevalorizando ou não o prefácio em relação ao título, o que despoleta uma questão que deixa margem para discussão: não há dúvidas quanto à visibilidade do título, mas o facto do prefácio "dialogar" com o leitor não o tornará mais importante?

Para Genette *(*1987, p.180) o prefaciador estabelece uma relação de maior proximidade e a determinação do destinatário do prefácio corresponde a esta evidência: o destinatário do prefácio é o leitor do texto.

Mas a dúvida persiste: Será que se pode considerar, também, o prefácio como um desafio autoral?

É necessário referir que apesar de não ser um objetivo pessoal ser autor de prefácios podem encontrar-se alguns notáveis como o de João Lobo Antunes que prefacia *De Profundis* – Valsa Lenta de José Cardoso Pires em que o prefaciador se empenha por promover o texto prefaciado despoletando aqui outra questão que se prende com o "desafio autoral".

Para muitos é um desafio autoral e pode, até, fazer surgir uma "ponta de inveja" em outros por se ter sido convidado para prefaciar esta ou aquela obra incutindo uma grande responsabilidade ao prefaciador.

Isto porque é o que escreve que vai servir de diálogo e de ponte entre o leitor e o autor e a obra conferindo-lhe um enorme poder e uma enorme responsabilidade para com o destinatário, que é o leitor do texto.

Quando o prefácio não é do próprio autor, poder-se-á dizer que o prefaciador, autor convidado numa obra que não é a sua, fica com permissão de dizer o que o autor não pode ou até algo diferente do que ele diria.

Apesar de se ser convidado para escrever um prefácio e este não ser um requisito para se ser prefaciador, o prefácio é lido e literariamente considerado.

No entanto, não se pode entender o prefácio como um lugar comum de elogios e de mensagens mas sim como um local de diálogo e de ponte entre o leitor e o autor e o assunto.

Se se comparar o texto a uma peça de teatro, o prefaciador pode ser considerado um encenador e isso incute um grande sentido de responsabilidade pois, tal como diz Paulo Ferreira da Cunha,

> "Por se intuir esse poder e essa responsabilidade é que ser prefaciado por quem se deve, e prefaciar quem se gostaria são tesouros invejáveis e invejados na República das Letras. O prefácio, no seu caso comum, vale não tanto pelo que se diz, mas o facto de dizer-se. De existir. Conta o facto de se apor uma assinatura a um texto, que vem antes do sumo da obra, e de tal texto, de uma ou de outra forma dizer isto: «Eu, fulano de tal, prefaciador, fui incumbido de testemunhar, como seu primeiro leitor, que esta obra é digna de muito boa atenção, que seu autor é merecedor de extremo crédito, e que o tema, além de digno, está tratado eximiamente".[9]

No entanto, como será possível comprovar se nos prefácios analisados nesta dissertação há uma grande cumplicidade entra prefaciador e autor e uma grande identidade no que diz respeito à confluência de pontos de vista? Quantos prefaciadores fariam uma declaração de «interesses» (que obviamente não precisava de ser feita)?

De acordo com Paulo Ferreira da Cunha,

> "ocorre uma afinidade entre pessoas que (...) um dia contactaram pelas suas obras, e descobriram que, por terem almas certamente comunicantes, por haverem lido algumas obras comuns, (...) por isto, por aquilo...

[9] Cunha, P., F., (2005). *Prefácio aos Prefácios*. Correio da Educação. Consultado em http://correiodaeducacao.asa.pt/76318.html

> chegaram a conclusões próximas, militaram por causas idênticas, têm (...) perspectiva afinal muito comum. E isso é extraordinariamente belo, e digno de nota. Porque se não trata de psitacismo, nem de aproveitamento, nem de imitação." [10]

É preciso ter em mente que o prefácio é uma das provas (se não a prova) mais alta de fidelidade ou de magnanimidade intelectual, de eleição num caso, de reconhecimento, no outro.

✓ PERCURSO TEÓRICO

i. Relação entre paratexto, texto prefaciado e o autor

É sabido que a obra literária é composta, essencialmente, por um texto mas esta definição é demasiado simplista porque este não se apresenta sozinho.

Os textos fazem-se, sempre, acompanhar do nome do autor, de um título e, por vezes, de um prefácio e de ilustrações que ajudam a apresentar a obra ao mundo.

Como já referido por Genette (1987:7) o prefácio é um paratexto onde...

> "...un texte écrit d'une forme libre et qui se présente comme tel pour leurs lecteurs et, plus généralement, au public. Plus d'une limite ou une frontière imperméable à l'eau, c'est un seuil. Est un vestibule qui offre à chacun la possibilité d'entrer et zone "indéci" parce que c'est ne pas lié par les limites strictes pas versa l'intérieur (du texte) et à l'extérieur (le général discours sur le texte)."

Como diz Philippe Lejeune, o paratexto...

> "...c'est le cadre de la signitificativa du texte imprimé qui va effectivement tous la lecture."

E é este paratexto que é privilegiado, pois exerce poder sobre o leitor, sobre o público

[10] *idem*

em geral mas nem sempre foi assim e ainda hoje existem livros sem prefácios, como os há sem nome do autor ou sem título, pois não é obrigatório.

No entanto, a forma como é visto e usado um paratexto varia de acordo com as épocas, as culturas, os géneros, os autores, as obras, e até de acordo com as diferentes edições de uma mesma obra.

É evidente que na época atual, vista como "mediática", aparecem autores de diferentes tipos de textos que eram ignorados ou nem sequer existiam na época clássica, tal como os prefácios que eram ignorados e até vistos como textos menores sem qualquer tipo de importância, isto porque os textos circulavam sem qualquer tipo de apresentação.

Devido à preocupação com a materialização dos textos que perdurem ao longo dos tempos surgem, também, os efeitos paratextuais e, desta forma, Genette (1987, p.9) refere que não existe e que não existirá jamais, um texto sem paratexto. Paradoxalmente, existe, por outro lado, ainda que por acidente, os paratextos sem textos.

Desta forma, o caráter obrigatório do paratexto destina-se, apenas, ao público e ao leitor, pois para Genette (1987, p.9) ninguém tem necessariamente de ler um prefácio, mesmo sabendo que essa liberdade pode não ser mais do que não ler notas que se endereçam apenas a *certos* leitores.

Devido à polémica que envolve o Prefácio é necessário debruçarmo-nos sobre as dúvidas levantadas por Genette (1987, p.10), a saber:

Determinar sua posição (*onde?)* ; a data da sua aparição e, eventualmente, desaparecimento (*quando?);* o seu modo de existência, verbal ou outro (*como?);* as características do seu modo de comunicação, remetente e destinatário (*de quem?; para quem?) e;* as funções que estimulam a sua mensagem: *(para que escrever)*.

Uma das características do paratexto é o de transmitir uma mensagem materializada e, para isso, precisa de ter o seu próprio local definido a que Genette designa como "localização" e que, no caso do prefácio, se inclui "dentro do espaço de um mesmo

volume".

A situação "temporária" do paratexto depende do autor, editor e até das diferentes edições de uma mesma obra, por exemplo a favor de uma determinada edição.

Por o paratexto depender do autor e até do editor da obra, este pode desaparecer a qualquer momento, definitivamente ou não, por orientação de um dos dois (autor e editor) de acordo com a época em que é escrita ou editada determinada obra.

No entanto, surge a questão da importância do paratexto (Genette, 1987:12) visto como tendo um "estatuto substancial*",* pois partilha o estatuto linguístico do texto, pois o paratexto é, ele próprio, um texto: se não é ainda o texto é já um texto.

O estatuto de um paratexto, como é o caso do prefácio, define-se pelas suas características de intenção do que vai ser comunicado: a natureza de quem escreve e para quem é escrito, a autoridade e responsabilidade do primeiro, a força ilocutória da sua mensagem.

Como refere Genette (1987, p.16) um elemento do paratexto pode transmitir apenas uma informação, por exemplo o nome do autor ou a data da publicação; ou dar a conhecer uma intenção, ou uma interpretação autorial e/ou editorial que é a função da maior parte dos prefácios.

A importância da força dos atos ilocutórios[11] dever-nos-á conduzir ao aspeto funcional do paratexto, que é um discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, ao serviço de algo que constitui a sua razão de existir, e que é o texto.

É necessário, quando fazemos referência a um paratexto de reiterar que este carrega consigo, sempre, uma responsabilidade que pode ser do autor ou de um associado.

[11] Ato ilocutório – ato que consiste em realizar, ou pretender realizar, determinado objetivo (promessa, conselho, ordem, pedido, agradecimento, etc.) através da produção de um enunciado cujo conteúdo proposicional está marcado por uma determinada força ilocutória num contexto particular. Ao produzir um enunciado, em contexto específico, o falante executa, implícita ou explicitamente atos como *afirmar, avisar, ordenar, perguntar, pedir, prometer, objetar, criticar*...(verbos que denotam explicitamente atos ilocutórios).

Genette (1987, p.15) opta por usar dois termos de cariz político para ajudar nesta explicação da responsabilidade, que são...

> "…l'officiel et de l'officieux. Est official tout message paratextuel ouvertement assumé par l'auteur et/ou l'éditeur, et dont il ne peut esquiver la responsabilité. Officiel, ainsi, tout ce qui, de source auctoriale ou éditoriale, figure au péritexte anthume, comme le titre ou la préface originale (…) Officieux encore, et peut-être surtout, ce que l'auteur laisse ou fait dire par un tiers, préfacier allographe ou commentateur « autorisé ».”

Genette (1987, p.10) não considera a identidade do escritor do paratexto um aspeto significativo porque...

> "...le destinataire est défini par un rôle putatif et une responsabilité assumée (...) l'auteur et l'éditeur sont (...) les deux personnes responsables pour le texte et Paratext, qui peut déléguer une partie de sa responsabilité envers les tiers : une préface écrite pour ces tierces parties et acceptée par l'auteur (...)”

No entanto, não se deve considerar "o público" ou "terceiros" como o destinatário dos prefácios, pois se para existirem tem que haver uma aceitação e uma delegação da responsabilidade por parte do autor, a sua leitura restringe-se, apenas, aos leitores do texto ou da obra.

Deste modo, em qualquer tipo de investimento estético ou ideológico, em qualquer inversão paradoxal que o seu autor queira incluir, o paratexto está sempre subordinado ao seu "texto" e esta funcionalidade determina o essencial da sua aparência e da sua existência.

As funções dos prefácios não se podem descrever nem num perfil teórico nem em termos de estatuto.

A situação espacial, temporal, substancial e pragmática de um elemento paratextual é determinado por uma escolha, mais ou menos livre, sob uma série de alternativas

possíveis e onde para Genette (1987, p.17)

> "...il n'est pas possible d'adopter un mandat pour la suppression des autres : une préface est nécessairement (par définition) allographes peritextual, original, inavoué ou version ultérieure ou autorial, etc. et cette série d'options ou de besoins définissent le caractère rigide d'une loi et, par conséquent, d'une sorte."

É preciso considerar que um prefácio "posterior" não tem os mesmos objetivos que um prefácio "original", nem um prefácio "alógrafo" que um prefácio "autorial".

As funções de um paratexto constituem, por isso, um objeto demasiado empírico e diversificado que é preciso analisar de uma maneira indutiva, género a género e espécie por espécie.

ii. A tentativa de persuasão do leitor

Ao falarmos de persuasão será que podemos dizer que o prefácio apresenta marcas de um discurso argumentativo, devido ao facto da sua interdependência ser absoluta porque este está inteiramente orientado para um referente exterior?

Para Gilles Philippe é preciso ter em atenção que o discurso argumentativo tem...

> "...un certain nombre de caractéristiques qui marquent par des déclarations d'une thèse soutenue par des arguments. Le lien entre les arguments et les arguments et la thèse est généralement- mais pas nécessairement marquée par des connecteurs logiques qui soulignent la progression de l'argumentation."[12]

Desta forma, a escolha do prefaciador pelo autor da obra é uma tarefa nada fácil, pois o prefaciador é aquele que tenta persuadir o leitor à leitura ou compra do livro que prefacia.

[12] G, Phillipe « Un discours sur le champ, l'historiographie littéraire », *COnTEXTES* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, URL: http://contextes.revues.org/99; DOI : 10.4000/contextes.99

O prefaciador (quando existe) é uma parte importante da trilogia autor – leitor – prefaciador, sendo o leitor o objeto comum aos outros dois elementos.

No entanto, o leitor de prefácios é compelido, a maioria das vezes, a essa leitura, inadvertidamente, pois ao consultar ou comprar a obra fá-lo apenas por conhecimento ou por curiosidade pelo autor e não pelo prefaciador.

Retomando a ideia que o prefaciador tem como objetivo a persuasão do leitor leva-nos a considerar o seguinte:

a. Que dúvidas assaltarão o prefaciador quando é convidado a prefaciar um livro?

b. Como se pode averiguar as marcas da trajetória empreendida pelo prefaciador a fim de seduzir, cativar, persuadir e conquistar um público-leitor?

c. Qual a motivação para a leitura do texto prefacial?

Podemos tentar encontrar respostas a estas questões através de Genette que refere que...

> "...la détermination du statut générique d'un texte pas jusqu'à vous, mais le lecteur, de critiques de la part du public, qui peut refuser l'état revendiqué par le paratext."

Este investigador considera que o leitor é a peça mais importante na determinação do género de um texto e que o paratexto, neste caso o prefácio, é um elemento fundamental na orientação do género de um determinado texto.

Na Idade Média, como já referimos anteriormente, toda a crítica literária preocupava-se mais com a receção das obras por parte do público.

Tomemos em atenção a Tragédia, definida como o drama que provocava piedade e temor, passando pela Idade Moderna caracterizada por uma relação de proximidade entre o autor e o público que levava a uma constante preocupação com a reação do público leitor ou dos espetadores relativamente ao impacto da obra (de agrado ou

desagrado), até ao Romantismo em que o público tinha um papel central na avaliação e conceção das obras literárias.

Carlos Ceia refere, no que diz respeito ao leitor, que...

> "...embora desde sempre o leitor tenha tido um papel privilegiado no processo da análise e crítica literária, foi só no século XX que surgiram teorias que podemos designar, genericamente, por teorias de receção, ou seja, teorias cujo principal objecto de interesse é a resposta do público às obras literárias."[13]

Os críticos seguidores das teorias de receção defendem uma proclamação do leitor a um lugar de destaque no processo literário. E, a ala mais radical dá início à polémica sobre a existência da obra como se devendo unicamente ao sujeito ao qual ela se dirige, levantando o problema "da autoridade legítima.

Desta forma, surgem quatro tentativas de ultrapassar este obstáculo:

- Defendendo que o sentido está presente no texto e que o leitor é que tem de o descobrir;
- Alegando que o sentido, no singular, é uma utopia e que o leitor é que tem de o descobrir;
- Advogando que o sentido é fornecido pelo texto e construído pelo leitor;
- Justificando que o sentido é construído somente pelo leitor.

Muitos foram os investigadores que se debruçaram sobre a importância do leitor e o percursor das teorias de receção é I. A. Richards porque lançou para a crítica literária vários princípios que viriam a ser fundamentais para teorias tão diferentes entre si como a nova crítica americana, a desconstrução e a estética de receção.

Este investigador centrou a importância na leitura e no facto que o leitor teria de construir o sentido do texto que lê, pois o mesmo texto pode estar sujeito a várias interpretações, como é o caso da poesia.

[13] Ceia, C. - *E- Dicionário de Termos Literários*

No entanto, esta afirmação fez com que a sua própria teoria fosse objeto de várias interpretações, pois a nova crítica americana aproveitou para justificar que, nesta linha de pensamento, ao escrever um texto, não davam qualquer importância aos efeitos da literatura no leitor; enquanto que os defensores das teorias de receção centravam, no leitor, toda a atenção aquando da construção de um texto.

Com a possibilidade de várias interpretações ao texto de I. A. Richards e do aproveitamento da nova crítica que se baseava nele para defender e justificar as suas ideias, este não podia vingar.

Entretanto, em 1968, Roland Barthes defende no seu ensaio *A morte do autor* que o leitor é o espaço onde todas as palavras do texto são inscritas sem que nenhuma se perca [e que] a unidade do texto reside não na sua origem mas no seu destino.

No entanto, esta teoria, não decreta "o nascimento do leitor" mas a "morte do autor".

É, mais tarde, Georges Poulet (1963) que restitui a autoridade ao autor defendendo que origem e destino, sujeito e objeto, texto e leitor, são indistintos na leitura.

Mas é com Jonathan Cutler que defende que a crítica literária deve preocupar-se com a forma como o texto é produzido, pois o leitor tem competência para construir um sentido de um texto se tiver interiorizado todo um sistema de regras e convenções, que se resolveu o impasse do leitor "ideal" de Brooks, que pressupõe uma leitura ideal esquecendo que a leitura integra uma história.

Hans Robert Jauss defende uma crítica centrada no público histórico de uma obra e que se devia analisar a sua reação no momento da sua apresentação.

Wolfgang Iser (1971) defende que o texto oferece ao leitor uma pluralidade de visões esquematizadas e que o leitor terá de as detetar por forma a obter uma concepção precisa do objeto.

Fish (1976), por sua vez, refere-se a uma comunidade interpretativa onde todos os leitores dos mesmos textos poderão fazer a mesma interpretação de um determinado

texto, mas o que pode, nem sempre, acontecer.

Este último teórico, apesar de defender a máxima importância do leitor torna-o indefeso, pois este acaba por ter de agir dentro de um conjunto de normas determinadas pela comunidade.

Nos Prefácios, mais concretamente, chegámos à conclusão que o destinatário deste tipo de textos é o próprio leitor da obra mas como refere Genette (1987, p. 180:181)...

> "...lecteur, n'est pas simplement le membre du public, (déjà mentionnés plus haut) d'un titre ou une demande d'inscription, car le lecteur de la préface devrait être obligatoire, le titulaire du livre. Mais ce destinataire final est parfois remplacé par un destinataire suppléant qui est, en quelque sorte, le délégué. C'est le cas, les dédicaces de lettres patentes (réelles ou fictives) avec la fonction prefacial (...) que celles de Corneille, *Tom Jones*, de Walter Scott, *de Filles du feu*, ou de *Petits Poèmes en prose*."

Na Literatura Portuguesa, encontramos cartas prefácio como *Os Pobres de Raúl Brandão* de Guerra Junqueiro cuja escolha poderá ter recaído na amizade que os une, pois começa com "Meu bom amigo", *a Carta Prefácio* de Couto Viana para Rodrigo Emílio de António Manuel Couto Viana, a Carta-Prefácio de Henrique Barrilaro Ruas em *A Fonte das Recordações*, entre outras.

iii. Importância da auctoritas do prefaciador

A *auctoritas* do prefaciador, para Dascal (2004, p.68) depende, essencialmente,

> "des les types de comportement lié au caractère (véracité – aucune contradiction, faisant autoritaire — reconnue par une communauté remarquable, sensibilité – capacité d'entendre, etc..)."

Já Aristóteles valoriza, essencialmente, a posição do *ethos*,

> "la déclaration de culpabilité, dit-il, vient de la confiance qui transmet de l'Auditorium à l'orateur selon les qualités personnelles qui transmet dans

> son discours. Pour Aristote, l'honnêteté de l'enceinte – leurs coutumes "morales" – ne garantissent pas en quelque sorte ce qu'implique son discours ou votre adhésion. États d'Aristote qui, pour les enceintes est important, il est important d'insister sur sa personne de haut-parleur et ignorer ceux qui utilisent la puissance de la parole dans leur rhétorique."[14]

Desta forma, compreende-se melhor as razões da dissociação dos valores morais (ser) e do ethos discursivo (parecer), contando apenas as capacidades oratórias, ou seja, a esquematização discursiva que permite à audiência e ao leitor concluir sobre as eventuais virtudes do orador.

Assim, o *ethos* discursivo para Aristóteles, os valores da oratória, é uma espécie de autonomia retórica, e devemo reter seguinte:

- Aquilo que está esquematizado: é **instruído** pelo *logos* (utiliza o poder da declaração e o exercício da razão;

- Que se **use** a esquematização para provocar o co-esquematizador B (*pathos*);

- Que a esquematização **insinue** os valores do esquematizador A (*ethos*).

Igualmente importante é a análise do discurso e a questão do estilo do prefaciador, que é essencial na escolha de quem será aquele que prefaciará determinada obra.

Ruth Amossy debruça-se sobre a análise do discurso e começa por colocar as seguintes questões:

- Qual a relação entre a análise do discurso e a questão de estilo?

- O que traz a análise do discurso à análise do estilo? E a sua relação é pertinente?

- Ele próprio deve manter os termos da questão?

[14] Adam, Jean-Michel, *Linguistique textuelle: Des genres des discours aux textes*

Para responder a estas questões três investigadores debruçaram-se em "mesa redonda" sobre *A Análise do Discurso e a Questão do Estilo* em que todos apresentam respostas diferentes no que diz respeito à literatura mas todos têm opiniões semelhantes.

Daniel Delas e Anne Pierrot, de uma forma mais próxima e Madeleine Frédéric distanciando-se um pouco, no que diz respeito ao aperfeiçoamento estilístico.

Para Pierrot a noção de estilo é pertinente, como o processo de diferenciação particular e a conceção de estilo como uma identidade moderna, i.e., terá aparecido na Renascença e estendeu-se ao século XIX e à época moderna.

Para Frédéric o importante é a coerência entre a estilística e a hermética literária.

Por sua vez, Delas[15] considera que toda a escrita se especfica tanto no seu processo de criação como de leitura pelo seu próprio ritmo.

Jean-Michel Adam (1999, p.82) define um texto como uma unidade comunicativa de nível superior porque...

> "...un texte essentiellement narratif se compose habituellement de stocks des relations, des événements, des discours et des pensée, contenant des instants descriptifs et des dialogues plus ou moins développés."

Deste modo, concluímos que, mais do que a escrita dos textos, o tom utilizado aquando da escrita dos mesmos é muito importante na forma como é rececionada pelo leitores (cativando ou repudiando) para a leitura da obra prefaciada.

[15] Delas, D. *Table ronde: L'analyse du discours et la question du style,* pp. 323-324

✓ **PERCURSO PRAGMÁTICO:**

i. Porque se escrevem prefácios?

Para se perceber a importância da escrita dos prefácios é necessário referir, logo desde o início, as cinco funções do prefácio estudadas por Aristóteles[16], a saber:

- A **função demonstrativa** que apresenta ou introduz o assunto, indicando-o de modo sintético, objetivando os propósitos da obra e do autor e Aristóteles considera essa função indispensável.

  Os autores explicam, desse modo, a razão de ser da obra, o seu significado e até mesmo a sua origem. Ela não se pretende crítica, é mais justificativa, e os autores que se utilizam de prefácios acham-na como o ponto de interesse geral.

- A **função cinestésica** que procura alcançar a docilidade do leitor ou obter a sua benevolência e o autor socorre-se de truques de convencimento do leitor.

- A **função pertinente** que gera a autonomia do prefácio, embora sendo parte de um todo da obra, ele é autónomo, é um discurso paralelo, tecendo considerações gratuitas.

- A **função topológica** e a **função didascália**, que se apresentam como uma peça de crítica literária.

É de salientar que todas as funções podem atuar ao mesmo tempo no texto ou de forma isolada.

Assim, o Prefácio torna-se essencial, pois é através deste que o potencial leitor/ comprador irá adquirir o livro.

[16] Aristóteles. *Arte retórica - Arte poética*. SP, Difel. 1964 (Col. Clássicos Garnier).

É necessário atraí-lo, prender a sua atenção e fazê-lo querer ler mais, e há prefaciadores que usam este espaço como um local de eleição para um diálogo próximo com o leitor, como no prefácio da obra *O Último Volume* de Miguel Esteves Cardoso.

Ao dedicar algum tempo à leitura do prefácio, o leitor poderá obter, desde o início, as respostas às suas perguntas iniciais, como:

- Porquê este livro?;
- Porquê agora?;
- Porquê esta pessoa?;
- Porquê uma obra deste autor?

É logo no princípio da obra que se deve dar ao leitor as respostas às suas questões e explicar-lhe o que distingue uma determinada obra das demais, dando-lhe pistas sobre o que poderá ler a seguir.

Torna-se importante que o prefaciador forneça ao leitor o seu ponto de vista ou um argumento mais forte sobre o assunto da obra, por forma a enredar o leitor na leitura que se segue.

No entanto, há a possibilidade de não se expressar logo uma opinião clara sobre a obra mas dando apenas *flashes* que façam com que o leitor fique preso à obra e tenha que a ler.

É imprescindível não dar a conhecer ao leitor tudo sobre a obra, logo no início da mesma, para não acabar com a sua curiosidade e sentir que já não valerá a pena ler a obra, pois é como se já soubesse como iria acabar.

Deste modo, prefaciar não é tarefa fácil e o prefaciador tem que ter sempre em atenção o leitor e usar todas as técnicas que conhece para o persuadir na compra e leitura do livro que prefacia.

ii. Prefácio: texto encomendado, pedido ou honra?

O prefaciador, a ser escolhido, deve ser alguém que terá prazer com a leitura da obra e com a missão de a apreciar.

Ou seja, importa convidar, para redigir o prefácio, alguém que tenha em mente a afinidade que encontra não só com o autor mas, principalmente, com o livro.

Assim sendo, o autor pode estar certo de que o prefaciador selecionado criará expetativa sobre o que virá a seguir no livro propriamento dito, seduzindo o leitor à sua leitura.

Para os autores que estão a publicar pela primeira vez pode tratar-se de uma justificação pessoal do editor para a existência dessa obra.

No entanto, muitas vezes, o próprio autor redige a sua apresentação ou prefácio, noutras ele pede ou convida alguém que o faça.

Quando tal não acontece, é possível que o autor solicite que a própria editora se incumba dessa tarefa, pois o prefácio pode ser uma ferramenta de marketing.

Por sua vez, as editoras, normalmente, colocam o nome do autor do prefácio na capa do livro e, às vezes, mais proeminentemente que o nome do autor do livro como, por exemplo, *O Outro Génesis* e *Um Verão Assim / As máscaras de Sábado* de Mário Cláudio, pois os possíveis leitores do livro poderão optar por ler a primeira página do prefácio antes de comprar o livro, tornando importante o que aí é escrito.

É comum em obra literárias contemporâneas e não só, o uso do prefácio, logo ter um livro prefaciado por escritores ou ensaístas de renome despoleta uma grande procura entre escritores jovens e adultos no sentido da maturação literária.

No entanto, nem sempre os pedidos de prefácios têm sido conseguidos com êxito, o que pode provocar constrangimentos.

Quando o autor do prefácio é distinto do autor da obra, o que acontece maioritariamente, a razão da sua escolha pode prender-se com o facto de ser conhecido, por motivos de amizade, identidade de princípios, do real ou de suposto prestígio intelectual e que se debruça sobre a obra enaltecendo-a com um sentimento de modéstia, a título de exemplo citamos o parágrafo final do prefácio de Inocência Mata ao livro da escritora Chó do Guri, *Na boca árida da Kyanda*,

> *"* ...Chó do Guri cresce na sua escrita, embora ainda se note um incipiente labor da palavra..."[17]

iii. Autonomia VS dependência do prefácio relativamente à obra prefaciada

Por definição, um prefácio é um texto mais ou menos curto que antecede o texto principal de uma obra, com o objetivo de a apresentar ao leitor preparando-o para a descoberta do livro, indicando-lhe os seus traços gerais (mas sem divulgar os detalhes ou as mudanças inesperadas da obra) e suscitando o desejo de prosseguir na leitura.

Usualmente, uma das técnicas que costuma ser seguida por alguns prefaciadores consiste em que este se centre em informações sobre a obra (o seu conteúdo, formato, temas centrais e elementos subjacentes), que mostre conhecimento sobre o autor e junte outros dados importantes para a sua efetiva compreensão.

Portanto, deve ser capaz de, ao abordar aspetos relevantes do livro, contribuir, se possível, para a sua contextualização e é óbvio que, ao fazê-lo, acaba por acrescentar o seu próprio viés e idiossincrasia.

Logo, não há um estreita necessidade de que o prefácio seja propriamente um estudo sobre o livro, mas convém que seja a "janela" do livro.

O leitor espera a palavra do prefaciador, já que o avale deste, - especialmente quando for um escritor de renome ou um amigo da área do autor, - vai induzi-lo à verificação,

[17] Fátima, M. (2006) – *Na boca árida de Kyanda.*

através da leitura, da coerência entre o que é dito no prefácio e no livro propriamente dito.

Por isso, o prefaciador, menos livre no sentido de se fazer notar, deve ter um estilo elevado e essencialmente neutro.

CAPÍTULO II

✓ MECANISMOS/ ESTRATÉGIAS DE PERSUASÃO DO LEITOR

Neste capítulo debruçámo-nos, primeiramente, na leitura de *ethos* como uma representação discursiva de si um capítulo de *Linguística Textual* de Jean-Michel Adam[18], para podermos ancorar esta reflexão teórica que está na base da leitura e análise dos prefácios selecionados.

Desta forma, é essencial começar por referir aquelas que Aristóteles considera como as três grandes evidências da invenção retórica (*Rhétorique*, livre 1,2,1356-1.)[19] :

> "Le premier est basé sur / sont fondées sur le caractère de l'orateur, ces dernières dispositions où nous mettons l'auditoire, le troisième dans son propre discours, parce qu'il montre ou semble démontrer."

Nos prefácios, o objetivo é o de persuasão do leitor à leitura da obra prefaciada, o que depende não só do prefaciador mas também de outros fatores como a pré-disposição do público-leitor e o tipo de discurso por aquele que foi o escolhido para prefaciar a obra.

É preciso perceber que...

> ""...comment la rhétorique a pour objet une position, il faut non seulement tenir compte de l'argumentation et les moyens de rendre présents et convaincante, mais aussi se montrer selon certains princípiosargumentos et ont estimé, dans une certaine position ; Étant donné qu'une grande affection pour la persuasion, en particulier, non seulement dans ses jugements (délibérations), mais aussi dans le processus, spectacle lui-même selon une certaine perspective doit supposer que les auditeurs sont dans un certain endroit et dans une

[18] Chapitre 4 - *Entre énoncé et énonciation: la schématisation, Linguistique Textuelle: Des Genres de discours aux textes*, Nathan Université, pp. 108-116
[19] Aristóteles cit. por Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle: Des genres des discours aux textes*

certaine position."(Rhétorique, livre II, 1, 1377b-20)[20]

Os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório.

Lembrando os componentes da antiga retórica, Roland Barthes (1970, p.315) definiu o *ethos* como os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando a sua sinceridade) para causar boa impressão e que se prendem com a sua forma de agir. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo.

O autor retoma assim as ideias de Aristóteles, que afirmava na sua Retórica que o *ethos* é a componente moral, o caráter ou autoridade do orador/ escritor para influenciar o público.

Uma atualização da noção de *ethos* como instrumento de análise é encontrada em teóricos contemporâneos da argumentação.

Inicialmente em Chaïm Perelman, autor que na nossa época inovou o estudo da retórica ao mostrar o lugar central, em diversas disciplinas (do direito à filosofia, passando pela literatura) da arte de persuadir, ou o conjunto dos meios verbais destinados a obter ou reforçar a adesão do auditório às teses submetidas o seu consentimento.

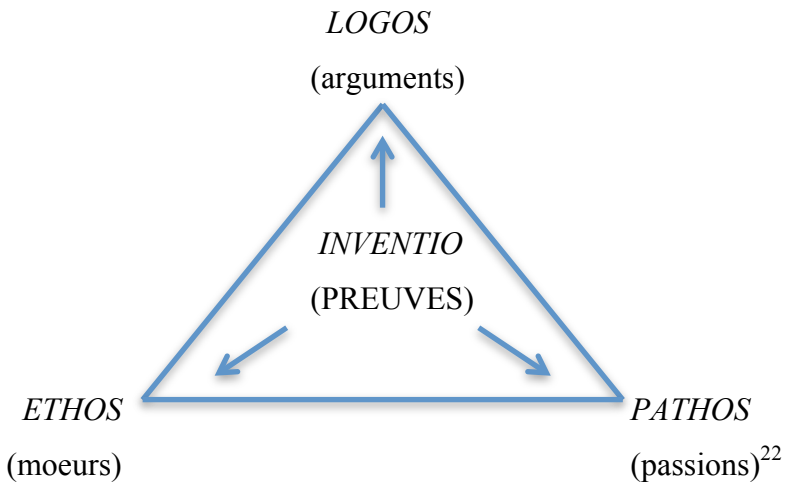
Do porte magistral dessa "nova retórica", discutida em diversas contribuições em particular por Jean-Michel Adam e Ruth Amossy, é essencial realçar, aqui, a necessidade que tem o orador de se adaptar ao seu auditório, portanto, de fazer uma imagem dele e, correlativamente, de construir uma imagem confiável de sua própria pessoa, em função das crenças e valores que ele atribui àqueles que o ouvem.

No entanto, não nos podemos esquecer das outras componentes que são o *Logos* (uso do raciocínio, da razão) e o *pathos* (uso da emoção), trilogia aristotélica:

"La déclaration de valeur du discours – le pôle de LOGOS, Aristote

[20] Adam, J., M., *Linguistique textuelle: Des genres des discours aux textes*

s'attache à deux autres composantes : la « moralité » ou les façons de l'enceinte – l'éthique – et l'aliénation ou l'état de passion l'Auditorium – le PATHOS."[21]



[22]

Entretanto, para Dascal (2004, p.61) o *ethos* e o *pathos* não podem pertencer à ordem argumentativa : na verdade o primeiro visa envolver o público numa predisposição em relação ao orador e o segundo pretende suscitar um estado emocional.

Como refere Genette (1987, p. 198) os prefaciadores têm uma ideia precisa do tipo de leitor que procuram e que desejam seduzir e o prefácio, tal como é entendido, não deve ocupar mais de uma página por forma a não se tornar um texto demasiado longo.

No entanto, como vamos poder observar nos prefácios analisados, isso não acontece sempre e ultrapassam, bastante, essa uma página recomendada, isto porque os prefácios permitem uma comunicação escrita onde se dispõe de artifícios discursivos para veicular uma grande parte do que se quer transmitir por outros canais de comunicação que aquele "cara a cara".

No entanto, para Maingueneau (2004, p.81) uma da maiores dificuldades no que concerne este mecanismo de persuasão do leitor é um *ethos* que podemos dizer escritural ao lado de um tradicional ethos oral porque o segundo impõe a palavra

[21] Adam, J., M., *Linguistique textuelle: Des genres des discours aux textes*
[22] Adam, J., M., *Linguistique textuelle: Des genres des discours aux textes*

imediata de um locutor presente enquanto que o primeiro exige do leitor um trabalho de elaboração imaginário a partir de indícios textuais diversificados.

- ✓ **A IMPORTÂNCIA DA ANÁLISE E DO DISCURSO E DA PRAGMÁTICA NA ANÁLISE DOS PREFÁCIOS**

Não nos é possível começar a analisar os prefácios referidos no índice sem antes nos debruçarmos sobre as emoções que estão subjacentes aos discursos.

E, para isso, Rinn refere a importância de distinguir, logo à partida,

> "la notion de "sens" de le "émotion" dans la mesure où le premier a le désavantage d'être liés à la morale, tandis que le second sera toujours être connecté à ce qui est sensible."[23]

Persuadir um auditório consiste em produzir nele próprio os sentimentos que deram origem à construção do ponto de vista do autor.

Mas o sentimento não deverá ser confundido com o seu significado, mas sim, como refere Rinn, um feito possível que poderá suscitar um certo discurso perante um certo público numa determinada circunstância e tudo depende do ambiente dessas palavras, do contexto e da situação em que são proferidas, do seu emprego e de quem as recebe.

Sendo assim, como é que o prefaciador "impõe", ao leitor, a obra que prefacia?

É necessário que o sujeito (o prefaciador) seja reconhecido como uma pessoa digna de ser lida, logo que seja considerado alguém credível, desperta no leitor confiança, porque representa um modelo carismático.

Para isso, o sujeito recorre a estratégias discursivas que toquem a emoção e os sentimentos do público leitor de modo a conseguir seduzi-lo, porque senão acontecer terá um efeito contrário.

[23] Rinn, M., - *Émotions et discours*

O sujeito age através de um processo de dramatização que consiste em provocar uma adesão do leitor no que diz respeito às emoções.

Assim, o sujeito recorre a modos de organização do discurso de acordo com uma certa racionalidade narrativa e argumentativa que o leitor reconhecerá e seguirá.

E é nesta dosagem entre o racional e o emocional que se joga a eficácia do *ethos*, na relação argumentativa dos autores e, que de acordo com Ruth Amossy, se traduz na correção gramatical e no estilo do discurso proferido, que situam aquele que escreve num patamar respeitável.

✓ ANÁLISE LINGUÍSTICO-TEXTUAL DOS PREFÁCIOS SELECIONADOS

Prefácio - Texto escrito pelo autor ou por outra pessoa, que geralmente apresenta explicações preliminares a respeito da obra. Tem por objetivo fazer um breve histórico do trabalho, indicar as suas características e finalidades, as intenções do autor e as principais dificuldades encontradas durante a elaboração do trabalho. Pode indicar o público a que se dirige, comparar as pesquisas do autor com outras e revelar a natureza dos dados relatados. Ao ser lançada uma nova edição, um novo prefácio deve ser escrito, precedendo o prefácio original, que será reintitulado "Prefácio à primeira edição" e ambos iniciam-se em páginas ímpares.

- **Análise de *De Profundis, Valsa Lenta* de José Cardoso Pires, prefaciado pelo Prof. João Lobo Antunes "Carta a Um Amigo-Novo"**

Aqui somos brindados com um caloroso prefácio que nos remete para um tipo de *ethos* denominado por Mainguenau como aquele que vai desde à referência direta do enunciador à sua própria maneira de enunciar ("eu sou um homem simples", "que vos fala como um amigo", etc.)

Apercebemo-nos que o prefaciador só se dirige, uma única vez, ao leitor, indiretamente, e que todos os outros "diálogos" são com o autor da obra prefaciada usando um tratamento íntimo:

> "Meu caro Zé", "o amigo a quem escrevo", "meu caro".

Em *De Profundis* o prefaciador começa por fazer uma longa introdução à obra mas que não é, ainda, o prefácio:

> "Depois de tão longa introdução, pensará V. que, afinal, temos prefácio. Não, meu caro, isto foi apenas o pretexto para o que se segue, foi o preâmbulo desta "carta a um amigo-novo."

Podemos perceber que os dois se conhecem bem, nesta altura da publicação da obra e que, provavelmente, a escolha do prefaciador não se deveu a este ser só uma figura de renome mas, também, à amizade que os une e ao facto de este poder ajudar o leitor a perceber o conteúdo do livro que vai comprar, pois é "é escassa a produção literária sobre a doença cardiovascular".

Estamos perante o que Dascal (2004, p.61:66) refere como o ethos ou o caráter apropriado a este tipo de discurso que o orador fará questão de usar e o pathos ou conjunto de emoções que o orador tenta suscitar no seu auditório, porque a credibilidade do locator afeta a plausibilidade do seu argumento.

O prefaciador refere que crê...

> "...ter entendido ser sua vontade que eu prestasse um testemunho especializado, embora naturalmente acessível ao leitor leigo, sobre o que lhe sucedeu."

Em seguida, percebemos a preocupação do prefaciador para que o leitor entenda exatamente o que vai ler, pois diz:

> "José Cardoso Pires sofre de uma afasia fluente grave, ou seja, não era capaz de gerar as palavras e construir as frases que transmitissem as imagens e os pensamentos que algures no seu cérebro iam irrompendo."

Mas o prefaciador assume que não há ninguém melhor para contar este tipo de história que o próprio autor do texto que passou, *in loco,* pela situação e que...

> "...só poderia ser contada ao seu modo, o que significa que os fenómenos que descreve são mais facilmente apreensíveis através dos seus instrumentos narrativos do que através de um relatório minucioso de um qualquer neuropsicólogo."

Estamos, desta forma, presente uma forma indireta do prefaciador se referir ao leitor fazendo referência ao facto de que a história que vai ser contada é de fácil compreensão apesar de se tratar de uma história clínica.

O Professor, através do uso da analepse, ajuda-nos a entrar na sua mente e a percorrer todos os caminhos que nos levam desde a altura em que conheceu o escritor, o motivo pelo qual os seus caminhos se cruzaram, o que lhe foi passando pela cabeça e as reações do escritor durante o tratamento e, por fim, o desfecho de uma recuperação memorável:

> "Poderia, é certo, elaborar a chamada "epicrise" do caso clínico (...) mas desconfio que o resultado final de se ficou a dever simplesmente ao triunfo de um cérebro optimista."

> "Um sábado de manhã...encontrei assim o escritor cuja obra eu admirava (...) tombado por acidente deste tipo."

> "Quando o visitei...o grande choque para mim foi o seu discurso...saí desanimado e inquieto."

> "Um dia, V. regressa, escritor que veio do branco (...) E Lisboa, que já dera por sua falta, abre-lhe os braços."

Neste percurso somos banhados por uma série de recursos estilísticos usados em variadas situações, tais como:

a. na exaltação da obra através da utilização de elogios e engrandecimentos qualificativos, i.e., o prefaciador apresenta inúmeros motivos pelos quais o leitor tem que a ler.

> "Li-o com o alvoroço da primeira visita a um recém-nascido cuja gestação se

acompanhou de perto. Fiquei encantado."

"Embora haja, talvez sem V. querer, ciência no seu livro – e da mais fina -, qualquer correcção que neste sentido lhe sugerisse, iria irremediavelmente estragar-lhe o paladar."

b. na valorização do autor:

O prefaciador começa por enaltecer "os traços de belíssima caligrafia" do autor e valorizá-lo como escritor dizendo:

"Prefácio para obra sua era demais para este remendão."

"Os seus colegas de ofício que se debruçaram sobre a minha profissão (...) raramente eram amáveis para nós.(...) O meu amigo não sofre desta pecha e não procurou ocultar a sua gratidão."

"É por isso que o seu testemunho é singular, como é única a linguagem que usa para o transmitir."

"(...) e o texto tem naturalmente o estilo que lhe confere uma experiente e riquíssima linguagem literária."

"V. prende sempre a memória à imaginação, afinal ingredientes indissociáveis e indispensáveis à sua criação literária."

"muito mais teria para dizer, sobretudo para lhe demonstrar que este seu "brainchild" é um testemunho impressionante de como o génio criativo floresce no sofrimento."

E, aproveita para agradecer o facto de ter tido a felicidade de:

"ser um amigo "novo, para [ele], ao aceitá[-lo] no círculo, que [sabe] acanhado, daqueles que estima. Esta é uma das benesses acessórias, mas não menos preciosas, de profissão que [escolheu]."

Por forma a que o leitor não seja induzido em erro quanto à seriedade e credibilidade científica, o prefaciador elucida-o quanto à escolha de quem iria prefaciar a obra dizendo que o autor da obra deve ter transmitido...

> "...ao Editor (..) o desejo que eu lhe acrescentasse um punhado de palavras à guisa de Prefácio. Não mo pediu directamente, porque temia talvez que eu não aceitasse a incumbência" pois "é claro que não me falta experiência na análise censura de manuscritos científicos, menos para lhe corrigir o estilo."

Outra das formas de ajudar o leitor a perceber o conteúdo da obra é dando uma visão simples mas clínica do que poderá ser lido, levantando, assim, o véu e aguçando a curiosidade do leitor, pois "também eu executei os tais testes e fiz as tais perguntas idiotas da praxe."

> "Sei, agora, que uma nave espacial o tinha entretanto transportado para outra galáxia."

> "Havia, no entanto, uma réstia de esperança. A tomografia axial computorizada (...)"

> "Era claro, para todos nós, que um minúsculo coágulo de sangue se esgueirara a partir da sua paciente bomba cardíaca [e] quando esta privação de oxigénio e nutrientes não é total, a célula entra numa espécie de hibernação(...)"

O prefaciador volta a explicar, por outras palavras, termos científicos:

> "a que os especialistas chamam de penumbra isquémica ou, o que é ainda mais poético, transforma-se em bela adormecida."

Por fim, o prefaciador termina dando a sua opinião pessoal dizendo:

> "Eu tenho duas (...) explicações originais, uma talvez pouco científica, e a outra digna de mais madura reflexão."

- **Análise de *Último Volume* de Miguel Esteves Cardoso, prefaciado pelo próprio**

Neste prefácio, tomamos consciência que este não tem de ser, necessariamente, escrito por alguém convidado.

O próprio autor da obra prefacia-a e presenteia-nos com uma espécie de diálogo constante entre prefaciador e leitor interpelando, o que Maingueneau (2004, p.84) refere como se de uma conversa familiar se tratasse (em que o primeiro tudo faz para que o segundo compre a obra) utilizando a persuasão, a incitação, o questionamento.

Estamos perante aquilo que Genette (1987, p.177) designa como os prefácios em diálogo porque o autor orienta o seu discurso com um interlocutor imaginário.

O prefácio escrito por Miguel Esteves Cardoso poderá ser incluído o que Genette (1987, p.184) designa por uma valorisação d*o texto* sem fazer com que o leitor se sinta incomodado por uma valorização demasiado pouco modesta, ou simplesmente demasiado visível, do seu autor. Valorisar o texto sem valorizar o seu autor implica uma série de sacrifícios dolorosos para o amor próprio, mas por norma rentáveis.

O escritor começa, desde cedo, a não se referir a si mesmo como sendo um bom escritor, pois...

> "...quando me lembro dos outros livros e olho para este, vejo que estou a chegar ao fim dos meus dias como escritor de crónicas" mas orienta a atenção do leitor para o que vai ler dizendo " não digo que não haja livros melhores que o meu. Digo é que todos os livros são bons."

Entretanto, o leitor começa logo por se questionar sobre qual o motivo do autor ter prescindido de um prefaciador convidado. Se, como o próprio diz ao leitor, não quer...

> "...continuar esta porcaria até ao fim (...) nem [consegue] prolongar indefinidamente o prefácio, à espera que se decida. (...) [ou] Não [ser] pago para escrever prefácios."

A explicação para esta dúvida está bem explícita ao longo do prefácio e que o escritor faz questão de ir relembrando à medida que o vai escrevendo, como se tivesse receio de

perder o seu leitor ideal:

> "Não é o amor que me move – é a necessidade. Não faz ideia quanto custa, hoje em dia, escrever um prefácio!"

> "Quem se pode dar ao luxo de escrever prefácios, ao preço que a palavra está?"

> "Não sou pago para escrever prefácios. Ninguém ganha com o prefácios – nem eu, nem o editor, nem o público."

> "Queria que este prefácio servisse para transmitir uma mensagem pessoal a cada um dos meus leitores."

Neste prefácio, somos desde cedo confrontados com:

Um tratamento íntimo, por vezes, demasiado esgotante, seguido de atos ilocutórios diretivos, através do uso de frases imperativas:

> "minha cara leitora/ meu caro leitor (...) compre este livro, se faz favor. Pegue nele e leve-o. Leve-o daqui para fora. Não perca tempo com este prefácio."

> "Compre-me este livro, por amor de Deus."

O prefaciador chega a invadir a vida privada do leitor para que este lhe compre o livro ao dizer:

> "Porquê perder tempo? Não tem mais que fazer? Este livro já deveria estar comprado. Não compreendo a sua relutância."

No entanto, apesar de assistirmos a vários apelos por parte do prefaciador/ autor, este não se escusa de pedir desculpa ao leitor dizendo:

> "Perdoe o tom imperativo, mas é o mais indicado nestas situações".

O prefaciador/ autor assume que "queria que [esse] prefácio servisse para transmitir uma mensagem pessoal a cada um dos [seus] leitores", mas a sua editora não tem os meios

suficientes para imprimir "dez mil dedicatórias pessoais" suscitando uma confusão entre os termos "prefácio" e "dedicatória" que convém, do nosso ponto de vista, esclarecer:

Para Carlos Ceia, a dedicatória...

> "...caracteriza-se por ser um breve texto em homenagem a alguém em particular, demonstrando admiração profissional ou pessoal, afecto ou gratidão por dívida intelectual, ou simples cortesia para com um amigo ou familiar. A dedicatória escreve-se geralmente numa das páginas de abertura de um livro, frequentemente na página de rosto interior ou na primeira página em branco."[24]

O prefaciador assume que este prefácio se distancia dos demais ao fazer referência que...

> "...o melhor, para um prefácio, ainda é aquela meia dúzia de larachas do costume. Não me importo de repeti-las, caso prometa comprar o livro mesmo assim."

Em seguida, ficamos com a clara noção que escreve para um leitor ideal, alguém que já está habituado à sua forma de escrever, que não fica chocado e, por isso, permite-se estes devaneios referindo que "os leitores odeiam estes desabafos mas deixam-me delirar à vontade."

Ao contrário do prefácio anterior, aqui, o prefaciador nunca perde o contacto com o leitor, pois está, constantemente a fazer-lhe perguntas e a pedir desculpa e a chamá-lo à atenção (como se este estivesse à sua frente e o pudesse ver, tocar):

> "Posso fazer uma revelação chocante?"

> "Desculpe, os prefácios têm sempre uma parte séria, como esta que acabo de escrever. Segue-se o momento dramático de reflexão."

Mesmo no final, o prefaciador continua no seu tom persuasivo para que o leitor compre a sua obra prometendo-lhe que será o seu último prefácio, pois escreveu-o para o seu

[24] Ceia, C., - *E-Dicionário de Termos Literários*

> "último livro de crónicas [e] se comprar este livro, juro que não sairá outro."

> "...afirmo, preto no branco, que, se me comprar este livro, não será publicado outro livro de crónicas enquanto eu for vivo."

O prefaciador quase faz um pacto com o leitor fazendo promessas e dando explicações para que lhe compre a obra.

Assistimos, assim, quase a uma postura de pedinte sob o olhar atento e altivo do leitor que é apresentado como aquele que tem todo o poder, que tem a última palavra e que, por isso, é preciso agradar.

Por este motivo, há uma última referência, que o prefaciador deixa para o fim (sabendo que é esta última que será o principal motivo na compra ou não da obra): o preço, utilizando o adjetivo "atraente" para o definir.

Ao longo deste prefácio percebemos que o prefaciador/ autor recorre, abusivamente, a perguntas retóricas.

No entanto, logo no início apercebe-se da forma como se dirige ao leitor pedindo-lhe que lhe "perdoe o tom imperativo mas [que] é o mais indicado nestas situações" pois, não está a escrever o prefácio por gostar de o fazer, mas por ser uma necessidade.

Mas, apesar do seu pedido de desculpas o seu tom vai aumentando de intensidade:

> "Não quer comprá-lo e levá-lo consigo para casa? Até quando resistirá? Este tom cabotino e peremptório não o irrita?"

Passa por fazer um último apelo ao leitor

> "Compre este livro, se faz favor."

E, termina dizendo:

> "O livro está feito. Espero que goste dele. Sobretudo, espero que o tenha comprado."

E num tom mais humilde enchendo o leitor de explicações do motivo pelo qual tem de escrever o prefácio e acaba perguntando "Posso acabar agora?", agradecendo com um "Muito obrigado".

- **Análise de *Um Verão Assim / Máscaras de Sábado* e *O Outro Génesis* de Mário Cláudio, prefaciados por Eduardo Lourenço e Paula Morão**

Aqui, iremos analisar os dois prefácios numa base comparativa, pois ambos prefaciam duas obras do mesmo autor, Mário Cláudio.

O primeiro prefacia a obra *Um Verão Assim – Máscaras de Sábado* e o segundo *O Outro Génesis.*

Comecemos pelo prefácio de Eduardo Lourenço que adjetiva a obra de Mário Cláudio como sendo "ficção assumida" e faz-nos uma visita guiada ao que poderemos encontrar no texto do autor como sendo um local

> "onde confluem ou a partir do qual emergem apelos, alusões, vaticínios, sonhos."

Deparamo-nos com um prefácio que é diferente do que analisámos até agora, pois não é possível "desmembrá-lo" e temos de o ver como um todo, um pretexto que quase assume um papel autónomo como se de uma outra obra se tratasse.

O tipo de vocabulário utilizado pelo prefaciador é claro e é cheio de descrições aparentando uma escrita para aquele que é chamado de "leitor ideal" e que pode entender-se como qualquer leitor real que é sempre ideal, porque possui, em maior ou menor grau, uma característica fundamental: o conhecimento daquilo que deve fazer com o texto.

Para Jonathan Culler (cit. Carlos Ceia) *in E-Dicionário de Termos Literários* o leitor

ideal será aquele que retira *um sentido* do texto (não *o* sentido do texto mas antes um sentido por ele fabricado na leitura), sentido esse que deveria constituir o próprio objecto de estudo da crítica literária.

Portanto, o leitor ideal será todo aquele que apenas tenha um papel activo na leitura. A maior parte dos críticos fala, nesse sentido, de uma "competência" que permite não só compreender o texto, mas inclusivamente reconhecê-lo como texto literário.

É só através dessa competência que a literatura se pode concretizar, tanto em termos de concepção (quando é escrito, o texto já pressupõe que o leitor irá ter essa competência), como em termos de leitura (um leitor retirará tanto mais proveito da leitura quanto maior for a sua competência).

O leitor ideal não é, pois, uma construção fantástica, mas simplesmente qualquer leitor real que saiba ler o texto de uma forma *dialéctica*.

Uma das técnicas utilizadas para persuadir o leitor é a exaltação da obra, o prefaciador está em êxtase com a leitura de *Um Verão Assim – As Máscaras de Sábado* onde..

> "...a escrita de Mário Cláudio parece ecoar enunciações arcaicas de raros palimpsestos de tonalidade profética ou sacra cujo texto se inscreve com ciente fervor."

Mas acaba também por referir outras obras do mesmo autor como é o caso de *Estâncias* levando o leitor a experimentar, caso ainda não o tenha feito, outras leituras.

Todo o prefácio está repleto de adjetivos que elevam a obra de Mário Cláudio a um estatuto que parece não ser alcançável por todos os escritores, pois..

> "...o texto [do autor] é decididamente intemporal por nele se jogarem e confluírem em constante jogo de espelhos as faces supostas difluentes da temporalidade real (...) [e] fica mal chamar prosa ao que é só alta e original poesia. Poucas escritas possuem como esta, desde a sua origem –caos <<de onde provém>>, a conivência tácita com a poesia, melhor se diria, a perfeita

> osmose."

O prefaciador chega a comparar a escrita de Mário Cláudio com a de..

> "... Maria Velho da Costa e Maria Gabriela Liansol [cuja] osmose transparece [nestes] textos que sem ambiguidade cruzaram, os primeiros, nas paragens do poético, textos inaugurais de Herberto Helder, textos augurais e secretos de António Pedro."

O prefaciador recorre a uma descrição pormenorizada não só do texto que está a prefaciar mas também do estilo de escrita do autor que...

> "...parece ecoar enunciações arcaicas de raros palimpsestos de tonalidade profética ou sacra" e por onde "descemos desamparados, pois Mário Cláudio teve o cuidado de retirar todos os andaimes."

Passando para uma explicação detalhada a fim de nos explicar o título da obra recorrendo a adjetivos como...

> "...absoluto e provocantemente poético", "galáxia de metáforas fosforescentes e opacas, musicalmente articuladas" e "a metáfora perfeita é a essência do labirinto".

Em seguida, somos levados por um caminho de exaltação do texto como algo...

> "...que luta por se eximir desde o começo à sua inscrição no <real>", "é (...) quem traça o caminho revelando-se como leito e margem", "*as Máscaras de Sábado*, um dos mais subtis e densos textos da nossa nova contemporaneidade".

É um texto...

> "...decididamente intemporal por nele se jogarem e confluírem em constante jogo de espelhos as faces supostas difluentes da temporalidade real."

Na sua apreciação crítica do texto prefaciado vai recorrendo, também, a frases da

própria obra por forma a envolver o leitor na leitura do texto do autor, pois...

> "...nem outra escrita do real seria adequada a quem se atribui uma existência de <<peixe lodoso perplexo no aquário da flora complicada>>" revelando o rigor científico do autor "Mário Cláudio [que] manifesta uma singular predilecção pela ordem fantástica da taxinomia botânica e zoológica" referindo-se à sua escrita como "um geminado de representação real e real representado".

O prefaciador é exímio na exaltação do texto prefaciado e em salientar as qualidades de escrita de Mário Cláudio...

> "...que confere [aos seus textos] cor própria e permite que [estes adquiram] o carácter ficcional que possuem, [que lhe] vem justamente da original emersão de uma temporalidade, como de sonho, mas lancinante e grave, no interior dessa cronologia mítica."

Esta forma de escrita de prefácio permite não só uma aproximação ao leitor ideal mas também uma tentativa de chegar ao público em geral, que pode não conhecer o autor e os seus textos.

Assim, ao descrever e engrandecer a escrita de Mário Cláudio, neste caso, em particular, permite que o possível leitor fique com uma ideia mais clara e mais objetiva do que vai ler e o que poderá esperar.

É claro que, por outro lado, também tira a expetativa do desconhecido, da descoberta, mas permite um conhecimento mais concreto dos temas abordados pelo escritor e a forma como são analisados.

Por este motivo, ao continuarmos a nossa leitura pelo prefácio de Eduardo Lourenço deparamo-nos com uma espécie de resumo da obra

> "*As Máscaras de Sábado* [que são] um dos mais subtis e densos textos da nossa nova contemporaneidade [com um] carácter ostensivamente lúdico e experimental [e uma] incursão permanente numa textualidade referencial [que]

> cede lugar a uma densa e ritualizada descida a um tempo perdido."

Quase que podemos dizer que o prefaciador nos leva pela mão para nos dar indicar qual o caminho que temos de percorrer quando estamos a ler Mário Cláudio, e assume-se, também, como um leitor quando utiliza a primeira pessoa do plural dizendo

> "onde para nós, leitores hipnotizados, se volve, enfim, a realidade que não foi."

Mas não é só o prefaciador Eduardo Lourenço que sofre este encantamento ao ler Mário Cláudio, pois também Paula Morão ao organizar e prefaciar *O Outro Génesis* começa por "deixar escapar" ao leitor que acompanhou a obra deste autor em todo o processo "embrionário", desde a criação até ao nascimento. Esta obra é...

> "...um encantamento que em um lugar imaginário se foi gerando, de uma privilegiada relação entre uma obra e um leitor que os manuais chamariam ideal, aquele que o autor poderia imaginar."

Aqui assistimos à procura do chamado leitor ideal, para quem os escritores parecem escrever...

> "...e a presunção pode levar esse leitor a fazer a sua antologia de textos, aqueles de que intuitivamente mais gostou, mais o tocaram, chegaram mais perto do seu coração."

A prefaciadora refere-se a esta obra em particular como um lugar onde são explorados...

> "...o quotidiano, as viagens, um quadro visto, uma música escutada, a particular luz de um dia num lugar mais caro que se revisita" e que se organizam "em temas fulcrais (a literatura, as artes, a portugalidade, o quotidiano e a viagem)" e que, na sua opinião, "deviam ser publicadas sob a forma de fichas que cada leitor ordenaria a seu modo, dando-lhes um outro sentido."

Neste prefácio, assistimos a uma tentativa de mostrar ao leitor os vários caminhos percorridos na construção dos textos:

- O "sujeito que escreve, ele próprio no cruzamento e/ mas no lugar de partida de uma viagem dentro de si mesmo, pesquisando-se e ao mundo em todas as direcções da bússola."

- "o escritor é o cronista de um mundo já registado em outras ficções...Mário Cláudio, meio autor, meio personagem, que o interroga para a si mesmo se saber."

- "o leitor assiste ao espectáculo deste acertar de bússola, ao progresso de uma escrita que por isso pode parecer barroca e enigmática; o que nela se encontra de géneros consagrados...um trabalho de rasura...feito através de um olhar que junta fragmentos."

- "o que assim se depara ao leitor é um universo em que cada dobra do texto prepara um projecto mais vasto" que "obrigam" à procura de uma resposta, de descobrir o que está por detrás dos textos de Mário Cláudio.

Em seguida, a prefaciadora parte para outro caminho de incitamento, de despertar de curiosidades, no leitor, começando por uma reflexão, aparentemente inocente, sobre...

> "...essas crónicas [que] experimentaram o terreno das trilogia dos nomes – *Amadeo / Guilhermina / Rosa,* tão próximos e tão distantes como as personagens a que dão (voltam a dar) vida."

Parte, depois, para a verdadeira intenção desta reflexão inicial perguntando ao leitor se...

> "...não será que nestes nomes se esconde afinal uma figuração do próprio nome do autor, inscrito nas últimas páginas de *Amadeo* como o destinatário de uma constelação de textos que vão parar às suas mãos?" e se "não correm todas estas águas ao longo da terra de um só nome, de uma só ficção – a de Mário Cláudio, pseudónimo tão bem fingido que já quase ninguém se lembra do nome que atrás dele espreita?"

Com este tipo de perguntas retóricas (ou não) estamos perante uma análise mais profunda do que apenas a obra (textos) de Mário Cláudio.

A prefaciadora permite-se fazer uma análise mais incisiva da temática que poderá estar

subjacente a toda a obra, levando o leitor a seguir esse mesmo caminho e a tentar descobrir, por si, as respostas a essas perguntas.

Deste modo, o leitor deste prefácio "tem" de ler a obra, para poder acalmar os seus pensamentos, encontrando o que foi levado a procurar na leitura do prefácio.

Ao leitor são-lhe dados fragmentos da obra, como se peças de puzzle se tratassem, e que depois terá a função de as juntar encontrando...

> "...cada crónica, cada núcleo temático destas crónicas disseminadas ao longo dos anos [onde é feita] uma revisitação do "eu" que se consolida, escudado atrás de uma primeira pessoa do plural retórica – máscara a reforçar o uso do pseudónimo."

A par do anterior prefaciador também aqui se assiste a uma referência a outras obras do mesmo autor, quando é dito que...

> "...a par da formulação de uma teoria da própria crónica (sobretudo em *O outro génesis* e em *A Via Láctea),* pode ler-se em múltiplas outras páginas deste livro uma "ars poetica" que se centra numa espécie de serenidade perante as coisas."

Após sermos guiados pelos meandros das leituras dos textos de Mário Cláudio, assistimos ao terminar do prefácio com passagens da própria obra como:

- "Instantes de privilégio (...) quando o sentido se inquire da peregrinação." ("Fósforos riscados no tempo")

- "Tácticas para "aprendizagem do tempo, das gavetas que ele tem." ("A táctica de Donatello")

- "Entre o épico e o banal se faz "a demanda do nome." ("O seixo filosofal")

- "nenhum lugar é senão acumulação de imagens multiformes, até mesmo dessas que lhe não são presentes, e eis que nisso um segredo repousa de encontro e reconhecimento."

("Da Fábrica de Lisboa")

Para eliminar qualquer tipo de dúvida sobre se se deverá ou não ler a obra prefaciada, é lançada a última cartada numa tentativa de despoletar o interesse pela leitura aliada a sugestões pessoais da prefaciadora quando diz que é uma obra...

> "...para ler em fins de tarde, ouvindo uma música só nossa porque de tantos mais, assim se quer este livro. Tonalidade – cor, som. Para mim foi isso."

Em nenhum dos prefácios assistimos a um tratamento íntimo entre os prefaciadores e o autor das obras, o que nos leva a concluir que a relação é meramente profissional.

Sendo assim, a escolha dos prefaciadores poderá ter sido feita com base no seu "estatuto" no mundo das letras, pois ambos os prefaciadores elevam a escrita e as obras de Mário Cláudio, mas nunca se referindo às características do próprio como pessoa ou ser humano que é, ao contrário do que se verifcou no prefácio de Lobo Antunes em *De Profundis – Valsa Lenta*.

- **Análise de *Caminhos Sem Destino* de Ilse Losa, prefaciado por Américo Oliveira Santos**

O prefaciador Américo Oliveira Santos escolhe outro caminho que não iniciar com o enaltecer ou elogiar das características da escritora e opta por nos referir o não conhecimento por parte dos leitores das suas obras para adultos, sendo...

> "...a narrativa para crianças, de que Ilsa foi, entre nós, uma das grandes impulsionadoras na segunda metade deste século (...) o domínio a que o grande público associa preferencialmente o seu nome."

No entanto, "a ficção para adultos foi sempre uma constante do trabalho da autora" mas "não suscitaram o mesmo reconhecimento juntos dos leitores."

À medida que vamos lendo este prefácio deparamo-nos, mais uma vez, com um distanciamento entre prefaciador e autor da obra devido à ausência de expressões de tratamento íntimo.

O papel deste prefaciador prende-se, essencialmente, com o de alertar os leitores para a importância da compilação dos...

> "...contos [que] acompanham todo o percurso literário de uma autora que, a partir de 1962, não deu continuidade à produção do romance e constituem em conjunto um corpo textual extenso, onde circula uma temática diversificada e de densidade variável e através do qual é possível retraçar com maior rigor a complexidade e a originalidade de um universo ficcional."

O prefaciador assume o papel de mudar as opiniões que se tem de Ilse Losa como apenas uma escritora "de exílio, perdida para sempre [d]a pátria-mãe".

Na opinião de Américo Oliveira Santos,

> "há uma meia-verdade que se interpõe entre o leitor e a obra [que] impede o pleno reconhecimento de Ilse como ficcionista."

Após uma abordagem direta ao leitor para que este ponha de lado as ideias preconcebidas da autora, recuamos no passado numa breve leitura do resumo da sua vida por forma a termos conhecimento destes...

> "...traços do *curriculum* [que] passaram [a ser] a chave de leitura dos seus textos."

E, como forma de validar ainda mais a capacidade da escrita de "ficção para adultos" da escritora o prefaciador recorre a outros prefaciadores como João Gaspar Simões que...

> "...em 52 definia [o primeiro romance de Ilse Losa] como "uma ficção forjada ao fogo da mais intensa verdade."

Em seguida, o prefaciador presenteia-nos com breves visitas a cada um dos contos selecionados para fazerem parte desta compilação sob o tema *Caminhos sem destino* terminando, sempre com a sua opinião pessoal de cada um deles.

Desta forma, aguça a curiosidade do leitor que até aqui se podia mostrar um pouco reticente neste tipo de leituras.

E, não satisfeito com este aproximar do leitor à obra, o prefaciador engrandece a escrita de cada um dos contos *Encontro no Outono* ou *O que a Paula me contou* é-nos apresentado como...

> "...o coroar (...) do ciclo do exílio da pátria (...) aquilo que inicialmente era possível reduzir à condição concreta da cidadã expatriada, deixa aos poucos de o ser para se transformar numa aventura interior da busca da identidade e das raízes."

Em *O círculo mágico, Mercur* e em *A dádiva* o prefaciador mergulha em adjetivos como "belíssimas páginas", "narração vertiginosa", "visão caleidoscópica dos territórios em confronto."

O prefaciador continua a sua linha de escrita sempre numa tentativa de cativar a atenção do leitor para a leitura da obra prefaciada, no sentido em que um resumo repleto de expressões que gritam a grandiosidade da obra, em que nos parece que o prefaciador está em delírio com o que voltou a ler "com a alegria doce de quem não sente necessidade de desfazer opiniões anteriores" e recorre, tal como os outros prefaciadores já citados a expressões da própria obra por forma a cativar o leitor.

Mas, o que é mais interessante e o que distingue este prefácio dos já analisados até agora prende-se com a forma como termina.

O prefaciador estabelece um diálogo com a autora (não querendo isto dizer que a sua relação de não proximidade referida no início da análise deste prefácio se tenha alterado) torna-se é evidente que, para além de prefaciador, é um leitor fiel às suas obras, quando diz..

> "...mas – Santo Deus! – não peguei na pena para lhe falar de mim!, mas do seu livro..." e prossegue, conseguindo, assim, aproximar-nos da autora e cimentar a sua autoridade como "uma escritora portuguesa, nossa irmã no suor árduo de

> arrancar dessa matéria, por vezes tão dura nas nossas mãos, certas lembranças subtis de infância com um estranho peso psicológico que faz voar as palavras numa delicadeza quase aérea e nova."

Em jeito de conclusão, o prefaciador refere as qualidades que caracterizam Ilse Losa como a de possuir um...

> "...talento verdadeiro e outras virtudes naturais que sempre considerei e continuo a supor imprescindíveis na formação de um grande escritor (a bondade, a força generosa dos sentimentos, o amor à justiça, etc.)."

Se até agora ainda restavam dúvidas ao leitor se haveria ou não de ler esta obra de Ilsa Losa elas dissipam-se com os elogios finais do prefaciador.

- **Análise de *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria, prefaciado por Eduardo Lourenço**

No prefácio a *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria, assistimos a mais um prefácio de Eduardo Lourenço onde, logo no início, o prefaciador recorre a um excerto de outra obra *A Paixão,* do mesmo autor, para dar início ao seu prefácio.

O prefaciador começa por elogiar Almeida Faria como sendo um dos...

> "...poucos (...) romancistas contemporâneos [que] jogam com o texto e o imaginário ocidental com tanta destreza e criativa eficácia."

Ao longo de todo o prefácio assistimos a comparações entre outras obras do mesmo autor e a presente que, supomos, servirá não só para enquadrar a leitura que se segue mas também como forma de posicionar o leitor no perfil de escrita do autor, vejamos:

- "Em Lusitânia tudo acontecia como se o seu autor se ensaiasse para passar da ficção epistolar, como tal assumida, à epístola sem ficção, mais próximo da carta que aproxima, ou a tal se destina, de Cavaleiro Andante."

- "À pulsão irónica, lúdica, sarcástica e desdenhosa que movia alguns dos principais

actores de Lusitânia, sucede em Cavaleiro Andante."

- "Esse mundo, de súbito fracturado pela irrupção do imprevisível, devolve cada personagem a uma História que ultrapassa, primeiro de fora, depois de dentro, o universo familiar e privado que conhecemos desde *A Paixão*."

- "(...) os personagens de *Cavaleiro Andante* saem do universo da ficção duplamente distanciada – no fundo e na forma – de *Lusitânia*."

- "Se no primeiro painel da sua saga familiar, *A Paixão*, tudo confluía para a morte do Pai, vítima da sua prepotência senhorial e da vingança anónima dos seus criados-servos alentejanos, se *Lusitânia* começava ainda para J.C. pela ignorância dessa morte, em *Cavaleiro Andante* ela pertence ao passado."

É possível, também, concluir que através desta estratégia o prefaciador nos queira alertar para o facto de que a melhor forma de percebermos e lermos a obra em questão é tendo lido as, também, aqui, referenciadas.

Entre comparações e opiniões pessoais, temos o resumo da obra prefaciada, por partes, mas sem a opção de recorrer a passagens para despoletar o interesse do leitor, usando apenas o seu tom eufórico para nos permitir vislumbrar um "romance clássico [que] tem (...) o dom de nos iludir de olhos abertos [pois]...

> "...as cartas" de *Cavaleiro Andante* se descobrem, para um mundo que já não acredita como o dos séculos epistolares na harmonia pré-estabelecida do espírito humano, um caminho difícil entre a lucidez e a emoção."

E termina dizendo que...

> "...são essas páginas das mais belas da nossa literatura contemporânea, páginas em que todo o romantismo recalcado ou metodicamente estrangulado pelo autor de *Cortes* ([recurso a mais uma referência de outra obra do mesmo autor]) reflui para o seu lugar sem margens, o da nossa alma incuravelmente elegíaca, partilhada entre o gosto irresistível do mundo e o sentimento agudo da sombra que dentro de nós o desgasta e corrói sem apelo."

- **Análise de *Rumor Branco* de Almeida Faria, prefaciado por Vergílio Ferreira**

Neste Prefácio, começamos por assistir a uma confissão do prefaciador sobre as questões que o assaltaram quando se viu confrontado com a escrita de um prefácio a um autor "jovem que não chegou ainda aos vinte anos", a saber:

- "Que notícia nos traz?"
- "Que mundo nos inventou?"
- "Que espelho há nele do nosso?"
- "Que humildade nos impõe ao orgulho do que conquistámos?"

O prefaciador tende a jogar com as palavras na apreciação que faz a este romance que...

> "...é-o não apenas no que se valoriza e se há-de um dia possivelmente desvalorizar, como ainda na ostensiva rejeição do que se rejeita e se há-de talvez um dia recuperar."

Com este tipo de estilo podemo-nos questionar sobre para quem escreve o prefaciador, pois o tipo de construção frásica não é para um qualquer leitor mas para um leitor específico, que já está familiarizado com este tipo de linguagem e segue a leitura como se fosse um caminho já percorrido.

Vergílio Ferreira considera que "*Rumor Branco* tem que ver, evidentemente, com o...

> "novo romance": ele não é, com efeito, uma verdadeira "história". Diria [ele] que é sobretudo uma voz; e que mais do que uma voz ele é claramente o seu tom."

Não se entende logo de início se o prefaciador gostou ou não do que leu e por que razão terá sido o escolhido para prefaciar esta obra, devido a frases como:

- "Não parte assim bem Almeida Faria do que diz para o modo como dizê-lo."

- "o seu livro se resolve num compromisso entre uma narrativa construída, definida, e a massa original das formas que se anunciam, a comoção inicial que mal sabe ainda o porquê."

- "Anástrofes sistemáticas, aliterações, mudança de pessoa-centro em cada "Fragmento", palavras-soma à Joyce (...) um poema sem pontuação é já um lugar-comum."

Mas, logo a seguir, percebemos que não são críticas à obra prefaciada mas críticas a possíveis críticas que possam surgir por outros aquando da leitura deste romance e que o prefaciador logo justifica dizendo "que seja juvenilidade: deixemos que a juventude se cumpra."

Depois de clarificar e salvaguardar a sua posição com prefaciador de um escritor tão jovem e até a posição do próprio escritor parte para a reflexão, através de uma passagem da própria obra, sobre...

> "...este livro sem história [que] tem uma história. É a história de uma aprendizagem [que] fala de um destino de homem hipoteticamente de hoje ou do futuro."

Partimos para o conteúdo quando o prefaciador considera a obra como um...

> "...Romance da aprendizagem (cultural, económico-política e sobretudo amorosa e metafísica – desde a aparição da morte)" com factos e personagens que "são elementos ou sinais que demarcam uma situação possível e cuja coerência interna se formaria a partir do que neles se corresponde."

O prefaciador começa a dar ao leitor *flashes* da obra prefaciada, que servem como uma iniciação à leitura da obra, sempre acompanhadas de perguntas como...

> "...outro Daniel realmente? Ou apenas o primeiro espelhado no segundo (...)? e de comentários como "erotismo e metafísica são, de facto, se não erro, as fundamentais coordenadas da procura em *Rumor Branco*."

Neste prefácio, reparamos que o tom do prefaciador vai subindo no que diz respeito aos elogios e exaltação da obra quando diz...

> "(...) como esquecer desde já, por exemplo, esse belo Fragmento I, a bela cena no cinema com a mulher desconhecida do Fragmento II, um certo anoitecer do Fragmento III, a desagregação do final do Fragmento IV ou mesmo do VI? Como esquecer inúmeras observações adultas em todo o livro e que teremos de detectar no atropelo das palavras?"

Podemos, devido à trajetória deste prefácio, concluir, através das palavras do prefaciador, que o que pode ter começado por ter sido um pedido acabara numa honra, pois...

> "...assim com a responsabilidade que me pesa sobre uma experiência literária já não curta, é-me sobremaneira grato anunciar o aparecimento de um desde já invulgar escritor e, confiadamente, de um futuro grande escritor."

- **Análise de *Antologia Poética* de Miguel Torga, prefaciado pelo próprio**

Em *Antologia Poética* de Miguel Torga em que este escritor é o prefaciador da sua própria obra, tal como Miguel Esteves Cardoso (mas de quem se afasta muito) deparamo-nos, com alguma alegria pessoal (se nos permitem dizer), com um tratamento íntimo com o "Querido leitor" e que trata por "tu" ao longo de todo o prefácio:

- "Gostaria de conversar contigo alguns momentos..."
- "(...) quero que saibas que hesitei muito..."
- "E aqui tens o florilégio..."
- "Tu dirás da tua justiça,..."

Neste prefácio, não assistimos a um resumo da obra e lendo a explicação do prefaciador para esta antologia deparamo-nos com a sua hesitação antes de decidir organizá-la.

No entanto, opta para por fazer aceitando "como graça suprema (...) os juízos do futuro."

Apercebemo-nos, desde cedo, que o leitor do prefácio será o leitor da obra, um leitor que já conhece bem o escritor e o tipo de escrita que o caracteriza.

E que ao ler esta antologia já tomou contacto com outros textos, por isso não será um terreno a desbravar mas um já conhecido, já cultivado dentro de si.

Todo o prefácio emana um carinho, se se puder chamar assim, entre o prefaciador/ autor e o leitor, pois o primeiro transmite (confessa) as suas dúvidas e hesitações na compilação dos textos e...

> "...perguntava a [si] mesmo se seria legítimo desirmanar cada um dos poemas que nela agora figuram dos outros com que emparelham em livros entendidos como unidades redondas."

Confidencia ao leitor que "nem sempre um autor é bom juiz em causa própria" mas que no seu caso, em particular, e como a sua vida...

> "...é um extenso rol de perplexidades [nunca saindo] de nenhuma em perfeita paz de espírito, [resolveu] averbar à conta mais uma parcela e levar a empresa por diante."

Mas, o prefaciador explica ao leitor os motivos da sua apreensão através de uma comparação com...

> "...o cantor – quando se sente obrigado a prolongar a voz mediúnica de que é herdeiro – morre crucificado no próprio canto, a afeiçoá-lo até à exaustão, consciente de que é nele que se salva ou se perde e de que tem de o erguer imponderável como uma miragem e sólido como uma fortaleza."

Deste modo, consciente da sua função e que tem de prosseguir com esta antologia, mesmo que, no início, temesse "a precariedade do critério que os escolhesse" continua o seu prefácio num diálogo constante com o seu leitor a quem entrega o florilégio e que dirá de sua justiça "com a objectividade de quem observa o jogo de fora."

Este prefácio quase que pode ser comparado ao pegar de um diário em que se escreve todos os pensamentos e em que se deposita a nossa confiança porque só ele entende e não critíca.

Será que Miguel Torga vê os seus leitores como confidentes quando diz que...

> "...tanto em relação às criações desenvoltas da juventude como às menos sumárias da anciania, a [sua] única certeza é a de que nada mais [pode] fazer por elas. Pudessem elas, em contrapartida, fazer alguma coisa por [ele]."

Devido ao seu tom intimista ao longo de todo o prefácio, podemos concluir que há uma relação muito próxima entre o prefaciador/ autor e os leitores das suas obrasm, que tão bem o conhecem, com o próprio o diz e já foi referido.

- **Análise de *Os Grão-Capitães* de Jorge de Sena, prefaciado pelo próprio**

Este prefácio inclui-se no que Genette (1987) classifica como prefácios tardios que se dirigem a novos leitores.

O prefaciador é, novamente, o mesmo que o autor, mas nesta obra assistimos ao inédito comparativamente aos outros já previamente analisados.

Estamos perante dois prefácios dentro da mesma obra: um de 1971 e outro de 1974 intitulado *PS 1974 ao Prefácio que se segue.*

Comecemos, então por analisar o último prefácio escrito, que nos contextualiza na época em que os contos foram escritos..

> "...em 1961-62 na atmosfera de um Brasil livre, aonde me exilara em 1959" e os motivos que impediram a sua publicação em Portugal, pois escrevera-os "sem pôr peias de nenhuma espécie a toda a amargura da vida que, em Portugal, a mim como a todos havia sido dada."

Entretanto, o escritor regressa a Portugal e os amigos "sabendo da existência destes contos,

insistiam para que fosse tentada uma edição", mas como nenhum os tinha lido não sabiam o risco que se podia correr com a sua publicação.

Mas foi nessa tentação de enviá-los para uma editora que o autor chegou "a redigir o prefácio que se segue", ficando o leitor a perceber o motivo da existência do prefácio de 1971 apesar da não publicação, na altura, dos contos.

Para Genette (1987) o prefaciador transmite ao leitor o seu longo desespero com a probabilidade de nunca ver os seus contos publicados, mas por alguns deles terem sido copiados dos manuscritos é agora o momento de lançá-los nesta hora em que Portugal desperta de um pesadelo de quase meio-século.

O leitor está sempre consciente que os contos têm uma intervenção política devido a estas explicações do prefaciador para o atraso na sua publicação.

Mas, estas constantes abordagens ao leitor devem-se ao facto que o autor não aborda nunca um novo público sem sentir uma forte aprovação do primeiro.

No final, ao leitor é-lhe explicado que nos contos as datas são fictícias e que cobrem "um quarto de século de 1929 a 1953" e deverá lê-los como sendo uma...

> "...crónica amarga e violenta dessa era de decomposição do mundo ocidental e desse tempo de uma tirania que cadastrava Portugal."

Em seguida, o leitor prossegue a sua leitura para o prefácio aos contos já sabendo os motivos pelos quais não puderam ser publicados nessa altura, apesar datarem de 1971.

O prefaciador começa logo por uma espécie de pedido ao leitor com...

> "...gostaria de fazer algumas observações acerca da posição que [este terceiro livro de contos] ocupa em relação aos outros dois."

Esta estratégia ajuda o leitor, que ainda não tenha lido os outros dois contos, a se posicionar e, até, sentir-se tentado a comprá-los e a lê-los.

Depois de uma breve abordagem à altura das publicações dos romances, mas não um resumo dos mesmos, passamos para o conto *Os Grão-Capitães* propriamente dito.

Este é classificado, pelo prefaciador, como tendo, tal como nos outros contos...

> "...um realismo que se quis integral" mas com uma "experimentação estilística (...) aplicada a tornar mais reais que a realidade, e portanto tão monstruosas como o que os nossos olhos temem reconhecer na "realidade", experiências vividas, testemunhadas, ou adivinhadas nas confissões involuntárias e contraditórias de alguns dos actores."

Este parágrafo poderia levar o leitor a pensar que os relatos presentes neste conto saíram da imaginação do autor, o que poderia levar a um esfriamento de um leitor que anseia pela leitura de factos históricos. No entanto, esta dúvida é imediatamente irradiada, pois o prefaciador/autor, aquando da referência a outro conto, nomeadamente, *Papagaio verde* repete o uso de...

> "...foi meu...", "fui eu quem esteve...", "fui eu quem assistiu...", "eu quem, testemunha omitida...", "eu quem ouvi a conversa do quartel...", "eu quem desembarcou na Grã-Canária."

Estas repetições servem para reforçar que os factos são reais que, também, aconteceram consigo e que a utilização da ficção serve apenas para salvaguardar outras pessoas...

> "...que não teremos o direito de revelar identificando-as – o que, na ficção, pode ser feito a uma extensão que será impossível na confissão memorialística."

A partir daqui o prefaciador parte para uma crítica ao tipo de escrita aparentemente real das memórias e confissões sensacionais e que "são muito menos do que parecem."

O prefaciador chega, mesmo, a criticar a critica por estar presa a estes "esquemas tradicionais" e, de certa forma, alerta o leitor para não se deixar levar e iludir por este tipo de esquemas.

Na parte final do prefácio, há um reforço da ideia apresentada *Ao prefácio que se segue*, que "estes contos são cruéis" mas quer que o leitor perceba, também, que...

> "...a crueldade não é deles, nem de quem os escreveu [salvaguardando a sua posição], mas do que fizeram à vida."

Terminando com um "creio que isto basta" que nos remete para o que Genette (1987) denomina de ocasião de uma limpeza tipográfica que o autor tem toda a vantagem em assinalar.

- **Análise de *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia* de Mário Sacramento, prefaciado por Carlos Reis**

Tal como o prefácio anterior, o que se segue encontra-se na mesma linha, que ocorre após a sua morte.

Assim, a dúvida nestes dois prefácios persiste à luz do estudo de Genette em Seuils mas centremo-nos, por agora, na análise do prefácio propriamente dito.

O prefaciador começa por elogiar, através desta obra que prefacia, o autor e as obras sobre quem Mário Sacramento se debruça, pois...

> "...a reedição do ensaio [deste escritor] constitui uma oportunidade privilegiada para relermos aquele que continua a ser (...) um dos textos fundamentais da bibliografia crítica queirosiana."

Em seguida, situa o leitor na leitura da obra explicando-lhe "que esta incursão de Mário Sacramento (...) não se restringiu ao texto que agora se republica" e o percurso adotado pelo escritor através de uma incursão pela sua biobibliografia.

Comparando-o a outros escritores, como José Cardoso Pires pertencente a "uma outra geração de ficcionistas" que estavam a aparecer na altura, o prefaciador salienta a importância da escrita de Mário Sacramento como...

> "...uma reflexão crítica indispensável para a análise do movimento neo-realista, num tempo em que ele revelava limitações (...) o que acabaria por conduzir ao seu encerramento, no plano histórico-literário."

Carlos Reis reforça, ao longo do prefácio, a necessidade do leitor não se esquecer do tema da obra de Mário Sacramento em que é a ironia de Eça que...

> "...atravessa toda a obra de Eça, naturalmente modulada em registos diversos, em função da evolução do escritor e dos géneros em que ela foi modelada (...) fundamental elemento artístico, nas construções literárias."

Por forma a despoletar o interessa da obra o prefaciador recorre a excertos da obra e, até, a próprias citações do próprio autor:

- " Mário Sacramento coloca este seu estudo sob a égide de Jankélévitch, citado em epígrafe: "L' ironie c'est la gaieté un peu mélancolique que nos inspire la découverte d'une pluralité." E é a partir da orientação motivadora destas palavras que Sacramento explana a sua concepção da ironia (...)."

- " É da índole da Ironia", escreve o autor, "prever esses dilemas e intervir para os gorar, mantendo e prolongando a oposição, mas roubando-lhe em acuidade quando lhe dá consciência."

Assistimos a simultâneas comparações entre o escritor e outros escritores emergentes, entre o tema abordado na obra e a forma como é abordado por Eça de Queirós e com ensaios lançados aquando da redação do de Mário Sacramento.

No que diz respeito à intertextualidade, o prefaciador explana que "a leitura empreendida por Mário Sacramento neste seu estudo coloca-se de certa forma, num lugar de bissectriz" ´com o livro *A biografia de Eça de Queirós* de João Gaspar Simões, pois, também "não perde de vista o trânsito biográfico de Eça, que é o objecto central da atenção de Simões"; e com *As Ideias de Eça de Queirós* de António José Saraiva atribuindo "considerável importância a componentes de ordem social e ideológica, dominantemente ponderados por Saraiva."

Após contextualização e análise da obra em questão, o prefaciador acaba por elogiá-la

(o que acontece mais amiúde em prefácios já analisados) considerando que "um dos méritos [dessa] análise consiste em evitar o biografismo inconsequente e puramente anedótico que tantas vezes afecta estudos similares" demarcando-a das demais.

A par do elogio ao ensaio propriamente dito, o prefaciador não termina sem referir que é...

> "...evidente [a] intuição crítica do autor (...) e a sua capacidade para antecipar análises que a crítica queirosiana posterior viria a confirmar."

No entanto, ao contrário de outros prefácios, assistimos a uma crítica à versão inicial que terminou sem incluir

> "o capítulo final, intitulado *Ulisses*, o 'mais subtil dos homens' e o ciclo da ironia" e que se não fosse, agora, incluído este "estudo de Mário Sacramento ficaria de certa forma limitado, por se centrar excessivamente no tempo queirosiano do realismo, atitude não isenta de evidentes motivações ideológicas." Com essa inclusão, o prefaciador evidencia que Mário Sacramento "fecha de forma bem mais harmoniosa este *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*."

Para terminar, há um chamar de atenção para o facto de que "o que fica dito não abrange (...) tudo o que interessaria destacar na análise a que Mário Sacramento submete a obra queirosiana", sendo esta uma forma de levar o leitor a procurar o que ficou por dizer.

E adianta que "a leitura, ainda hoje proveitosa, deste estudo acrescentará o que aqui não pode devidamente ser expresso."

Por isso, é imprescindível que a obra seja comprada e lida por forma a ser compreendida na sua totalidade.

No fim, assistimos a uma saudação a...

> "...esta reedição de *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia* como um acontecimento editorial que propicia o feliz reencontro de um grande escritor com um sagaz ensaísta."

- **Análise de *O Segredo de Joe Gould* de Joseph Mitchel, prefaciado por António Lobo Antunes**

António Lobo Antunes refere-se ao autor da obra como "um grande escritor (ele intitulava-se, modestamente, jornalista)".

Este prefácio é uma verdadeira ovação à obra prefaciada, o prefaciador classifica-a, como:

- "(...) um dos melhores livros que li nos últimos anos(...)"
- "(...) é uma obra-prima absoluta(...)"
- "É um puro milagre de prosa, com o trabalho de oficina sabiamente escondido."
- "(...) um livro diverso, surpreendente, magistral, inclassificável."

Outra das estratégias utilizadas é a ironia, quando se refere ao motivo pelo qual o autor prefaciado "reconhecido e admirado em todo o mundo, e, portanto, sem leitores em Portugal" e o recurso à comparação quando se refere a William Gaddis,

> "um dos raríssimos artistas que trouxe alguma coisa de novo à ficção da segunda metade do século vinte [e que] permanece um estranho para quem sobre isso escreve neste país e, consequentemente, para os que ainda lêem o que não seja trivialidades, patetices ou esses tristes subprodutos labirínticos que fazem a alegria de universitários exangues e amantes de civilizações estéreis."

Desta forma, o prefaciador aproveita para, também, criticar a leitura em Portugal e as escolhas (erradas) que são feitas, sendo uma forma excelente de fazer com que o leitor/ comprador desta obra sinta que está num nível acima dos demais leitores, pois o...

> "...volume que tens nas mãos é uma obra-prima absoluta no que respeita ao balanço da frase, à limpeza da palavra, ao doseamento do humor e do suspense, ao levantar das personagens, à construção implacável, à ternura, à impiedade."

Estamos perante uma enumeração dos engrandecimentos qualificativos da obra, que o autor não se cansa de utilizar.

Afastando-se de outros prefaciadores seus colegas e aproximando-se de outros, já aqui, previamente, analisados, António Lobo Antunes não nos apresenta o resumo da obra porque não quer...

> "...aborrecer [o leitor] com análises pretensiosas" e nem quer "estragar o [seu] prazer que começará de imediato, na primeira página (...)".

O prefaciador quer confidenciar ao leitor, que trata por "tu", todo o seu entusiasmo e que...

> "...em poucas ocasiões me ri tanto e admirei tanto: li-o três vezes seguidas num pasmo crescente, num júbilo renovador, e a cada leitura descobri um livro diverso, surpreendente, magistral, inclassificável."

Assim, o leitor poderá sentir-se mais persuadido a adquirir a obra por forma a experimentar todas aquelas sensações que lhe são transmitidas e descritas e que lhe aguçarão a vontade de ler.

A utilização do "tu" ao longo de todo o prefácio também nos transmite que o prefaciador que transformar o leitor num seu confidente, alguém com quem quer e pode partilhar um segredo *O segredo de Joe Gould.*

Toda esta utilização da dupla, tripla adjetivação serve para reforçar os motivos pelos quais não deverão restar dúvidas para que o leitor não compre a obra, pois, na sua opinião, tanto está de...

> "...Parabéns [o] editor que decidiu publicá-lo [como tu] por o teres comprado. Seja qual for o preço que por ele deste, é uma pechincha comparado com o que vais receber."

Estas últimas apreciações são o culminar de uma série de tentativas de persuasão do

leitor e o uso da expressão "Parabéns" não podia ter sido melhor escolhida, pelo seu forte cariz engrandecedor.

- **Análise de *Os Esquilos de Long Island* de Jorge Reis-Sá, prefaciado pelo próprio**

Sentimos uma certa dificuldade em perceber o prefácio porque deparamo-nos com uma espécie de viagem no tempo à altura em...

> "...que [terá] escrito a [sua] primeira crónica com dezassete ou dezoito anos [em que] o texto era inversamente proporcional aos propósitos – horrível, portanto."

Prosseguimos na leitura e o prefaciador continua a sua autocrítica...

> "...mas ingénuo, continuei (...) crónicas e mais crónicas. Reuni-as em dois livros, infelizes."

Entretanto, a escrita do autor evolui e vai...

> "...colaborando com a imprensa nacional (...) e dessas colaborações escolhi, para esta recolha, apenas aquilo que me parece pertinente editar em livro."

E, aqui a descrença que se sente no início começa a mudar, pois foram...

> "...cinco anos de crónicas e convites esporádicos para uma colaboração nas mais variadas revistas, diversas solicitações de onde a crónica nasce. É de tudo isto, de textos escritos principalmente nos últimos quatro anos, que se compõe este livro."

Não são feitos elogios à obra prefaciada nem assistimos a um uso de adjetivos conotativos como no prefácio anterior, mas antes a um subtil desabafo do prefaciador/ autor que termina dizendo que o livro fala dele...

> "...mas também do outro eu que sou tudo o que me rodeia. Porque só somos completos com aquilo que vem de fora. Gente sem estímulos exteriores não estimula ninguém."

O prefaciador/ autor escreve para um leitor que já o conhece, que já está ambientado com a sua escrita. Logo, não precisa de persuadi-lo a comprar a sua obra, pois o "seu" leitor já sabe que a sua escrita é estimulante, como o próprio já o referiu.

- **Análise de *40 Anos de Servidão de Jorge de Sena,* prefaciado por Mécia de Sena**

Partimos, agora, para um prefácio que, logo à partida, nos soa a estranho: um prefácio com um título peculiar *Prefácio quanto possível* mas que deixa de ser tão estranho ao percebermos que é escrito pela sua esposa e que esteve por detrás do critério de seleção de poemas a quem foram distribuídas cópias e "da selecção de cada uma [foi] feito o cômputo de que resultou a selecção final".

Não nos é resumido o assunto, mas é-nos relatado, na primeira pessoa do plural, os critérios de seleção dos poemas, a saber:

- "(...) foi-nos dito que essa selecção seria feita por grupos correspondentes aos volumes publicados."

- "Deparámo-nos, pois, com a dificuldade não só da seleção da mesma, como da ordenação dela."

- "O tempo-limite que estabelecemos seria a data-ano do poema mais tardio do livro a que o "tempo" se referisse."

- "Quanto ao critério de selecção, usámos o que o próprio Autor usara para *Trinta anos de Poesia."*

Todo o prefácio é escrito desta forma e é através das palavras da prefaciadora que percebemos o significado do título que tanto nos tinha intrigado no início da leitura, vejamos:

- "Perguntado várias vezes de como organizaria a selecção dentro desse esquema, foi-nos dito que essa selecção seria feita por grupos correspondentes aos volumes publicados e que cada grupo se intitularia "tempo de..."

- "Para (...) as dificuldades ativemo-nos, quanto possível, ao que o Autor dissera em anteriores prefácios, nomeadamente, os de *Poesia I, II, III* e *Trinta anos de Poesia."*

- "Havia ainda que decidir do número de poemas a escolher de entre mais de trezentos inéditos(...)"

- "Restava delimitar os "tempos" de cada livro."

- "(...) o próprio Autor distinguia os que constituíam um "fio" e os que publicara paralelamente – todos cíclicos ou temáticos (...)"

O título, logo à partida, ajuda-nos a incluir, também, este prefácio no que Genette intitula de "Prefácio tardio ou Prépostumo" em que a prefaciadora, que é também a esposa do autor usou...

> "...o que o próprio Autor usara para *Trinta anos de Poesia,* tanto mais que se tratava afinal de completar a selecção que ele próprio chegara a fazer e que [tomaram] como núcleo central (...). Igualmente o Autor mencionara expressamente que neste livro seriam incluídos os poemas "políticos e afins", que portanto formam, nele, um grupo."

Ao longo de prefácio é referido, ao pormenor, que *40 anos de Servidão* contém...

> "...112 poemas, dos quais 85 correspondem aos sete livros de que são "tempo de..." e que, quanto à organização, "os poemas estão divididos por "tempos" (...) e dentro deles postos por ordem cronológica, com excepção dos poemas "políticos e afins" que constituindo um grupo e eles mesmo cronologicamente ordenados, contêm sobreposições em relação ao "tempo" anterior."

Tal como é dado ao pormenor toda a estrutura da obra, também são referidos o...

> "...Prof. Dr. Joaquim-Francisco Coelho (que o Autor distinguia com particular amizade (...) o Prof. Dr. Frederik G. Williams (...) cuja colaboração foi preciosa (...) e a (...) filha mais velha, Isabel Maria, por se (...) ter revelado excelente

> colaboradora (...) o Dr. Arnaldo Saraiva, então Leitor de Português (...) e Luís Amaro (...) que não (...) faltou com a sua colaboração" e que estiveram presentes "na mais grata e cruel tarefa que jamais [lhe] foi dada cumprir."

Neste prefácio, o leitor está bem orientado quanto à estrutura e organização, em comparação com outros prefácios em que nos são apresentados resumos da obra prefaciada.

No entanto, não somos brindados com nenhuma passagem dos poemas escolhidos e que poderiam aliciar o leitor para a obra em si.

Enquanto, até aqui, temos analisado prefácios mais ou menos curtos, de obras de ficção, nestes últimos entramos na análise, daqueles que (arriscamo-nos a dizer) assumem mais uma função de introdução que de prefácio, pela sua extensão.

- **Análise de *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago, prefaciado por Luís de Sousa Rebelo**

Este prefácio vem ao encontro do anterior prefácio *Os Grão-capitães* de Jorge de Sena e, ao longo das primeiras 4 páginas assistimos, tal como no prefácio anterior, a um contextualizar das obras no tempo.

Percebe-se uma preocupação em abrir os caminhos do leitor para a altura em que elas foram escritas e os motivos que levaram a que não fossem publicadas. No entanto, este prefácio é-nos apresentado dividido em capítulos, mais propriamente em 3, a saber:

No 1º capítulo, o prefaciador começa por contextualizar Saramago num período em que a publicação de obras tinha estagnado devido à censura política, pois...

> "...é bem sabido que, sob a coacção de uma polícia de espírito, raros são os autores que se sintam inclinados a produzir uma obra votada ao silêncio da gaveta e até à sua eventual destruição" e que acabou por afetar "toda a complexa relação entre autor/narrador e leitor/destinatário, a que se juntam as mediatizações da crítica, [que] desempenha um papel essencial no processo de elaboração da escrita, que não diverge na especificidade do seu projecto do que ocorre no

> trabalho de investigação científica."

Com a situação confusa que serviu as conveniências ideológicas de alguns surge, subitamente, um novo regime político, que...

> "...implica um delicado processo de reajustamento social e impõe, no estudo de uma nova realidade, uma reprocura de outras vias de expressão mais adequadas ao mundo novo (...). É nesta nova realidade que surgem textos "originais na gaveta",

como é o caso de Jorge de Sena e, claro, José Saramago.

No final deste capítulo, o prefaciador dirige-se à critica como parte responsável pela...

> "...escassez de suplementos literários nos nossos quotidianos" porque há uma "premente necessidade (...) de acompanhar tudo quanto se edita e reedita entre nós – tudo ou quase tudo, porque muitas obras de mérito vão aparecendo – e de reflectir sobre elas, procurando ir além da mera informação noticiosa ou do aviso."

No 2º capítulo, o prefaciador reflete sobre a importância que...

> "...esses condicionamentos de natureza sociocultural têm demorado [na] descoberta do que há de verdadeiramente inovador na ficção de José Saramago."

Em seguida, parte para a linguagem utilizada no *Memorial do Convento,* ou só *Memorial* como lhe chama o prefaciador,

> "cuja originalidade tem de ser captada dentro da subtil urdidura da trama verbal. A fábula é a própria linguagem em que ela vai contada e vive do compasso de uma escrita que reconstitui toda a magia e o encanto da narrativa oral."

Ao leitor é-lhe explicado "os processos com que Saramago vence as normas do literário para lhe imprimir o tom conversado do milenário contador de estórias" através do recurso ao ...

> "...período espraiado, a asserção cortada de orações incisas e autocorrecções, justapostas mais como ardil retórico de um modo de dicção do que como meio de evitar a ambiguidade latente (...)" e com uma "auto-ironia de quem conhece todos os discursos do mundo, não para os interpretar mas para os transformar (...)".

Em *O Memorial do Convento* presenciamos um encontro entre duas culturas, a popular e a erudita, uma de expressão oral e outra literária, e que se dá...

> "...em perfeita sintonia, numa fusão dialéctica dos dois mundos (...)" um "romance que é o lugar geométrico da experimentação da palavra para a recuperar para a auralidade (...)."

Aqui, de acordo com o prefaciador, encontramos...

> "...as mesmas reiterações e repetições, os mesmos rasgos estilísticos, o mesmo movimento ondulatório de avanço e recuo na frase, que tão frequentes são na primeiras epopeias da Humanidade. O verso e o reverso do discurso romanesco do *Memorial*, já notado ao nível do microepisódio, define-se igualmente com nitidez, através de um processo de efabulação feito mais por imbricações do que por sucessões, no contraste que delimita esses dois mundos e os demarca um do outro."

É de referir que alguma da linguagem utilizada pelo prefaciador pode não ser entendida por todos os leitores, o que podia ser um inibidor da leitura da obra prefaciada.

Por isso, inteligentemente, o prefaciador recorre a passagens da obra para tornar as suas observações mais claras ao leitor e despoletar o gosto pela sua leitura bem como elogios, pois...

> "um dos rasgos mais originais deste romance de Saramago está precisamente em mostrar, ao nível banal do quotidiano, o potencial do futurível que nele vive como lume de transformação" e "na sua construção põe-se tal delicadeza e há nela tal engenho e arte em domar o ferro, o lenho e o pano à vontade e ao sonho do homem, que a obra se iguala à obra fina cujos materiais de composição são a palavra e o som."

Nos elogios que tece a *Memorial do Convento*, o prefaciador refere os sentimentos que este romance brota em quem o lê, pois...

> "...um dos grandes fascínios do *Memorial* reside na arte narrativa que cria a sua própria escrita através das malhas de uma densa intertextualidade [e] as recuperações de escritas posteriores ao tempo em que a narrativa se situa permitem focar as acções descritas na dimensão do seu próprio contexto e fazer-nos sentir a mudança, que é o nervo da vida e da História" e "apresenta o sonho do Homem acima de todas as peias sociais (...)."

Terminado este capítulo, o prefaciador atenta ao...

> "...carácter espectacular da escrita de Saramago [que nos] mostra que nela se reflectem não só as escritas do passado, já em vias de transformação, mas que nela se projectam também as aspirações e anelos que são os de um presente com futuro adiado (...) a morte, o desaparecimento, a loucura, as perseguições e as proscrições tornam-se no flagelo dos tempos (...)".

Por fim, ao leitor é deixado...

> "...o fruto deste *Memorial*, onde o sonho e o Desejo continuam a pulsar numa promessa do objecto que se cinge no prazer da criação do próprio texto e da sua leitura."

No 3º capítulo, o prefaciador segue, então, pelo caminho do enaltecer do tema abordado em Saramago em que a sua "lógica interna do discurso romanesco (...) impressiona pela continuidade programática e pelo ritmo com que se tem desenvolvido" deixando, para trás *O Memorial do Convento* e partindo para a análise de *Manual de Pintura e Caligrafia.*

Em todas as obras abordadas pelo prefaciador há uma mesma linha que é examinada e explorada e que...

> "mostra a firmeza com que [o Autor] persegue o objecto da sua pesquisa na transitoriedade do fluxo, que é o da própria vida."

E o tema abordado, sendo novidade,

> "suscita (...) a surpresa, pois nunca se tinha abordado entre nós, dentro do próprio género romanesco, com tanta pertinência e de modo tão intenso a problemática da obra de arte, considerada tanto na sua forma plástica como literária."

No seguimento dos capítulos anteriores, também neste, o prefaciador vai brindando o leitor com explicações do conteúdo da obra. Mas, aqui, assistimos à caracterização do protagonista da narrativa como sendo...

> "...um artista medíocre, que não abdicou ainda por completo da sua dignidade de homem e se detém ante a tentação do cabotinismo, porque a sua condição lhe permite encarar o problema da criação ao nível elementar da escolha do objecto e dos processos de elaboração que a acompanham."

Sendo assim, é considerada como uma boa opção a eleição deste tipo de protagonista por Saramago.

Os conflitos do artista entre "o objecto e os códigos estéticos socialmente institucionalizados" em Saramago levam o prefaciador a compará-lo a outros escritores como Joyce Cary em *The Horses' Mouth,* entre outros.

Em todos os conflitos vivenciados pelo protagonista e em todo o "acto de captação há uma intencionalidade fenomenológica que é comandada por um critério de "verdade" [e que] é crucial para o artista-narrador. E este debate...

> "...desloca-se tentativamente para o foro da consciência privada e para uma sondagem interior, que é uma viagem na memória individual e colectiva, representada pela cultura e pelo museu imaginário, motivo das deambulações italianas."

Novamente, o prefaciador seguindo esta trajetória da escrita de Saramago, o compara a outro escritor, Thomas Mann, pois ambos...

> "...recorrem à memória intratextual, servindo-se [o segundo], ostensivamente, do

> Fedro de Platão, e o [primeiro], discretamente, da tradição lírica ocitânico-peninsular."

Mas o prefaciador vai mais além do que o simples comentário e reflexão sobre a obra prefaciada por forma a que o leitor a compre e a leia. Ele oferece conclusões pessoais, que podem ter como resultado suscitar uma maior vontade do leitor em comprar o livro, por forma a comprovar ou não as palavras proferidas (com muitas certezas) pelo prefaciador.

A título de exemplo, o prefaciador refere que as considerações do protagonista em *O Manual...*

> "...levam-nos a compreender que o artista plástico, tornado escritor, tem muito de um heterónimo de José Saramago. Com efeito, na terceira parte do livro há um adensamento de reminiscências ou hipermnésia, que funde vivências pessoais com a experiência da história e da arte, que lhes deu voz, pondo-se aí a questão da morte."

E é com a "questão da morte" que o prefaciador avança na comparação com Hamlet cuja...

> "...meditação (...) sobre o crânio de Yorick poderá parecer artisticamente insuperável, mas na continuidade do diálogo que os vivos mantém com os mortos –a melhor forma de perdurar tudo quanto foi vida antes – a vivência da morte faz sentir que, afinal, nem tudo estava dito."

Retomando a abordagem à obra sobre o protagonista que...

> "...na mão teve o crânio do pai, o peso dessa presença não lhe incutiu temor ou repugnância mas deu-lhe o sentido da força e do pulsar do seu próprio ser."

O prefaciador demonstra ser um perfecionista na sua análise às duas obras de Saramago aqui destacadas, *O Memorial* e *O Manual*, como lhes chama. Este vai saltando de uma obra para a outra destacando o que as aproxima e o que as afasta no que diz respeito aos temas abordados e a questões de estilo.

Para Luís de Sousa Rebelo,

> "no *Manual* examinam-se discretamente magnas questões de estética e esconjuram-se, no próprio exercício da escrita, as tentações que o neo-realismo oferece ao ficcionista do nosso tempo, empenhado em encontrar o seu próprio caminho para narrar a estória do contemporâneo em moldes adequados e diferentes dos que lhe oferece um prestigiado discurso do passado." (...) Há efectivamente no *Manual* um lado nocturno, povoado de desencontros e frustrações, cheios de auto-exame e de errâncias, de leituras e viagens."

Na mesma linha de pensamento de Jorge de Sena, o prefaciador Luís de Sousa Rebelo atenta no facto de na altura em que...

> "...a obra já publicada de Saramago ocupa um lugar cimeiro e de excepcional distinção" e que "se afirma num excitante período de intensa experimentação literária e da busca de novos caminhos para a imaginação do real."

Já Jorge de Sena se tinha referido ao facto de finalmente poder tirar os seus manuscritos da gaveta e poder publicá-los, agora que a ditadura tinha chegado ao fim.

Mas este prefaciador vai mais longe criticando a crítica da altura que não acreditava no poder das escrita dos autores e que estes se tinham refugiado na censura para justificarem a falta de produtividade.

Ao continuarmos a nossa leitura lemos as explicações para a estagnação da literatura até 1834 e que...

> "...o novo estilo e sensibilidade literária (...) só ganharam contornos próprios depois de 1836, atingindo na década de 40 o seu verdadeiro perfil."

E, um dos autores que credibiliza essa nova forma de escrita é Jorge de Sena (cujo prefácio foi já analisado) e cujos romances...

> "...nunca poderia[m] ter vindo a lume num regime em que vigorasse a censura de

> toda a matéria impressa."

Passam-se páginas de contextualizações históricas com repercussão na literatura até se chegar a Saramago e só na página 13 deste prefácio há uma primeira referência a *Memorial do Convento* considerado como...

> "...romance que é o lugar geométrico da experimentação da palavra para a recuperar para a auralidade, característica da estória que se conta para um grupo ou comunidade que desconhece as sofisticações da escrita."

Em seguida, o prefaciador esclarece-nos não sobre o conteúdo do texto mas, para ele o mais importante, a forma como ele está escrito,

> "essencialmente para ser ouvido [com] uma musicalidade própria [revelando] uma euritmia de cadências (...).

E, dirige-se logo ao leitor pelo facto deste tipo de escrita lhe permitir...

> "...imprimir à frase o ritmo mais adequado às suas necessidades de expressão e escolher o lugar onde pôr ênfase e fazer as pausas."

A par da caracterização, pelo prefaciador, do modo de escrita do autor onde toda a forma de escrita de Saramago em...

> "...*O Memorial do Convento* se forja no crisol de duas linguagens e no encontro de duas culturas" temos uma abordagem ao assunto da obra e às suas personagens e opiniões pessoais considerando que "um dos rasgos mais originais deste romance de Saramago está precisamente em mostrar, ao nível banal do quotidiano, o potencial do futurível que nele vive como lume de transformação."

Mas, como já foi referido antes, sempre que o prefaciador enaltece a obra, consequentemente, também enaltece o escritor cuja...

> "obra e mãos que a fazem são a chave deste mistério. Há, com efeito, no *Memorial*, não uma mas duas obras ingentes, que se erguem como madres

> simbólicas de todas as obras que no mundo se admiram."

Isto porque...

> "...na sua construção põe-se tal delicadeza e há nela tal engenho e arte em domar o ferro, o lenho e o pano à vontade e ao sonho do homem, que a obra se iguala à obra fina cujos materiais de composição são a palavra e o som."

E, a cada *flash* do assunto da obra, o leitor é brindado com opiniões pessoais do leitor, que servirão não só como orientação à leitura da obra mas também lhe dão credibilidade tal como aconteceu em prefácios já analisados, seguido de algumas passagens da obra, como forma de despoletar o interesse para a leitura:

> "Um sintagma-chave desencadeia a série de associações que aproxima o microepisódio de Blimunda, surpreendida pelos homens nas matas, com o de Leonardo na sua perseguição de Efir (...) tornavam a sair com a esperança de a encontrar naquele bosque, na seara alta, banhando os pés no rio ou despindo-se atrás de um canavial, tanto fazia, que do vulto só os olhos gozavam, entre a mão e o fruto há um espigão de ferro (...)"

Mas, o prefaciador, não se fica por aqui e orienta o leitor para outras leituras quando se refere, por exemplo, à frase citada acima como...

> "...uma construção paralela do verso de Petrarca, *Tra la spica e la man qual muro he messo*, embutido por Camões na estrofe que marca a distância entre Leonardo e o objecto do seu desejo."

Esta técnica da intertextualidade revalida as competências do prefaciador como tendo sido a escolha mais correta para este prefácio e serve como uma mais-valia no reforço de levar o leitor a ler uma obra cujo prefaciador é tão loquaz.

Este prefácio inclui-se na reedição de *Manual da Pintura e da Caligrafia* de onde emanaram textos de *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento* e que lhes é anterior em data de composição e de publicação.

Assistimos a uma necessidade do prefaciador de fazer este tipo de referência porque, tal como o prefaciador o diz...

> "...O *Manual*, que agora se reedita, mal foi notado pela crítica, mas lentamente descoberto pelo público que esgotou a edição. É na verdade um fenómeno surpreendente numa altura em que os críticos tanto falam teoreticamente da enorme importância da intertextualidade e do efeito literário, que tem a pluralidade das escritas, esta surdez singular a um discurso tão cheio de ressonâncias da nossa tradição literária e oral, onde se misturam os ecos e as fórmulas da crónica, do sermão e da poesia lírica, não deixa de ser inquietante."

O prefaciador alerta, também, para a importância do...

> "...título do livro deve ter confundido o leitor desatento, que nele julgou ver uma obra didáctica, e não reparou que, sob aquela designação aparentemente inauspiciosa, se encontra um interessantíssimo romance do género autobiográfico."

E, aqui está o mote para a abordagem concreta ao *Manual*, que se desenvolve até ao final do prefácio e que é considerada pelo prefaciador como...

> "...uma obra impar no género da literatura autobiográfica entre nós e oferece-nos, no seu conjunto um semental de ideias e uma carta de rumos da ficção de José Saramago até à data."

E é assim que, este prefácio, se vai construindo, com avanços e recuos, com comparações com autores e obras portuguesas e estrangeiras até chegar a uma conclusão.

Deste modo, o leitor percebe que para ler qualquer uma das obras de Saramago referenciadas neste prefácio tem de, obrigatoriamente, ler com bastante atenção este prefácio.

Isto porque o prefaciador vai alertando o leitor para as interpretações que poderá ter aquando da leitura da obra prefaciada indicando-lhe e orientando-o sobre qual o

caminho certo a seguir:

> "Porque Saramago abomina as simplificações e o *Manual* não propõe soluções fáceis ou de compromisso. Desta sorte, a atmosfera luminosa que sucede, no final do diário, às horas de cinza e de procura da primeira parte, não é, como acaso poderá parecer ao leitor ideologicamente prevenido, que desconfia de todas as ideologias, menos da sua, um expediente hábil para nos inculcar uma qualquer adesão a um qualquer partido ou doutrina política." Mas não há no comportamento da personagem principal uma opção definida para nos levar a nós, leitores, por um determinado caminho "nem é isso verdadeiramente o que importa, mas, sim, o significado dessa iluminação no plano do discurso autobiográfico."

É ele que o ajudará a perceber, mesmo antes de ler a obra propriamente dita, que...

> "o *Manual de Pintura e Caligrafia* é uma obra ímpar no género da literatura autobiográfica entre nós e oferece-nos, no seu conjunto, um semental de ideias e uma carta de rumos da ficção de José Saramago até à data. Nele se fundem as escritas de uma complexa e rica tradição literária e a experiência de um tempo vivido nos logros do quotidiano e das vicissitudes da história, que será a substância da própria arte."

- **Análise de *Crónicas Políticas - Apontamentos* de José Saramago, prefaciado pelo próprio**

Tal como tivemos oportunidade de analisar no Prefácio de Miguel Esteves Cardoso, José Saramago também se prefacia a si próprio em *Crónicas Políticas* obra de ficção do século XX, mas o seu discurso é leve, nada persuasivo e até, de uma humildade que não está presente no discurso do prefácio de Miguel Esteves Cardoso.

No prefácio à 1ª edição é-nos logo dito com o que podemos contar, pois é uma...

> "...compilação de alguns dos textos que ao longo de quase dois anos foram publicados no Diário de Lisboa (anonimamente) [e que agora] identificam publicamente o autor."

Aqui, tomamos contacto com o facto de que naquela altura era difícil publicar textos que abordavam assuntos políticos devido à repressão dos meios de comunicação, mas isso não impedia que os textos fossem publicados e é...

> "...um pequeno movimento de orgulho (satisfação, se orgulho parece demasiado) pelo mérito de um trabalho de intervenção política (cívica, se mais uma vez caio em exagero) que ocupou lugar digno no processo de esclarecimento em que andamos empenhados."

Ao longo de todo o prefácio não há qualquer tentativa da parte do autor/ prefaciador a persuadir a comprar a obra e até assistimos a um alertar para textos que foram publicados sob o seu nome, não o sendo.

Por isso, o leitor (com o conhecimento que tem de ter por ler Saramago) deverá usar "de boa memória a distinção" e o autor/ prefaciador dar-se-á por satisfeito.

Ao contrário de outros prefácios, este é curto, sintético e não apresenta o resumo da obra que está a prefaciar e o prefaciador/ autor termina dizendo, apenas (e humildemente) que...

> "...quero acreditar que o trabalho que realizei teve alguma utilidade. Doutra maneira não me seria possível continuar. E eu vou continuar."

- **Análise de *Antologia Poética* de Ruy Belo, prefaciado por Maria Jorge Vilar de Figueiredo**

O prefácio de Maria Jorge Vilar de Figueiredo à *Antologia Poética* de Ruy Belo tem 11 páginas que começa com a descrição do tipo de relação existente com o autor da obra que...

> "...começou por ser (...) um nome que, num longínquo dia de Primavera, alguém pronunciou num dos corredores da Faculdade de Letras de Lisboa."

E vamos assistindo, ao longo do prefácio, a um recurso da parte da prefaciadora a expressões/ frases do autor da obra, por forma a envolver o leitor e persuadi-lo à leitura da obra.

Após uma breve referência à época em que ouviu falar de Ruy Belo, a prefaciadora através do uso da repetição das palavras "nunca" e "não" deixa clara a sua relação com Ruy Belo:

- "Não fui, portanto, amiga de Ruy Belo."
- "...nunca lhe li os versos..."
- "...nunca lhe ouvi as gargalhadas de criança..."
- "...nunca com ele comi castanhas assadas..."
- "...nunca me falou de raparigas..."
- "Também não sou sua conterrânea."
- "...nunca fui à "festa da azeitona"

Logo, não há uma relação de amizade que os una, não sendo esse o motivo de escolha para prefaciar esta obra.

Sabemos que ambos lutaram contra a situação em que Portugal se encontrava na época pois havia, da parte de ambos, uma...

> "...recusa de pertencer a essa "gente sonolenta" para quem "[era] possível consentir na vida/ sem pelo menos lhe imprimir a marca do polegar", e na consciência de "uma dor chamada Portugal", país que "fora de nós em nós buscávamos."

Mas assistimos, também, a um constante reforço do afastamento entre os dois aquando da leitura de frases como "fui apenas sua contemporânea, simples questão de idade."

À medida que vamos lendo este prefácio, vão-nos surgindo algumas questões como:

- Porque decidiu escrever o prefácio se "só poderia começar a falar de Ruy Belo apoiando-

[se] em indícios cronológicos?;

- Porque decidiu não optar por esta via limitando-se "a saber que nasceu, viveu – e viveu muito – e que, provavelmente, deve ter morrido na data em que a televisão noticiou a sua morte?"

Estas perguntas fazem-nos pensar se este prefácio não será o que Genette (1987, p. 228) designa de "um prefácio tardio, prepóstumo ou testementário."

Esta conclusão prende-se com o facto da prefaciadora voltar a reforçar a ideia que "não [foi] amiga, conterrânea ou companheira de luta de Ruy Belo" acrescentado que também nunca ambicionou...

> "...ser crítica literária, não [pertencendo] ao número daqueles que o próprio poeta refere em *Breve Programa para Uma Iniciação ao Canto* como alguém que se encarregará de institucionalizar o escritor."

E, ficamos esclarecidos quando lemos que...

> "...só como leitora posso falar desse "domador de palavras" que, num dia já longínquo, me entrou em casa com as palavras da primeira edição do seu primeiro livro."

Isto poderá querer dizer que tomou contacto com a escrita de Ruy Belo por acidente e que foi "vivendo o fascínio de outras palavras de Ruy Belo – esse homem de pouco tempo/ trazido pelos dias, que mais do que homem, foi corpo na terra e com a terra" e vai-se tornando cada vez mais íntima da sua escrita, dos seus versos, da sua poesia mas não do homem, do autor, de Ruy Belo porque esse já não faz parte deste mundo.

Neste prefácio, a escrita e o próprio autor da obra são caracterizados através do recurso às próprias palavras do autor, assumindo-se a prefaciadora se assume como uma leitora...

> "...atenta ao seu [do autor] desejo de ficar entre as coisas (...) atenta a essa ânsia do chão, raízes, árvores" e que se revela como um homem que "por arma [tem]

> estar de pé/ opor ao sol a face incorrigível/ e [dar] a palavra aos que não têm voz."

Como leitora se assume e é no canto da poesia do autor "que [quer] redescobrir e ouvir no som das searas no final da tarde."

Por isso, este prefácio não se circunscreve à obra que prefacia, mas leva-nos para outras obras do mesmo autor como *Aquele grande rio Eufrates.*

E tal como em prefácios anteriores não nos ficamos apenas pelos títulos de outras obras por forma a despertar a curiosidade dos leitores.

Aqui, neste prefácio, há uma espécie de introdução a outras leituras, pois lemos frases retiradas, dessas mesmas obras, como:

- "Deus que "enche de dias as nossas mãos vazias."

- "Soubesse eu que me aceitas / Sentisse eu nos meus passos a firmeza que tem / nos seus a criança que vai para a escola / levadas pelos olhos imensos da mãe [...]"

Quase no final do prefácio é-nos dito que...

> "...falarei, pois, da morte na poesia de Ruy Belo, tema recorrente nos ensaios críticos que sobre essa poesia têm sido escritos (...) falarei da morte como termo da passagem do tempo de vida."

Assistimos, então, a uma descrição sobre como Ruy Belo vê a morte, pois este poeta é visto como "um poeta da morte":

- "Morrer é a impossibilidade de "ouvir as horas no relógio da matriz."

- Morrer é a "conspiração dos líquenes cabelos e avencas / na mina onde molhámos nossos jovens pés."

- "Morte, "casa entreaberta nas veladas vestes da memória."

No entanto, esse contínuo referir à morte poderá, erradamente, levar-nos a pensar que é um poeta alienado do que se passa à sua volta e, por esse motivo, a prefaciadora recorre a outros escritores para valorizar o autor, como:

Joaquim Manuel Magalhães que diz que Ruy Belo é um "construtor de futuro", um "participante responsável no tecido social."[25]

Eduardo Prado Coelho que escreveu o prefácio a *Verde vittima del vento* para valorizar as temáticas escolhidas...

> "...morte e infância – circularidade obsessiva que nunca exclui, antes contém, algumas das mais belas poesias de amor da nossa literatura contemporânea."

A prefaciadora dá-nos a sua interpretação das leituras que fez dos poemas de Ruy Belo como ela própria se assume, uma leitora e nada mais.

Por este motivo, ela termina o seu prefácio dizendo que...

> "...é este o Ruy Belo que tentei reter nas palavras de Ruy Belo. Outros leitores lerão outras palavras. Lerão outro Ruy Belo."

[25] Posfácio de *Obra Poética de Ruy Belo,* 1ª edição, volume 1, Editorial Presença, Lisboa, 1981:222

CONCLUSÃO

Sempre que se inicia um trabalho há um caminho longo a percorrer, por isso dediquei-me às buscas, pesquisas, mergulhei em papéis, livros, obras, escritores e autores e segui um caminho ainda não percorrido, ao contrário do que seria esperado.

Deste modo, esta dissertação resulta de um longo trabalho de pesquisa, leitura e uma procura incansável do material para a constituição do *corpus* deste trabalho académico.

A conclusão de uma dissertação de Mestrado não pode ser encarada como um fim mas sim um princípio na procura de outros caminhos, de outras aprendizagens, abrindo novos horizontes na campo da investigação.

Como muitos leitores, eu não tinha contacto com os prefácios, achava-os uma parte menor da obra selecionada, sem interesse e demasiado cansativos para que perdesse tempo a lê-los, pois não seriam importantes para a leitura do texto que se seguia.

No entanto, ao longo das pesquisas efetuadas percebi e gostaria que os outros leitores concluíssem o mesmo que os prefácios são importantes, instigantes, repletos de mistério, estruturados em argutos artifícios retóricos que veiculam estratégias de sedução e visam o convencimento do(s) leitor(es).

O objetivo deste trabalho consistiu, por isso, em analisar, alguns prefácios dados à estampa em Portugal, nos séculos XX e XXI, procurando perceber de que modo é que estes textos introdutórios são importantes para uma possível cumplicidade entre o autor e os seus leitores, pois têm a função, de entre tantas outras, "de diminuir e distância entre o texto representado e o texto oferecido à leitura."[26]

Derrida (cit. Leroy, 2003:9-13) diz-nos que o prefácio é desnecessário e necessário, transitório e insuperável e que se espalhou para todos os sentidos do termo: generalizado no tempo e no terreno instável (margem, borda), ele quer ser o cerne do

[26] Prado, R., A., *Perversão da retórica, retórica da perversão.* São Paulo: Editora 34, 1997, p.10

livro (a sua história, o seu crescimento, a sua finalidade, os seus arranjos), mas este sentimento altera-se, aparecendo, mais tarde, os prefácios ulteriores.

Também é importante realçar que apesar de terem sido analisados prefácios a obras e autores consagrados, não era essa a preocupação desta Dissertação e sim procurar entender os interesses e os objetivos dos escritores e respetivos prefaciadores.

Este trabalho caracteriza-se por ter sido uma caixinha de surpresas e a cada passo dado seguia-se uma nova descoberta.

Pela argumentação dos prólogos, o prefaciador, o leitor e a obra unem-se numa cooperação mútua.

Mitterrand afirma que "qualquer prefácio é mais ou menos construído de acordo com um modelo. Qualquer prefácio tem como objetivo fornecer um modelo de produção, um modelo da sua leitura."[27]

Indo ao encontro de Genette que encontra no Prefácio uma função essencial: certifique-se de que uma leitura é garantir que esta leitura é boa.

O diálogo existente entre prefaciador e leitor, através dos textos introdutórios estabelece vínculos, marca preferências e acentua as semelhanças.

É o tom confessional, assinado na primeira pessoa, o *eu* criador, que permite o estreitamento das relações entre o prefaciador e o leitor, entre os quais se estabelece um jogo, um pacto em que os dois são cúmplices e representam um determinado papel em que o leitor segue as dicas dadas pelo prefaciador.

Através dos prefácios o leitor é guiado, instruído para um determinado tipo de leitura, sendo convencido e seduzido para a leitura da obra, e é encaminhado nesse percurso de leitura, fornecendo-se pistas para o sucesso da mesma.

[27] Henri Mitterand, op. Cit., p23

Deste modo, e devido à evolução dos tempos, o prefácio deixou de ser um texto qualquer prévio a outro texto principal, para passar a constituir um espaço de autoafirmação do prefaciador e da obra prefaciada, perante a crítica e o público.

Podemos concluir que os prefácios podem ser identificados como espaços onde se registam as relações perigosas e afetuosas entre o prefaciador e o público enredando a relação entre três entidades distintas: autor, leitor e o próprio prefaciador.

Analisar esta temática dos Prefácios em comparação com outros géneros textuais poderá ser o mote para estudos futuros mais profundos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. (1964). *Arte retórica - Arte poética. SP, Difel. (Col. Clássicos Garnier).*

ADAM, J. M. (1997). *Linguistique textuelle. Des genres des discours aux textes.* Paris: Nathan.

ADAM, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue.* Paris: Nathan.

ADAM, J. M. (1985). *Le texte narratif.* Paris: Nathan.

AMOSSY, R. (1991). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos.* Lausanne. Paris: Delachaux & Niestlé.

AMOSSY, R. *Da noção retórica de ethos à análise do discurso* in AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos.* São Paulo: Contexto, 2005, p.9-28

AMOSSY, R. & Maingueneau, D. (dir.) (2003). *L'analyse du discours dans les etudes litteráires.* Toulouse: Presse Universitaires du Mirail.

BARTHES, R. (2006). *O prazer do texto*. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva

BENSIMON, P. (1987). *Présentation, in Palimpsestes 1*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle.

CAVALLO, D. *Calenda. Préfaces et compts rendus dans les sciences sociales et humaines* Disponível em: http://www.calenda.org/195689?lang=pt [consultado em 16 de novembro de 2013]

CEIA, C.: S.V. Prefácio*, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL),* coord. de Carlos

Ceia. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=38 9 & Itemid=2 [consultado em 13 de julho de 2013]

DIJK, T. A. V. ([1977] 1998). *Text and Context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman (trad. esp. *Texto y Contexto. Semantica y Pragmática del discurso.* Madrid: Catedra

E-Dicionário de Termos Literários (coord. de Carlos CEIA). Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink_id=389&It.emid=2 . [Consultado em 30 de agosto de 2013]

EMÍLIO, R. (2009). *Antologia Poética*. Coimbra: Areias do tempo Associação e Editorial.

FÁTIMA, M. (2007). *Na boca árida de Kyanda*. Edição Kilombelombe.

FISH, S. (1976). *Interpreting the Variorum,* Critical Inquiry, 2

FOREST, P. (dir.) (2006). *L'Art de la prèface.* Nantes: Editions Cécile Default

FRANCO, L. (2004). *Aux marges du texte: préface et postface.textes réunis et présentés par Lina* Franco (éd.), Revue de L'UFR Sciences des textes et documents). Paris. Université Paris 7 – Denis. Diderot, pp 31-49.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Collection Poétique. Éditions du Seuil.

GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

GRAY, A. (2000). *The book of Prefaces*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

ISER, W. (1971) *Indeterminacy and the Reader's Response in Prose*, in Aspects of Narrative, Selected Papers from the English Institute

KOHN, L. P (dir.) (2000). *Le texte préfaciel.* Nancy: Presses Universitaires de Nancy

LEROY, M. (2003). *La Préface de roman comme système communicationnel: autor de Walter Scott, Henry James et Joseph Conrad.* Thèse de doctorat Unuversité d'Angers. Mention Disponível em http://www.iquesta.com/memoire-these/document/lettres-et-langues/preface-roman-systeme-communicationnel.pdf [consultado em abril de 2014]

MAINGUENEAU, D. & CHARAUDEAU, P. (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours.* Paris: Seuil.

MAINGUENEAU, D. (1987).*Nouvelles Tendances en Analyse du Discours*. Paris: Hachette.

POULE, G. (1963). *L'Espace proustien*. Paris, Gallimard.

REIS, C. & MACÁRIO L. (1996). *Dicionário de Narratologia.* Coimbra: Livraria Almedina.

RINN, M. (dir.) (2008). *Émotions et Discours. L'sage des passions dans la langue.* Rennes. Presses Universitaires de Rennes.

ROUKHOMOVSKY, B. (1997). *Lire les formes brèves*. Paris: Armand Collin.

UNIVERSIDADE DO PORTO. Jadis II – Segundas jornadas de análise do discurso, media ensino. Valdir Heitor Barzotto. Universidade de São Paulo. *Da modalização à consequência: Análise do Discurso, Media e Ensino de Língua Portuguesa.* disponível em http://sigarra.up.pt/flup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=5343 [consultado em 15 de Agosto 2013]

VIAL, B. O. (2004). "Enjeux de la préface ou préface contre postface", Paris: *Textuel*, n.º 46, Université de Paris 07, UFR Sciences des textes et documents, pp. 13-29

VIDAL, M. V. E. (2002). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel.

CORPUS DOS PREFÁCIOS SELECIONADOS

BELO, R. (1999). *Antologia Poética.* Lisboa: Círculo de leitores, pp. 5-17.

CARDOSO, M. E. (1993). *Último Volume.* Lisboa: Assírio e Alvim, 3ª edição, pp. XI-XIII.

CLÁUDIO, M. *O Outro Génesis.* Lisboa: Edições Rolim, pp.11-17.

CLÁUDIO, M. (1982). *Um Verão Assim / As Máscaras de Sábado.* Porto: O Oiro do Dia, 2ª edição, pp. 9-15.

FARIA, A. (1893). *Cavaleiro Andante.* Lisboa: Editorial Caminho, 3ª edição, pp.7-13.

FARIA, A. (1992). *Rumor Branco.* Lisboa: Editorial Caminho, pp. 9-15

LLOSA, I. (1991). *Caminhos Sem Destino.* Porto: Edições Afrontamento, pp. 9-17

MITCHELL, J. (2001). *O segredo de Joe Gould*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 9-10.

PIRES, J. C. (1997). *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp.7-19.

SÁ, J. R. (2008). *Os Esquilos de Long Island*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, pp.13-15.

SACRAMENTO, Mário (2002). *Eça de Queirós. Uma estética de ironia.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 7-12.

SARAMAGO, J. (1990). *Crónicas Políticas. Os apontamentos*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 19-20.

SARAMAGO, J. (1983). *Manual de Pintura e Caligrafia.* Lisboa: Editorial Caminho, pp. 7-38.

SENA, J. (1971). *Os Grão-capitães. Uma sequência de contos*. Lisboa: Edições 70, 5ª edição, pp. 13-21.

SENA, J. (1982). *40 Anos de Servidão*. Lisboa: Círculo de Poesia. Moraes Editores, 2ª Edição, pp. 9-14.

TORGA, M. (2001). *Antologia Poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1ª Edição, pp. 17-19.

Anexos

ANEXO I - *DE PROFUNDIS*, VALSA LENTA DE JOSÉ CARDOSO PIRES, PP. 7-18

CARTA A UM AMIGO-NOVO

Meu caro Zé:

Acabo de receber o seu manuscrito. Li-o com o alvoroço da primeira visita a um recém-nascido cuja gestação se acompanhou de perto. Fiquei encantado. Trazia ainda marcas do parto: os traços da sua belíssima caligrafia – letra de escritor – que tanto me faz lembrar a de outro seu colega de ofício, íntimo de ambos.

Ao Editor terá V. transmitido o desejo que eu lhe acrescentasse um punhado de palavras à guisa de Prefácio. Não mo pediu directamente, porque temia talvez que eu não aceitasse a incumbência, porque, embora tendo eu o «gosto pela escrita», estou bem consciente de até onde deve ir o sapateiro, e Prefácio para obra sua era demais para este remendão.

É claro que não me falta experiência na análise e censura de manuscritos científicos, menos para lhes corrigir o estilo – que tantas vezes nem lá está – mas para pesar do rigor do método, espiolhar os resultados, conferir as citações, apurar da lógica das conclusões. Embora haja, talvez sem V. querer, ciência no seu

– 7 –

livro – e da mais fina –, qualquer correcção que neste sentido lhe sugerisse, iria irremediavelmente estragar-lhe o paladar.

Poderia, é certo, elaborar a chamada «epicrise» do caso clínico, enunciando os sintomas iniciais, descrevendo o quadro estabelecido e a sua evolução, extraindo doutas conclusões sobre o tipo de lesão e a sua localização, rejubilando-me, com a discrição que é própria das coisas científicas, pelo êxito do tratamento, que confesso não sei qual foi, mas desconfio que o resultado final se ficou a dever simplesmente ao triunfo de um cérebro optimista.

Julgo-me capaz de tal tarefa, mas iria roubar a oportunidade a outros de se debruçarem sobre o seu «caso», que dá o que se chama agora um excelente «case-study». É que está na moda este tipo de exercício, como é também popular auscultarem-se manequins (de borracha, entenda-se), simular situações patológicas com actores treinados para o efeito, e outras invenções pedagógicas que permitem ao aluno aprender sem tocar em doentes de carne e osso, tudo isto, a meu ver, por um entendimento vesgo de como se deve ensinar o ofício hipocrático. É claro que assim é impossível os aprendizes conhecerem o estado único de «humanidade ferida», no fundo a essência de qualquer moléstia.

Confesso que foi mais difícil resistir à tentação de dissertar sobre a relação entre a doença e a criação artística que sempre me fascinou e que Sandblom tratou com exemplar erudição no seu «Creativity and Disease». Mas tanto já foi dito sobre a influência de pragas antigas e contemporâneas: Keats, as Brontë, Júlio Dinis, António Nobre, Thomas Mann e tantos mais que sofreram ou sucumbiram à tuberculose, e mais as cataratas de Monet, e a sífilis de Nietzsche, etc., etc.

Mais interessante para mim é a experiência de Chekhov, médico, doente e escritor que dizia ser a Medicina a mulher legítima, e a literatura, a sua amante; quando de uma delas se cansava, passava a noite com a outra. Reconhecia, no entanto, que, se apenas pudesse contar com a imaginação para construir a sua obra literária, pouco teria para escrever.

Os seus colegas de ofício que se debruçaram sobre a minha profissão, com possível excepção daqueles que a cultivavam, raramente eram amáveis para nós. Recordo-lhe o veneno de Voltaire que dizia que as três pragas da humanidade eram a guerra, os padres e os médicos, e Montaigne, Molière, Bernard Shaw não lhe ficavam atrás. Noutro género, V. talvez conheça a gravura de Goya em que este se retrata, no leito, em grande sofrimento, com um enorme jerico a tomar-lhe o pulso. O meu amigo não sofre desta pecha e não procurou ocultar a sua gratidão. Não me surpreendeu, pelo que conheço de si, mas gostava de lhe contar que, um dia, o mestre que me ensinou a filosofia da arte e muito da sua técnica, me declarou, impaciente: «gratitude is a killing sentiment». Nunca o percebi...

Devo dizer-lhe que é escassa a produção literária sobre a doença vascular cerebral. A razão é simples: é que ela seca a fonte de onde brota o pensamento ou perturba o rio por onde ele se escoa, e assim é difícil, se não impossível, explicar aos outros como se dissolve a memória, se suspende a fala, se embota a sensibilidade, se contém o gesto. E, muitas vezes, a agressão, como aquela que o assaltou, deixa cicatriz definitiva, que impede o retorno ao mundo dos realmente vivos. É por isso que o seu testemunho é singular, como é única a linguagem que usa para o transmitir. Eu explico-me melhor: o conhecimento científico das alterações das funções nervosas superiores

obtém-se em regra por interrogatórios exaustivos, secos, monótonos, e recorrendo a testes padronizados, ou seja, perguntas idiotas cientificamente testadas e estatisticamente aferidas – dizem os autores.

Propositadamente, V. nada quis saber sobre o substrato neurológico do que lhe ocorrera, e disso dou testemunho. Um jantar arranjado com essa intenção, em restaurante apropriado da sua Lisboa, em que o dono me imortalizou a seu lado em «instantâneo» já devidamente pendurado, serviu tão-somente para eu conhecer melhor o amigo a quem escrevo e lhe prestar esclarecimentos elementares sobre a matéria em estudo. V., que tem espírito geométrico, e não foi matemático porque não quis, fugiu a dar ao tema qualquer tratamento científico. Não conseguiu contudo evitar dar-lhe tratamento literário, e o texto tem naturalmente o estilo que lhe confere uma experiente e riquíssima linguagem literária. E, como alguém disse, o que caracteriza esta é a técnica que a impede de se tornar numa «forma utilitária de comunicação». Mas, em minha opinião, a sua «história clínica» só poderia ser contada ao seu modo, o que significa que os fenómenos que descreve são mais facilmente apreensíveis através dos seus instrumentos narrativos do que através de um relatório minucioso de um qualquer neuropsicólogo.

Tentei no passado, sem êxito, devo confessar, que pacientes meus, com patologias e equipamento algo semelhante ao seu – inteligência, sensibilidade, poder de análise, talento discursivo, distanciamento introspectivo –, partilhassem com outros a sua história. Uma delas, mulher de excepcional perspicácia, ia-me descrevendo a sua recuperação motora e as estratégias que para o efeito utilizava, com tal lucidez, que eu aposto que ela ia recriando exactamente o programa genético que põe um bebé, primeiro de gatas, depois de pé, e finalmente a andar.

Uma outra, música brilhante, ia-me contando como a sua relação com a música se alterara, desde a enunciação do solfejo, ao dedilhar das notas, e como o instrumento se tornara num realejo de impávida brutalidade, sem modulação de sentimento ou emoção.

Depois de tão longa introdução, pensará V. que, afinal, temos prefácio. Não, meu caro, isto foi apenas o pretexto para o que se segue, foi o preâmbulo desta «carta a um amigo-novo». Novo num sentido duplo: primeiro, porque renovado na saúde (e a sua história dá força particular à ideia, que eu gostaria de tratar um dia com outra profundidade, da Medicina como triunfo do regresso); novo, para mim, ao aceitar-me no círculo, que eu sei acanhado, daqueles que estima. Esta é uma das benesses acessórias, mas não menos preciosas, da profissão que escolhi.

Creio ter entendido ser sua vontade que eu prestasse um testemunho especializado, embora naturalmente acessível ao leitor leigo, sobre o que lhe sucedeu. Aqui vai portanto, começando pela reconstituição dos factos.

Um sábado de manhã, dois dias depois do início da crise, e obedecendo à ordem de um amigo inquieto (transmitida por outra amiga inquieta), entreguei-me à missão, bem portuguesa, de me «inteirar do seu estado de saúde». É convicção arreigada na alma lusitana que a interferência de médico graúdo apura o tratamento, apressa a cura, empresta enfim ao paciente estatuto de maior fidalguia. Além disso, sempre é «informação directa», como se diz das peças mais caras, nos catálogos dos leilões chiques. Encontrei assim o escritor cuja obra eu admirava, e cuja lenda atingira para mim dimensão mitológica, numa enfermaria de precárias condições, mas, como se veio a

provar, único local apropriado para recolher um artista do seu génio, tombado por acidente deste tipo. Prefiro acidente ao «ataque isquémico transitório» da literatura anglo-saxónica, com que, com alguma boa vontade, se poderia carimbar o seu caso, pois a sua aflição durou mais de um dia. Quanto ao «ataque», lembro-me sempre de um passo de Jules Romains – «A banda atacou o hino russo, que se defendeu bem!».

Quando o visitei, levava eu as tais calças de xadrez de palhaço «snob», conforme V. inadvertidamente teledifundiu, pormenor agora omitido, mas registado na altura por uma memória desgovernada que gravou também, insolitamente, a imagem da pulseira bordada da neurologista que de si cuidava. Da brancura da paisagem que o envolvia iam nascendo fugazes fantasias cromáticas. É natural que tal sucedesse: Mondrian que soube, melhor que ninguém, simplificar estas coisas, dizia que são o traço e a cor e as relações entre eles que põem em jogo o registo sensual e intelectual da totalidade da vida interior.

O grande choque, para mim, foi o seu discurso. Não havia dúvida, o José Cardoso Pires sofria de uma afasia fluente grave, ou seja, não era capaz de gerar as palavras e construir as frases que transmitissem as imagens e os pensamentos que algures no seu cérebro iam irrompendo. A sua fala era um desconsolo: atabalhoada, incongruente, polvilhada de parafasias – palavras em que os fonemas estavam parcial ou totalmente substituídos. Sem fala, escrita e leitura, a Agência Lusa foi peremptória: morte cerebral, diagnóstico escandalosamente errado do ponto de vista médico, mas humanamente certeiro.

Também eu executei os tais testes, e lhe fiz as tais perguntas idiotas da praxe, para tentar perceber até onde a doença amordaçara a voz que tantas liberdades proclamara. Sei, agora, que

*uma nave espacial o tinha entretanto transportado para outra galáxia – metáfora que eu prefiro à sua, mais anedótica, da ilha dos três náufragos –, onde palavras como óculos, relógio, cama não tinham préstimo ou sentido, e onde, para designar todos os objectos conhecidos, e os mais que havia ainda por inventar, se aplicava o neologismo extraordinariamente eufónico que V. criara: **«simoso»**.*

Saí, desanimado e inquieto, pensando onde raio iria encontrar relojoeiro que o consertasse. Havia, no entanto, uma réstia de esperança. A tomografia axial computorizada (o «TAC» ou o «taco» como o povo lhe chama) era normal. Esperança débil, porque é sabido que no início, nestes acidentes, o tecido cerebral mantém, com um resto de «coquetterie», a sua imagem intacta. Para averiguar da profundidade e da reversibilidade do mal, é preciso, pois, recorrer a técnicas de outra sofisticação que permitem fazer o correcto levantamento dos estragos. Era claro, para todos nós, que um minúsculo coágulo de sangue se esgueirara a partir da sua paciente bomba cardíaca, ou de artéria grossa, parcialmente enferrujada, e viajara até parar e entupir, ou, então, houvera birra da canalização local. De qualquer modo, um grupo de neurónios, dos de melhores pergaminhos, ficara subitamente privado de oxigénio para respirar e de açúcar para se alimentar. Quando tal sucede por um período prolongado de tempo (e não é preciso muito), a célula nervosa começa a sofrer, e a primeira coisa que se altera é a sua membrana, dama de permeabilidade aristocraticamente selectiva. Entram então sódio e cálcio, e sai potássio, e produzem-se substâncias a que os químicos chamam radicais livres, causadores dos maiores malefícios, como qualquer de nós poderia adivinhar, pois radicais não são para andar à solta. A pouco e pouco esgota-se a energia, a célula desfalece e morre.

Acontece, porém, que, quando esta privação de oxigénio e nutrientes não é total, a célula entra numa espécie de hibernação, no universo a que os especialistas chamam de ***penumbra isquémica*** *ou, o que é ainda mais poético, transforma-se em* ***bela adormecida****. As frentes da luta terapêutica buscam a reconstituição da permeabilidade do vaso entupido, o prolongamento quanto possível deste estado de hibernação protectora, e a estabilização da membrana, como que reforçando a polícia das fronteiras.*

Se nesta área o progresso conceptual dos últimos anos é notável, as vitórias decisivas vão surgindo mais lentamente. É claro que em séculos não muito remotos, em situações de apoplexia, diagnóstico inevitável em caso como o seu, se recorria logo à sangria. O pobre rei Luís XIII sofreu num só ano 47, além de 212 purgas e 215 clisteres. É escusado dizer-lhe que morreu jovem.

É claro que lhe podia enunciar cientificamente os possíveis mecanismos pelos quais se operou a sua «restitutio ad integrum». Não sei, nem para o caso importa muito, quais eles foram. Eu tenho duas outras explicações originais, uma talvez pouco científica, e a outra digna de mais madura reflexão.

A primeira, é que V. simplesmente teve sorte, e não há nada de mal nisso. O inimigo queixava-se de Napoleão por ele ter Generais com sorte, ao que o Imperador retorquia que não gostava de Generais sem sorte, princípio para mim fundamental na prática da profissão.

A segunda, é que a área que temporariamente V. deixou à sede e à fome, e pela qual falava, lia e escrevia, tudo funções em que é exímio, era mais musculada que a do comum dos mor-

tais. E isto não é treta, porque se sabe hoje que os donos do ouvido absoluto, que lhes permite identificação imediata de qualquer som – e Mozart tinha-o, e de forma admirável –, têm a área auditiva do córtex cerebral indiscutivelmente hipertrofiada.

Embora tenha prometido fugir à exegese neurológica do seu texto, não posso deixar passar em branco alguns pontos que obrigarão à reflexão dos estudiosos e que justificam a minha tese de ser o seu manuscrito contribuição importante para a matéria.

O primeiro toca o mistério que desde sempre tem intrigado os afasiologistas e que se refere ao estado mental dos afásicos, ou seja, o que pensa e como pensa, aquele que não consegue de modo algum comunicar o pensamento. Aliás, esta questão é tão inquietante como a de tentar perceber o que sentem aqueles que se encontram no chamado «estado vegetativo persistente», em cuja intimidade receamos penetrar, esquecendo talvez que as flores também sofrem.

Penso que o pudor de narrar toda a intensidade do sofrimento ou o bálsamo do esquecimento inconscientemente aplicado suavizaram a sua descrição da angústia da perda de identidade, do seu isolamento, sem nome, sem assinatura e sem memória. Este é um dos pontos mais intrigantes do caso, porque nos nossos esquemas anatómico-funcionais a memória não vive na zona lesada no seu caso. Curiosamente, V. prende sempre a memória à imaginação, afinal ingredientes indissociáveis e indispensáveis à sua criação literária. Num mundo sem coordenadas de tempo ou de distância, «afísico» portanto, inundado da luz gelada, do «néon» de um café de província, V. não temeu!

As lágrimas dos amigos deixam-no perplexo. É certo que o outro hemisfério, o não-dominante, lá ia trabalhando, ocupado a vigiar a caldeira das emoções. Lesões desse hemisfério – o direito – causam dano à capacidade de organizar uma narrativa, contar uma história, escrever uma carta ou rir com uma anedota. Disto V. escapou.

Também do ponto de vista semiológico, é fascinante o uso surrealista da escova de dentes, que aliás V. interpreta, talvez correctamente, como mais uma partida de uma memória traquina.

E que dizer da misteriosa escrita, quase cirílica que inventou? Por mim, passo adiante, em respeito pela beleza da sua interpretação, ignorante também do seu sentido fenomenológico.

Toda a sua narrativa abala ainda mais os pilares em que se erigiu a Neurologia tradicional, que hoje só se mantém de pé por razões operacionais – e operatórias. De facto, o entendimento clássico é que uma lesão numa área determinada causa a perda de uma função específica, «ergo» esta função tem aí a sua sede. Haveria, assim, zonas **eloquentes**, *de que fujo como o Diabo da cruz, já que a sua invasão equivale a desastre, e outras, chamadas na nossa ignorância de* **não-eloquentes**, *campo aberto para as minhas batalhas com o Inimigo.*

É evidente que este esquema é de confrangedora simplicidade, mas serviu, por exemplo, para que um psiquiatra patusco do século passado fosse extirpar a **sua** *área, para fazer calar as alucinações auditivas dos esquizofrénicos.*

Sabe-se, hoje, que não existem centros individualizados, mas redes neuronais sincronizadas, ligando múltiplas áreas funcionais. Ao mesmo tempo, vamos tentando perceber a arquitectura neural de funções tão complexas como a consciência,

a atenção, a vontade, a própria memória, para não falar já de outras, parece que únicas da raça, como o juízo moral ou o génio artístico.

Um dia, V. regressa, escritor que veio do branco, e imediatamente se põe a observar e a absorver, os dois passarões arruinados que o destino colocou ao seu lado, e enreda-os na sua trama criativa, instrumentos inocentes de uma terapia ocupacional que o redime. Aí, até eu participo, feito Godot ou General do seu labirinto. E a música de cena era canção de esperança, «Forever», não o «Nevermore» do corvo agoirento. E foi retomando a leitura e a escrita, em pequenos passos, em golinhos sorvidos com delicadeza.

Estava finalmente pronto para a partida, recuperadas as coordenadas do espaço, do tempo e de todos os outros sentidos que são afinal mais que cinco. E Lisboa, que já dera por sua falta, abre-lhe os braços.

Mas a história não acaba aqui. Como V. conta, algures entre a terra e o céu, alguém estaria então a reconstruir o cérebro do seu personagem, quem sabe se ao som do «Quarteto das Dissonâncias», o K 465 de Mozart. Que escolha inspirada esta!

Talvez não saiba o que sobre esta obra admirável escreveu Maynard Solomon, em biografia recente do compositor: «aqui (no primeiro andamento, o Adagio), Mozart simula o próprio processo da criação, mostrando-nos os elementos do caos e a sua conversão em forma (...) a transição da escuridão para a luz, do mundo subterrâneo para a superfície (...) e agora, no Allegro, o tema emerge, elevando-se, já liberto, transcendido o medo da aniquilação». Como vê, a harmonia é total.

José Cardoso Pires

A carta já vai longa de mais, e disso me penitencio. Creia no entanto que muito mais teria para dizer, sobretudo para lhe demonstrar que este seu «brainchild» é um testemunho impressionante de como o génio criativo floresce no sofrimento.
Uma última palavra. Para Keats, o desafio da poesia do futuro era «thinking into the human heart». Os cientistas deste e do próximo século sabem que a tarefa é «thinking into the human brain», pois continuamos todos sem saber porque é que o «binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo». Mas como dizia o personagem do nosso Eça, certas coisas não se sabem e é preferível não se saberem. Não será melhor assim?

Ab imo corde

João Lobo Antunes
Páscoa 1997

ANEXO II – ÚLTIMO VOLUME DE MIGUEL ESTEVES CARDOSO, PP.11-13

MINHA CARA LEITORA
MEU CARO LEITOR

Compre este livro, se faz favor. Pegue nele e leve-o. Leve-o daqui para fora. Não perca tempo com este prefácio. Quando chegar o fim do parágrafo, pare de ler. Dirija-se à caixa. Não olhe para os outros livros. Nem pense neles. Não digo que não haja livros melhores que o meu. Digo é que todos os livros são bons.

Perdoe o tom imperativo, mas é o mais indicado nestas situações. Não é o amor que me move — é a necessidade. Não faz ideia quanto custa, hoje em dia, escrever um prefácio! Compre-me este livro, por amor de Deus. Não me obrigue a continuar esta porcaria até ao fim. Quem se pode dar ao luxo de escrever prefácios, ao preço que a palavra está?

Porquê perder tempo? Não tem mais que fazer? Este livro já deveria estar comprado. Não compreendo a sua relutância. Nem consigo prolongar indefinidamente o prefácio, à espera que se decida. Não quer comprá-lo e levá-lo consigo para casa? Até quando resistirá? Este tom cabotino e peremptório não o irrita? Não sou pago para escrever prefácios. Ninguém ganha com os prefácios — nem eu, nem o editor, nem o público. Ganho sempre o mesmo: dez por cento do preço de capa. Com ou sem prefácio. Ao comprar este livro, estará a ajudar pessoas ligadas ao grande mundo do livro. É também por eles que estendo a mão. Por muito injusto que pareça, eles ficam com noventa por cento de tudo. Eu ao bolso, por livro, só ponho 200$00. Não parece muito. Mas sempre são duzentos mil réis. Apesar dos exemplares do Último Volume *serem todos iguais, queria que este prefácio*

servisse para transmitir uma mensagem pessoal a cada um dos meus leitores. Mas a Assírio não tem os meios que as Selecções têm. Foi-nos impossível imprimir dez mil dedicatórias pessoais («Para alguém que sempre hei-de estimar, com um grande abraço»), com os vossos nomes ao alto e o meu autógrafo em baixo.

Assim sendo, cada palavra deste prefácio será impressa milhares e milhares de vezes. É preciso, por conseguinte, um certo cuidado com o que se diz. Se disser que o meu gato está a vomitar na varanda, não posso voltar atrás. Uma vez impresso o livro, não posso acrescentar que depois melhorou ou morreu. O gato fica doente durante uma edição ou uma eternidade.

É por isso que evito falar nele. Nem sequer posso dizer a verdade, isto é, que se encontra de perfeita saúde ao pé de mim. Enquanto vão e vêm as provas, pode adoecer de repente. Se isso acontecesse, a parte do prefácio em que eu me referisse ao bem-estar do animal encher-me-ia de arrependimento e de saudade.

O melhor, para um prefácio, ainda é aquela meia dúzia de larachas do costume. Não me importo de repeti-las, caso prometa comprar o livro mesmo assim.

Costumo, por exemplo, dizer que estes artigos foram escritos para serem lidos em papel de jornal, em datas precisas, no meio de milhares de outras coisas, entre anúncios de iogurtes, notícias e artigos melhores que os meus. Mas não é verdade. Quando os escrevi, já fazia uma ideia do tempo que iriam durar.

Posso fazer uma revelação chocante? Mesmo para quem escreve mais do que deveria e se vê constantemente aflito à procura dum assunto, surgem coisas, de vez em quando, que é mesmo preciso dizer. Chegam a parecer verdadeiras. Os leitores odeiam estes desabafos mas deixam-me delirar à vontade. Há aqui artigos que são iguais a mim e frases que ainda hoje não me deixam dormir em paz. São poucos, infelizmente. Mas são meus.

Desculpe. Os prefácios têm sempre uma parte séria, como esta que acabo de escrever. Segue-se o momento dramático de reflexão. É assim: Quando me lembro dos outros livros e olho para este, vejo que estou a chegar ao fim dos meus dias como escritor de crónicas. Para todos os efeitos práticos, não tenho mais nada a dizer.

Este é o meu último prefácio. Escrevi-o para o meu último livro de crónicas. Estou a ficar um homem. E, se Deus quiser, conseguirei ganhar a vida duma forma mais honesta que a presente. É com este espírito que lhe peço que me compre o livro, só mais esta vez!

Bem sei que é assim que falam os criminosos quando são apanhados. Juram que a vez mais recente em que praticaram o crime predilecto foi a última. Vez após vez, juram isso. Se calhar, também estão convencidos, no momento em que pedem outra oportunidade, que vão mesmo mudar de vida. Que hei-de eu fazer? Esperar, esperar, esperar. Alguma vez na minha vida há-de me aparecer uma verdadeira última vez.

Prometo. Se comprar este livro, juro que não sairá outro. Vou mais longe. Quebro a regra de ouro e afirmo, preto no branco, que, se me comprar este livro, não será publicado outro livro de crónicas enquanto eu for vivo. Encerra-se o assunto duma vez por todas.

O preço é atraente. Compre este livro, se faz favor, e receba, em troca, um silêncio para durar a vida inteira. É o preço de um almoço. Não almoce. Passe um cheque. Ponha no Visa. E não se esqueça que só a aquisição deste livro lhe proporciona esta regalia.

Entretanto, o prefácio ficou pronto. Enche já um mínimo respeitável de papel. Contém um mínimo respeitável de verdades, piadas e opiniões. O livro está feito. Espero que goste dele. Sobretudo, espero que o tenha comprado. Obrigado pela ajuda. Os seus duzentos escudos foram bem-vindos e serão inteligentemente aplicados.

Que tilintem também duzentas moedas de escudo, das mais pequeninas e irritantes, na consciência de quem tiver nas mãos, não um exemplar legitimamente adquirido, mas um «livro emprestado...». Que o prefácio vos tenha pesado. Mas...

Parece mentira, mas já chegámos ao último parágrafo. É um que fica bem com poucas linhas. Faltam só duas ou três frases quaisquer. Estão-me a fazer sinal da tipografia: Chega. Não é preciso dizer mais nada. Dizem-me que posso acabar quando quiser. Posso acabar agora?

Muito obrigado,

Miguel Esteves Cardoso

ANEXO III – UM VERÃO ASSIM/ MÁSCARAS DE SÁBADO DE MÁRIO CLÁUDIO, PP. 9-14

MÁRIO CLÁUDIO — UMA POÉTICA DO VIRTUAL

«Le génie du romancier est dans la part du roman qui ne peut être ramené au récit» — A. Malraux — *L'homme précaire et la Littérature.*

«Eu conto o silêncio» — Mário Cláudio — *As Máscaras de Sábado.*

Ficção assumida, a do novo espaço escrito em que Mário Cláudio se insere não tem exterior. É um texto onde confluem ou a partir do qual emergem apelos, alusões, vaticínios, sonhos breves destinados a esfacelar sem rasto o gume do real. Memória fulgurante e virtual, pura encantação, esse espaço não tem outra lei que a não escrita do seu magma metafórico. Desde os títulos — Um Verão Assim, As Máscaras de Sábado — *habitamos indistintamente a alusão, o símbolo, a alegoria e a metáfora. Através deles descemos para a rua enevoada de pânico e prodígio da evidência quotidiana. Descemos desamparados, pois Mário Cláudio teve o cuidado de retirar todos os andaimes. O seu mundo de ficção é absoluto e provocantemente poético. Mesmo as correspondências óbvias ou misteriosas que em geral a alegoria e o símbolo suscitam estão-nos vedadas. É uma galáxia de metáforas fosforescentes e opacas, musicalmente articuladas pela pulsão visionária de uma memória sem sujeito aliada à vontade lúdica de lhe sobrepor um rosto de palavras mais denso que todas as memórias. Não há guia para tal viagem. Supô-lo é perdermo-nos como viajante dela. É do texto nu que recebemos a visível ou invisível instrução que todas as aventuras no labirinto nos exigem. Sem total perdição não chegaríamos a encontrar a própria entrada. A metáfora perfeita é a essência do labirinto. O labirinto é a figura inelutável dos que se deram como fim estar no Tempo como em casa e em casa como no Tempo. Ardendo.*

9

Seria pleonástico assinalar (assim) um lugar de nascimento para um texto que luta por se eximir desde o começo à sua inscrição no «real». Nem o da música, referido no início de Um Verão Assim, assegura essa inscrição. Também ele é só pretexto e incitamento. Como no texto se desvenda — pois é o texto quem traça o caminho revelando-se como leito e margem — «vêm decepadas as histórias». Pode supor-se que isso acontece porque para esse texto do «nosso tempo» é a História que vem decepada ou se converteu em pura miragem. Simples suposição. Mais do que decepados, esses fragmentos de «história» nascem descentrados, nascem amparados na sua dinâmica nebulosa, em permanência suspensos da sua íntima capacidade de condensação. Nem outra escrita do real seria adequada a quem se atribui uma existência de «peixe lodoso perplexo no aquário da flora complicada». Mário Cláudio manifesta uma singular predilecção pela ordem fantástica da taxinomia botânica e zoológica. É o seu herbário, o seu bestiário iluminado de sonhos vivos porque mortos, tantas vezes aludidos pelo poeta de Estâncias. Na verdade, a essência da sua poética mergulha num universo geminado de representação real e real representado. É a sua liminar convicção de que «a ciência de existir é um reflexo de espelho». Que admira então que as «histórias», quando surgem, nos encontrem «a tanger as cordas do tempo»?

Este esboroamento consubstancial ao Tempo e, por mimese, da escrita como tempo, esta deiscência sem origem nem fim assinalável, como não seria também a metáfora-reflexo de um tempo incircunscrito e por nós fechado, tempo da misteriosa Ave que muito à Edgar Poë sobrevoa as páginas preciosas, cheias de ecos «fin-de-siècle» de Um Verão Assim? Com óbvia pertinência, Arnaldo Saraiva religou a poética e a escrita de Mário Cláudio à do simbolismo. Um simbolismo sem autênticos símbolos, sobretudo, e, à parte Mallarmé, sem poética da fragmentação. A prosa simbolista, mau grado a referência musical de que (em teoria) se prevalece, constitui uma trama de densidade uniforme, sem ruptura, para uma legibilidade culta. A escrita de Mário Cláudio parece ecoar enunciações arcaicas de raros palimpsestos de tonalidade profética ou sacra cujo texto se inscreve com ciente fervor em Um Verão Assim, As Máscaras de Sábado, e de maneira explícita na sua provocação calma, em Estâncias. É de uma rara ambição o propósito que no primeiro destes textos se descreve

como desejoso de articular num só movimento (de memória escrita) «a génese e o apocalipse». Com que resultado?

Não se regressa de graça ao momento em que a memória desentranha do instante perdido a eternidade, como em Proust, ou àquele que devolve em espiral voluntária um presente nunca abolido, como em Agustina. O texto de Mário Cláudio é decididamente intemporal por nele se jogarem e confluírem em constante jogo de espelhos as faces supostas difluentes da temporalidade real. Tempo da memória e de uma memória que recusa separar em si o eco espectral do futurante, nele conflui a cronologia alusiva à mudança e às estações da vida, e a ordem ritualizada do tempo mítico. Mas é a segunda que envolve e ordena a presença, todavia bem sensível, da primeira. Um dos encantos da ficção de Mário Cláudio, aquele que lhe confere a cor própria e permite aos seus textos adquirir o carácter ficcional que possuem, vem-lhe justamente da original emersão de uma temporalidade, como de sonho, mas lancinante e grave, no interior dessa cronologia mítica. No não-tempo original, que parece separar de raiz o vivido do texto do vivido da vida, insinua-se como um fantasma, ou como cheiro de maçã em sótão abandonado, a música de uma temporalidade virtual onde vem prender-se o eco de todas as nostalgias imaginárias.

Submersa pela aparente proliferação descentrada de Um Verão Assim, essa música impregna e estrutura o texto orgânico de As Máscaras de Sábado, um dos mais subtis e densos textos da nossa nova contemporaneidade. O carácter ostensivamente lúdico e experimental de Um Verão Assim, a sua incursão permanente numa textualidade referencial cede o lugar a uma densa e ritualizada descida a um tempo perdido, de inscrição sensível entre os muros da vida e da memória. Se essa memória se sabe «intocada pelos desastres que conta», os desastres são visíveis, o mundo fantasmático onde aconteceram bem real através da escrita precisa e sonambúlica que os evoca. Usou-se muito a imagem de um «realismo mágico» para que convenha. A paradoxal de simbolismo realista cobriria melhor este universo penumbroso, esta atmosfera de álbum onde o tempo coalha com sumptuosa e acre nostalgia. Na sucessão de meses, ao mesmo tempo alucinantes de presença e imemoriais, uma casa — a Casa — com seu tumulto físico e seus dramas obscuros se esboroa e se consome para alimento único da memória escrita onde para nós, leitores

hipnotizados, se volve, enfim, a realidade que não foi. Há na evocação desse mundo submerso, como se a Casa fosse um navio misteriosamente estagnado e apodrecendo no fundo do mar, analogias de atmosfera e de excentricidade humana com Agustina, que mais não seja o mesmo gosto por essa «belle époque» indecisa entre recordações vitorianas à moda do Porto e excursões oníricas em eras mortas de romano e decadente esplendor. «Por esse tempo começavam a viajar os políticos. publicavam difusas monografias sobre o gótico flamejante o comércio com o Japão os caracteres de Kretschmer» ou «Madame vinha uma vez por ano de sombrinha enrolada inspiração da rainha Mary». Mas ao contrário de Agustina, o seu «puzzle» de aparência aleatória é acompanhado, com uma virtuosidade consumada, pela contínua reflexão sobre o seu surgimento e calculado espectáculo. A poética do virtual que no texto encarna, no mesmo texto se desenrola com fascinante controle de seus propósitos e sucessos. «A história que me contas nunca chega ao fim: retrocede enrosca-se em si mesma tropeça no próprio caminhar». Ou com mais precisa e complacente ênfase: «Eis que as palavras aportam a esta folha imaculada incólume inteiriça. e o papel as detém encerrando seu ténue corpo no esforço com que se afaz às fronteiras que desenhou. nenhuma ordem precede os sucessos que sabes».

No horizonte de uma escrita tão consciente de seus passos e sortilégios podia imaginar-se que se reteriam mais as sombras que os corpos, a alusão que o concreto sentimento das coisas e dos seres. Tudo se passa, porém, como se Mário Cláudio, cobrindo a realidade de uma espécie de cinza sufocante obrigasse as coisas, os seres, os tempos que ele sepulta a revelar-se, em ausência, com redobrado fulgor. Fulgor crepuscular das coisas de onde a vaga vital se retirou, existência de ficção brilhando pura no escrínio de uma noite que tudo e todos devem atravessar para merecer não sei que improvável primavera. É um Porto entrevisto entre brumas, de «soturnas humidíssimas ruas à beira do rio», com suas «festas um pouco acres em bairros de periferia», cidade de mar sempre próximo onde «os eléctricos escavam o bucho da noite debatendo seu insistente lamento nas paredes ou só no coração da gente». É uma Coimbra, cidade dos ritos de passagem, dominada em sonho secular pela «Ave que recitava lições ouvidas com respeito raiva pavor», com sua crónica de boémia dourada e triste,

seus «vaguíssimos amores», seus delírios eróticos ainda mais irreais que os verdadeiros, suas vagas contínuas da adolescente angústia portuguesa tratada a meias a caldos de Breton e de Kierkegaard. «Falava-se muito em Deus e havia quem pusesse a eleição dos amigos sob a tutela da metafísica. algumas vezes uma noite era toda cal e o mundo consumava-se até mesmo certo monólogo que em breve se juraria demasiado longínquo. sobrava uma garganta aberta ao luar um jardim onde se suspendiam acrobáticos amantes um ardina mensageiro das horas que gritava o jornal da tarde e era conviva de ceias exaltadas». Não é a Coimbra de Eça e é a Coimbra de Eça, o perfume de uma taça partida. A voz que no-la sugere, bem pode supor-se «o jogral da Cidade amortalhada à beira do rio no tempo em que alegria não fora ainda inventada».

Fica mal chamar prosa espectral ao que é só alta e original poesia. Poucas escritas possuem como esta, desde a sua origem-caos «de onde provém», a conivência tácita com a poesia, melhor se diria, a perfeita osmose. À parte as de Maria Velho da Costa e Maria Gabriela Llansol esta osmose só transparece naqueles textos que sem ambiguidade cruzaram, os primeiros, nas paragens do poético, textos inaugurais de Herberto Helder, textos augurais e como secretos de António Pedro. Mas o que em Mário Cláudio se organiza numa ficção perfeita, há muito abria caminho, como um rizoma indomável através da intrincada meada da nossa textualidade contemporânea. Dos mais velhos, com suas apóstrofes líricas e seus devaneios oraculares, Vergílio Ferreira e Agustina, até aos mais jovens ou ex-jovens como Almeida Faria ou Silva Carvalho, a pulsão prosaica articulada sobre a cronologia do discurso prático se foi fracturando do interior, roendo o tempo do discurso e o discurso do tempo. Algumas das mais significativas das nossas aventuras, como a de Finisterra, são o campo aberto, de visíveis cicatrizes, onde o antigo e o novo discurso se digladiam e morrem nos braços um do outro. É este «passado» todo enquanto nosso e o da mais larga aventura da ficção moderna sobre si mesma fascinada, a nascente de Um Verão Assim e de As Máscaras de Sábado. A nascente de uma escrita sem nascente, mas não a origem da visão que suporta e domestica essa escrita para a sua própria e indescritível finalidade. É uma tarefa crepuscular e auroral a de Mário Cláudio. Uma velha Casa e seus fantasmas afundam-se na noite, uma velha cultura perde os seus sortilégios menos

por velhos que por excesso de modernidade, mas uma e outra dissolvem-se na esperança de possível canto onde perdurem. O «nós» singular que se reinventa a Casa da infância morta sabe-se órfão da cultura que a sustentava de pé: «nós que não temos a aventura nem a santidade que já lemos todos os livros e a todos esquecemos que contámos entre fumo e náuseas os compassos todos dos quartetos todos de Mozart nós voltamos aqui». Não é apenas o inverno de uma Coimbra onírica que é «alta de lágrimas»; é o tempo sobre que se escreve e o tempo que através de As Máscaras de Sábado *escreve.*

Onde aquilo que não ruirá jamais? Onde o tempo fora do tempo para quem não só a aventura e a santidade, mas a aventura da santidade se extenuou? No texto do presente esburacado pela insubstância do passado de uma infância morta e resistente na sua morte, irrompe um tempo outro, o tempo da história-legenda por excelência, o tempo da Decadência, o tempo de Roma. Seus Césares não têm nem mais nem menos irrealidade que o pobre Tio mítico da infância e sua extravagante esposa. Uns e outros poeira da sandália dos deuses e criaturas imaginárias. Salvo o que já era escrita como Gaius Valerius Catullus, lavrador-poeta das terras sôfregas do Desejo. O tempo de Catulo e o tempo do narrador que se não narra é análogo: «quando te sentas nada dura já no tempo de Roma». É esta ausência de tempo no tempo, esta avassaladora onda de silêncio humano, compacta, indestrutível, que uma escrita como a de Mário Cláudio visa circunscrever, nomear, impor. A patética, nostálgica e um pouco grotesca peripécia que à sombra da Casa se desenrola, degradação suicidária do Tio, fantasmagoria teatral de Paulette, são apenas índices de uma corrupção inscrita no ovo do Tempo. Em Um Verão Assim *a anónima voz do texto interrogava-se com juvenil e desesperada audácia: «quem somos nós que fomos estamos amanhã nasceremos gloriosos a escalar os revérberos do dia os pés vestidos de pústulas lama um relógio gigante em cada mão dois braseiros nos olhos vazados?» A escalada dos revérberos do dia converteu-se em* As Máscaras de Sábado *em nostálgica visita à Casa em busca do que jamais se encontra. Dos familiares subsistem os vestígios calcinados de gestos apenas evocáveis por uma memória também lambida pelo fogo, das coisas a pose que recria o fantasma dos gestos. De tudo só a lembrança, acaso fictícia, faz uma Pompeia de sonho, prometida como a outra ao apocalipse.*

O destino da Casa tornou-se exemplar. Como corpo destroçado coberto de sinais dolorosos, de indeléveis cicatrizes, pode (ainda?) ser lido. É a leitura do que sobrevive no coração do próprio tempo destruidor de todos os códigos que a escrita imaginária de Mário Cláudio instaura, não desejando outro guia que o saber-se escrito pela realidade. Escrito e consumido. As Máscaras de Sábado *é o mais belo adágio de uma época com a vocação do silêncio. Aquele que fica, a si mesmo se fazendo eco, quando «as doze badaladas» encerram no seu círculo o nosso destino improvável.*

Vence, 2 de Setembro de 1981

Eduardo Lourenço

ANEXO IV – O OUTRO GÉNESIS DE MÁRIO CLÁUDIO, PP. 11-17

O CONSTRUTOR DE MAPAS

0. *Quando se acompanha a obra de um autor, quando com ela se vai crescendo por dentro e os nexos que nela vemos tecer-se vêm ao encontro de outros que em nós se jogam, então pode falar-se de um encantamento que em um lugar imaginário se foi gerando, de uma privilegiada relação entre uma obra e um leitor que os manuais chamariam ideal, aquele que o autor poderia imaginar; e a presunção pode levar esse leitor a fazer a sua antologia de textos, aqueles de que intuitivamente mais gostou, mais o tocaram, chegaram mais perto do seu coração.*

1. *Mário Cláudio tem marginado a escrita dos seus livros com a de crónicas em que, na forma curta, dispersa e de aparência pouco durável de um jornal ou publicação periódica, vai carreando dados para este edifício, explorando-lhe as zonas laterais: o quotidiano, as viagens, um quadro visto, uma música escutada, a particular luz de um dia num lugar mais caro que se revisita.*

11

Em tudo isso o que se traça é o outro génesis da sua escrita e de quem nela diz, sob nomes diversos, "eu".

Organizadas aqui em torno de temas fulcrais (a literatura, as artes, a portugalidade, o quotidiano e a viagem), com uma coerência que se quer útil à leitura, estas crónicas recusam a ordenação cronológica; isso se liga à coesão temática que as compõe, permitindo cruzá-las em várias dimensões, em vários outros núcleos possíveis. Por isso, idealmente, deviam ser publicadas sob a forma de fichas que cada leitor ordenaria a seu modo, dando-lhes um sentido outro.

De onde vem, afinal, esta mobilidade, paradoxalmente recobrindo uma coesão notável? A resposta a isso encontra-se no lugar do sujeito que escreve, ele próprio no cruzamento e/mas no lugar de partida de uma viagem dentro de si mesmo, pesquisando-se e ao mundo em todas as direcções da bússola.

Por isso se fundem nos textos passado e presente, História e quotidiano, leituras e experiência comezinha, erudição e empirismo. O escritor é o cronista de um mundo já registado em outras ficções: as dos livros lidos, as das cidades vistas e amadas (ganhando espessura nas personagens que delas emanam), as dos países percorridos; e, "last but not least", a ficção de um Portugal presente ancorado na lição do que foi e na do que é agora para este Mário Cláudio, meio autor, meio personagem, que o interroga para a si mesmo se saber.

Assim se reencontra, sempre e ainda, a figura do viravento, minuciosa e exacta construção que concentra o caleidoscópio das cores, a alucinação do movimento de coisas e tempos, brinquedo da criança que se evoca

por nela residir a fundamentação do adulto que a ela, a seus lugares, retorna. Magia da memória, encantamento da roda do tempo.

2. De facto, no percurso dos textos de Mário Cláudio uma estrela de papel, um viravento se vem formando, desde os mais antigos; às vezes as suas dobras não são ainda as da forma definitiva, a geometria tenteia os seus caminhos, o batel não resiste a um vento mais forte e vira de rumo. Nos seus livros de textos curtos, o leitor assiste ao espectáculo deste acertar de bússola, ao progresso de uma escrita que por isso pode parecer barroca e enigmática; o que nela se encontra de géneros consagrados (o romance, a novela, o conto, o poema) é um trabalho de rasura, de reconstrução a partir de ruínas, feita através de um olhar que junta fragmentos de textos, de vidas, de passagens e viagens que outros diversamente figuraram.

O que assim se depara ao leitor é um universo em que cada dobra do texto prepara um projecto mais vasto — cada face do papel de lustro que se recorta para formar o viravento é um sinal deste envolvimento de palavras que, na aparência do jogo, prepara um texto de outra dimensão. Essas crónicas experimentam o terreno da trilogia dos nomes — Amadeo / Guilhermina / Rosa, tão próximos e tão distantes como as personagens a que dão (voltam a dar) vida. Mas, mais do que isso, não será que nestes nomes se esconde afinal uma figuração do próprio nome do autor, inscrito nas últimas páginas de Amadeo como o destinatário de uma constelação de textos que vão parar às suas mãos? Não correm todas

estas águas ao longo da terra de um só nome, de uma só ficção — a de Mário Cláudio, pseudónimo tão bem fingido que já quase ninguém se lembra do nome que atrás dele espreita?

3. *Tudo recupera e se refaz em tudo. Por exemplo, isso implica que se traduza e se tome posse da voz de Ahab, o viajante mítico de outras revoltas águas, ao mesmo tempo que se lê uma banda desenhada de Bernard Prince, marinheiro de mui diversos mares. Ou então pode partir-se para a Galiza em busca de Rosalía, ou para Paris em demanda de Amadeo, ou para Itália ao encontro de antigas errâncias portuguesas. Ou pode percorrer-se o Porto que é e o que foi; pode relembrar-se um Alentejo branco como a memória que o convoca, ou apenas ficar sentado num lugar de romaria de cavaqueira com o cão de S. Roque; outras vezes ainda, o olhar fixa-se na vastidão abandonada de Tibães, ou na penumbra viva da nave dos Jerónimos.*

Cada crónica, cada núcleo temático destas crónicas disseminadas ao longo dos anos, faz uma revisitação do "eu" que se consolida, escudado atrás de uma primeira pessoa do plural retórica — máscara a reforçar o uso do pseudónimo. Saber de erudição, saber de experiências feito, tudo recentra a figura do autor como personagem, a iluminar os livros que vai publicando. Ao lado da oficina literária que algumas crónicas deixam ver (as que relatam fragmentos da história de Amadeo de Souza-Cardoso, as que exploram vias do som que reverbera em Guilhermina*) está o contraponto com o quotidiano, na relação com os objectos, as cidades, os*

percalços caseiros, redobrando pelo lado humano o abstracto recorte desta escrita apurada e exigente.

4. *A par da formulação de uma teoria da própria crónica (sobretudo em "O outro génesis" e em "A Via Láctea"), pode ler-se em múltiplas outras páginas deste livro uma "ars poetica" que se centra numa espécie de serenidade perante as coisas e o mundo, que a escrita filtra e remete ao seu justo lugar.*

Lugar, digo, para logo ser levada a acrescentar-lhe uma outra pista de leitura: a da anulação da cronologia, ou melhor, a do permanente intercâmbio entre o passado e o presente, tornando contemporâneos todos esses entes que no papel a História e a memória conservaram.

Em certos textos ensaia-se uma linguagem que é "pastiche" do tom de uma época; assiste-se então ao desfiar minucioso de cores e ambientes que se evocam e presentificam, como se fôssemos mesmo espectadores das cenas que a nossos olhos estas páginas tornam reais. Em outros, esses quadros vão sendo invadidos por um "eu" peregrino que se desloca e desloca o mundo, com ele fazendo um roteiro, um mapa a que a memória dá espessura.

Notar-se-á como são recorrentes certos temas que dão conta desta dominância de um "eu" manuseando o tempo e fazendo nele interferir o espaço; dito de outro modo, a temporalidade é "u-topos", modo sensível de ver o mundo como uma geometria, um mapa em que a memória e a mão se conjugam para desenhar o retrato de quem escreve e se escreve, à maneira da tradição da cartografia portuguesa, traçando com rigor as costas

exploradas, e ao mesmo tempo povoando-as de desenhos de cidadelas, animais, plantas. Assim se institui o precário intervalo entre o que é *e* a representação *disso.*

Nas arestas de aparência perecível de uma publicação periódica, a obra vai-se fazendo na luminescência de um lugar que a unifica — o Texto crescendo: grafia, bio-grafia, topo-grafia, auto-biografia. "O outro génesis" cria um mundo decalcado sobre o que já era, mas acrescenta-o e faz dele fantasia, com o que o afecto guardou na caixinha dos segredos.

Por isso também se revisita uma infância tornada comum: quem não deixou para trás uma casa habitada pela criança que foi, quem não amou uma trepadeira assim, quem não guardou o que resta de um bicho de peluche? Depois, à medida que o tempo e a pessoa se estruturam, outras são as paragens em que a memória se detém, mais feitas de saberes acumulados, de mapas conduzindo a lugares cada vez mais longínquos, de melodias ou livros transportando para universos em que a estranheza se reconverte no encontro mais verdadeiro, porque mais ficcional, com o rosto próprio.

5. De estâncias, de vilegiatura se fazem estas crónicas, interlúdios cerzindo textos de maior dimensão. Trabalho preparatório, tempos de repouso, margens que se ocupam de precisar os contornos da máscara e dos dias. "Instantes de privilégio (...) quando o sentido se inquire da peregrinação" ("Fósforos riscados no vento"), tácticas para "aprendizagem do tempo, das gavetas que ele tem" ("A táctica de Donatello"). Entre o épico e o banal se faz "a demanda do nome" ("O seixo

filosofal"), se sofre a lentíssima e às vezes dolorosa metamorfose deste "eu" em via-sacra. Porque, enfim, "nenhum lugar é senão acumulação de imagens multiformes, até mesmo dessas que lhe não são presentes, e eis que nisso um segredo repousa de encontro e reconhecimento" ("Da Fábrica de Lisboa").

Para ler em fins de tarde, ouvindo uma música só nossa porque de tantos mais, assim se quer este livro: luminoso e mutável como o rio que se vê de certa janela. Crónica da precaridade dos dias, a compulsar, folhear, voltando atrás para encontrar novos nexos, para "redescobrir um nome próprio ou um adjectivo quando não simplesmente a tonalidade de um parágrafo" ("Cinefobia").

Tonalidade — cor, som. Para mim foi isso: o rio igual e sempre outro, uma cantata que se vai trauteando, um retrato de contornos menos esfumados, a figura de Gabriel, o pequeno sátiro, colando-se-me à retina.

PAULA MORÃO

ANEXO V – CAMINHOS SEM DESTINO DE ILSE LOSA, PP. 9-17

«Rimo-nos como se estivéssemos divertidos. Mas presumo que ele estava tão desconsolado como eu, porque a sua cabeça calva e o corpanzil descomunal testemunhavam-nos instabilidade, a inconstância daquilo que, durante certo tempo, nos dera a ideia de duradouro, a metamorfose de tudo o que vive em nós e que, na realidade, já não vive, daquilo que faz parte da nossa materialidade e imaterialidade e também da própria vida».

Ilse Losa, *Poesia e verdade ou a morte ressuscitada*

A publicação em volume dos contos e novelas de Ilse Losa coloca os leitores ante a visão completa da vertente menos conhecida da sua obra ficcional.

A narrativa para crianças, de que Ilse foi, entre nós, uma das grandes impulsionadoras na segunda metade deste século, continua a ser o domínio a que o grande público associa preferencialmente o seu nome. Ao sucesso editorial de cerca de duas dezenas de títulos, acresce a divulgação de excertos em livros escolares, o trabalho de orientação e coordenação que tem desenvolvido junto de várias editoras e, enfim, o Grande Prémio Gulbenkian que, em 1984, distinguiu o conjunto da sua obra dirigida às crianças.

A verdade, porém, é que a ficção para adultos foi sempre uma constante do trabalho da autora. Os seus romances — O Mundo em que Vivi (49), Rio sem Ponte (52) e Sob Céus Estranhos (62) —, a despeito das reacções favoráveis da crítica ao tempo da sua publicação, não suscitaram o mesmo reconhecimento junto dos leitores e só nos últimos anos se começa a verificar um interesse renovado pel' O Mundo em que Vivi, através das suas reedições recentes e do seu lançamento, em 1990, na Alemanha, pela Beck & Glückler (Die Welt in der ich lebte). Sobre a importância da produção romanesca e sobre o seu lugar proeminente no contexto da nossa literatura contemporânea já nos detivemos noutro lugar*. Algumas das observações aí contidas são, todavia, aplicáveis aos contos e novelas que agora se reunem e que, na sua grande maioria, saíram a lume em cinco antologias: Histórias quase Esquecidas... (50), Aqui Havia uma Casa (55), Encontro no Outono (65), O Barco Afundado (79) e Estas Searas (84). Daí foi retirado o corpus que Ilse considerou mais definitivo e que, em boa parte, submeteu a considerável reformulação.

Expressão de uma maior apetência pela narrativa curta, os contos acompanham todo o percurso literário de uma autora que, a partir de 1962, não deu continuidade à produção do romance e constituem em conjunto um corpo textual extenso, onde circula uma temática diversificada e de densidade variável e através do qual é possível retraçar com maior rigor a complexidade e a originalidade de um universo ficcional. E há, sem dúvida, muito a repor em relação à ligeireza com que se tem avaliado a obra da escritora e à colagem de etiquetas fáceis que dificultam a percepção de tudo quanto está para além delas. Ainda hoje pesa sobre a obra de Ilse Losa uma extrapolação simplista que tende a valorizar apenas o testemunho autêntico de vivências dilacerantes e a condição de escritora de exílio, perdida para sempre a pátria-mãe.

Trata-se, contudo, de uma meia-verdade que se interpõe entre o leitor e a obra e impede o pleno reconhecimento de Ilse como ficcionista. Ilse

* Cf. «Ilse Losa: a realidade construída» in *Letras e Letras*, nº 6, Maio 1988, pp. 12-13.

Lieblich Losa nasceu em 1913 em Buer/Kreis Onsnabrück, de família judaica, estudou depois em Hannover, viveu um ano em Inglaterra, trabalhou em Berlim. Conheceu, entretanto, a ascensão do nazismo, assistiu à vaga de perseguições anti-semitas, sentiu à sua volta a ameaça crescente e chegou a ser submetida a um extenuante interrogatório no Presídio da Gestapo. A sua fuga precipitou-se e em poucos dias conseguiu abandonar a Alemanha. Chegada a Portugal em 1934 como tantos outros refugiados, acabou por ficar e prosseguir uma longa aclimatação sob estes «céus estranhos». Radicada no Porto, aí casou e construiu uma família, aí escreveu a sua obra, aí vive há mais de meio século.

Estes traços largos do curriculum passaram a chave de leitura dos seus textos, numa época em que se acreditava piamente em chaves de interpretação. O título do seu primeiro romance contribuiu, por seu lado, para avalizar essa condição de depoimento. Em 52, João Gaspar Simões definia-o como «uma ficção forjada ao fogo da mais intensa verdade», iludindo, com tal fórmula, a velha antinomia aristotélica história vs poesia e esquecendo a verdade maior que o filósofo atribuía à poesia, graças ao dispositivo da verosimilhança que permite engendrar o apenas possível a partir de um conhecimento do geral ou de uma competência do universal, a que o relato da realidade histórica é alheio.

Se, de facto, não sabemos nada de Homero, e isso em nada atinge a beleza marítima da Odisseia, como salientava Valéry, é legítimo recusar que a obra de qualquer escritor venha a sofrer com aquilo que sabemos da sua vida, ou seja, é necessário evitar que os resquícios de um biografismo primário estorvem a plena recepção da sua obra ou lhe reduzam os horizontes e os méritos. De resto, no caso de Ilse Losa, é a própria trajectória dos seus contos que se encarrega de esclarecer o funcionamento da ilusão referencial. O que há de mais imediatamente factual em O concerto, O barco afundado ou em Livre é, posteriormente, filtrado e submetido à transformação literária que o eleva ao plano do mito.

O rápido mergulho numa evocação fugidia (A chávena), os trâmites de um inquérito sobre uma topologia perdida (Aqui havia uma casa), a tensão dramática de um diálogo meramente fático (O abismo) e, sobretudo,

a síntese admirável que subjaz a uma mesma fala retomada em três andamentos (Sumo de framboesa) são o produto insofismável da transposição de factos e experiências para o jogo modelizante da criação.

O texto mais depurado de todo este ciclo de vivências amargas é Encontro no Outono ou o que a Paula me contou, mormente pela correlação interna das duas partes que o integram. A primeira evoca, em flash-back, o pequeno mundo de um grupo de alunas do liceu Schiller, no final dos anos 20, na diversidade das suas posturas e das suas esperanças e na teia de cumplicidades e de aversões espontâneas que prenunciam os diferentes destinos na grande cena do mundo que as espera. A segunda parte, mais próxima da enunciação dramática, coloca em cena oito personagens, oito mulheres no outono da vida, que protagonizam pelo que dizem, e mais ainda pelo que calam, um impiedoso balanço do que, entretanto, afastou os seus destinos. Pelo meio do pequeno grupo passara uma guerra, um holocausto, a absurda irrupção da besta apocalíptica, e os alvores da reconstrução de vidas e cidades correm sobre cinzas mornas e feridas só aparentemente cicatrizadas. O ritual da confraternização de velhas camaradas de liceu é, em negativo, o julgamento subtil, mas sem remissão, do que cada uma fez da sua vida e do que a vida fez de todas elas. Há, porém, à superfície dessa tensão explosiva, uma última camada de verniz que nunca estala, um punhado de recriminações e de segredos que apenas se insinua entre as tortas de cereja e as leiteirinhas de porcelana para se dissolver na trivialidade da conversa de circunstância e na amenidade das recordações escolares.

É este exercício de equilíbrio no arame — apoiado na notação fina do ambiente, na espantosa facilidade dos retratos, no doseamento perfeito do grande plano e do visualismo de pequenos nadas plenamente significantes, na fluidez da linguagem e no seu efeito de simplicidade — a manifestação de domínio absoluto na condução da narrativa e da perfeita intuição com que Ilse Losa explora (ou então abandona) os seus meandros.

Se Encontro no Outono ou o que a Paula me contou vem coroar — ainda que não o encerre — o ciclo do exílio da pátria é também porque, melhor do que qualquer outro, deixa transparecer a alteração qualitativa

dessa temática. Aquilo que inicialmente era possível reduzir à condição concreta da cidadã expatriada, deixa aos poucos de o ser para se transformar numa aventura interior de busca da identidade e das raízes, a cuja luz se relê a relação do eu com o mundo, com os outros e com a própria escrita.

O prolongado esforço de aclimatação e a necessidade de reconhecer o chão que pisa dotaram Ilse de um cultivado talento de observação e de escuta do mundo (e de si mesma atravessando-o), e tudo quanto surge estranho à sua frente é estímulo para uma nunca acabada indagação: a pertença a qualquer matriz (mãe, família, casa, terra, língua, povo, tempo, raça, azul do céu e todas as demais), os laços e os afectos adventícios, proximidades de acaso ou de circunstância, a mortalidade do sentimento e das tendências são questões recorrentes de cuja convivência recolhe um conhecimento cada vez mais lúcido dos universais da natureza humana. E, à medida que as origens se mostram irrecuperáveis em si mesmas, a saudade perde o seu objecto imediato para ser só desejo difuso de regresso a tudo o que é sentido como perda.

E perda é todo o passado, designadamente aquele que perdura na consciência como idade do ouro. Desse filão temático de toda a literatura deste século que é a infância beatífica, Ilse Losa retoma com uma enorme frescura os espaços de relacionamento da criança com adolescentes e adultos que, sendo estranhos à célula familiar, chegam do lado de fora e atravessam o seu pequeno mundo num rasto de poalha dourada, arrebatando-a para zonas de sedução.

Em O círculo mágico, em Mercur ou nas belíssimas páginas de A dádiva encontramos o registo dessa poderosa capacidade de entrega a que a criança se consagra e que, finalmente, se resolve em desilusão ou abandono. O desenvolvimento mais denso e matizado desta vivência é o que se oferece em Primavera e em O Sr. Leopardo.

A pequena narradora de Primavera relata a sua experiência de um sentimento de beleza absoluta em relação a uma jovem mulher, que ela nem sequer conhece pessoalmente, mas que irrompe como uma deusa na atmosfera pacata de umas termas. A perseguição obsessiva dessa

estranha *torna-se o fulcro de uma narração vertiginosa, cujo clímax ocorre no momento em que, no corredor do hotel, o seu pequeno rosto roça à passagem o braço nu da bela desconhecida:* «Tudo isto durou um momento do qual não perdi a mais ínfima parte. Eu tocara uma madona, um ser feito de música e de sonho». *A virulência da paixão inteiramente vivida a sós e explodindo em turbilhão no imaginário infantil com a impetuosidade louca de uma varicela é inteiramente cega a factos e obstáculos. Tal como acontece ao narrador de* Miss Suzette e eu, *também a narradora de* Primavera *procurará, a qualquer preço, reconduzir à paisagem do sonho aquela que uma revelação brusca quer rebaixar à condição de* «reles ladra». *É o objecto do sonho ameaçando esboroar-se que é preciso salvar porque a sua perda precipita a derrocada do prazer de sonhar.*

Em O Sr. Leopardo *não há experiência de sedução, apenas a proximidade da criança em relação a um homem mais velho que um dia vem viver no bairro. Juntos conversam, passeiam e partilham o gosto de pequenos sonhos sobre países distantes onde neva de verdade e de referências vagas a destinos aventurosos. Tudo isso desaba quando Leopardo se apaixona pela Ema dos Correios e é um fundo sentimento de exclusão, muito semelhante ao de* O círculo mágico, *que fica a pairar na melancolia das páginas finais.*

Paralelamente, a mesma temática olhada pela perspectiva inversa — a da relação do adulto com a criança — é o fulcro de várias outras narrativas que, em contacto com as que acabamos de referir, produzem a visão caleidoscópica dos territórios em confronto. Claro-escuro *ou a narrativa-relâmpago de* É proibido sonhar *são exemplos de incursões por esse outro lado da fronteira que têm em* Edward *o seu registo mais comovente.* «Não tencionava voltar a Morley Road» — *assim começa a história de mais um regresso a um laço perdido, a uma paisagem afectiva que apresenta visíveis afinidades com a da segunda parte do romance* Rio sem Ponte. *Pelos interstícios da investigação infrutífera do destino de Edward passa a evocação desse* «animalzinho selvagem, arisco, intratável» *que apesar de um enorme sadismo infantil se abandonava fugazmente a momentos de aproximação —* «capaz de pousar em mim os olhos espantados».

É curioso verificar que existe uma clara analogia entre Edward e a personagem do cão que ressurge periodicamente nas narrativas da autora, especialmente em Páscoa branca *e em* Sinbad ou a criatura. *Objecto de um mesmo destino de separação e abandono, Edward ou Sinbad preenchem uma mesma figura do universo de afectos e são manifestações de uma ausência generalizada ou de uma marca de privação.*

Na direcção oposta à desta temática que floresce num espaço interior ao sujeito, quer se trate da busca frustrada das raízes, quer das peregrinações pela memória, desenvolve-se uma outra que procede da permanente atenção ao real e à condição das vidas circundantes. Há designadamente uma galeria de retratos ou um inventário de vidas de mulheres que dão corpo a uma antropologia espontânea, fundada num olhar muito receptivo aos pequenos sinais e no gosto da dedução.

*Assim acontece no tríptico da mulher-a-dias (*Idalina*), da dona de pensão barata (*Adelaide*) e da costureira ao domicílio (*Palmirinha*), dominado pela concisão do traço, pela flexibilidade do discurso e por uma íntima compreensão das motivações alheias, matizada por um humor muito dúctil e delicado que é índice da sabedoria longamente forjada nos mistérios do ser. Outras vezes, como no caso da empregada de comércio (*Cor-de-rosa*) ou da solitária comensal de restaurante (*O trambolho*), o retrato tinge-se da melancolia das personagens e acentua o intervalo irredutível que nos separa do seu destino. Outras ainda, o retrato investe na carga onírica (*Encantamento*) ou simbólica, submetida a um acento exemplar de fundo etnográfico, como em* Gabriela, *onde a mobilização de recursos estilísticos menos habituais em Ilse Losa explora a ambiguidade de um jogo de vozes que se confundem e distinguem, ante o apelo irrecusável da vida.*

É ainda neste quadrante da ficção de Ilse que se podem situar duas das suas mais fulgurantes narrativas que, pela estrutura, estão mais próximas da novela do que do conto: Miss Suzette e eu *e* Retta ou os ciúmes da morte.

*Na primeira, a focalização recai numa instância masculina (Max) e a acção desenvolve-se à volta das explicações de inglês que este dá a Miss Suzette. A encenação que esta última vai querendo fornecer da sua imagem não escapa às reflexões de Max, mas não deixa, por isso, de tocar em pontos recônditos das ilusões de um velho solitário «*que fica abalado com os sonhos dos que sonham de olhos abertos*». O encontro de dois seres tão avessos produz-se sob o mesmo impulso para temperar com esperanças adiadas a crueza de uma vida sem glória. A verdade final que atinge Max não é a que lhe revela uma realidade sórdida da sua ex-aluna, mas a que reduz a nada os laranjais da quinta onde uma hipotética prima de Suzette se estendia para sonhar.*

Em Retta ou os ciúmes da morte *a focalização faz-se de novo através de um homem. Franz ou França, como todos o tratam, é abordado por um desconhecido que insiste em lhe contar a história da mulher que se havia suicidado. Alemã como França, Retta tinha vindo como bailarina e o casamento confinara-a a uma vida sem filhos e sem história. Notável é, sem dúvida, o modo ínvio como a sua figura se vai erguendo das palavras do viúvo, obcecado pelo* inquérito *póstumo às causas do suicídio, enquanto França, a meia-distância, vai calando as evidências de uma dedução de sentido oposto que o atraem para a cumplicidade imaginária do final. Raramente a literatura portuguesa recebeu melhores exercícios de exploração do* monólogo *em que as respostas que o sujeito da enunciação persegue e não vislumbra estão implícitas nas perguntas que coloca ao seu interlocutor. Por sua vez, as palavras de consolação que França lhe devolve mais não fazem do que traduzir o contrário do que dizem. Daí a espantosa ironia subjacente à cena final, em que Retta aparece ao lado do marido sorrindo e apontando o broche na lapela. Quando o eléctrico de França se põe em andamento não é apenas o veículo que entra na curva: é fatalmente também o leitor.*

Registe-se, por último, uma outra nota que interessa salientar nos contos de Ilse Losa: as conexões mais ou menos explícitas que, às vezes, estabelecem com os seus romances. Referimos já algumas afinidades entre diferentes narrativas que agem por via temática ou através de

dispositivos idênticos de narração e de focalização ou, ainda, a partir de quadros actanciais homólogos ou complementares. Há, no entanto, dois contos que se colocam abertamente no terreno de uma declarada intertextualidade: quer Eterno retorno, *quer* Poesia e verdade ou a morte ressuscitada *postulam o regresso ao passado do narrador como regresso a uma ficção anterior. Trata-se de revisitar, anos mais tarde, personagens e espaços de* O Mundo em que Vivi, *o romance de estreia de Ilse Losa. Rose Frankfurter, o avô, a Kleine Oma, Frieda reaparecem à luz do dia e são pretexto para uma meditação de rara lucidez — e tanto mais rara quanto remontam a narrativas da década de cinquenta! — sobre a articulação sinuosa entre a ficção e a realidade que aquela reelabora.*

Quando em Poesia e verdade... *Frieda ressurge atrás das cortinas do cabeleireiro vem assinalar o ponto exacto em que se produz uma duplicidade exemplar: por um lado, a sua existência* real *vem negar a sua morte nas páginas do romance, mas, por outro, a impossibilidade de reconhecer naquela «*cara bolachuda*» a Frieda «*franzina, de rosto pálido*» vem confirmar a verdade definitiva do seu desaparecimento: «*Eu concebera uma Frieda de angústia e de amor, concebera-a e matara-a. [...] De mim e só de mim, da minha carne e só da minha carne, nascera uma Frieda gentil como uma flor branca, frágil como um sopro, lembrada e amada para além da morte. / Mas quem era aquela camponesa cujo rosto respirava saúde por todos os poros e de ridículos bigudis no cabelo? [...] Levantei-me. Então *aquela* Frieda também se levantou» *(sublinhado nosso).*

*Kleine Oma, por seu lado, em estreita coerência com o estatuto que lhe é configurado no romance, produzirá também a sua síntese: «*Não escrevas mais histórias, ouves? São inventadas, não dizem a verdade. Só a vida diz a verdade. Aprende a saber da vida...*» (*Eterno retorno*).*

Não seria razoável esperar que Rose viesse ali refutar essas palavras. Mas é sem dúvida surpreendente que a resposta seja diferida para outra narrativa e que, pela voz da narradora de Poesia e verdade ou a morte ressuscitada, *na ressaca da falsa ressurreição de Frieda, possa perguntar: «*Onde acaba a verdade? E onde começa a poesia? E qual das duas é a minha vida?*»*

[Outubro de 1990]

ANEXO VI – CAVALEIRO ANDANTE DE ALMEIDA FARIA, PP. 7-13

Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte

«André dorme; o sono não é fácil mas é sono; tenta acordar; faz um pequeno esforço; não consegue; adormece; vem o sono e o sonho; os monstros ancestrais não dormem.» — Almeida Faria — *A Paixão*

No seu último painel da Trilogia Lusitana *Almeida Faria servia-se da estratégia epistolar para reatar irónica e seriamente com a antiga novela da cavalaria e a não menos clássica novela sentimental, Amadis de braço dado com Aónia sob os olhares frios de Henri Beyle e os romanescos do Hugo Pratt. Essas sombras tutelares, com as míticas do romance moderno, de Joyce a Guimarães Rosa ou Beckett, perpassam ainda em* Cavaleiro Andante, *onde André e João Carlos (J. C.) vivem aventuras dignas de Corto Maltese e Fabrício del Dongo perdidos no campo da nossa Revolução imaginária e real como o herói de Stendhal na* «morne plaine» *de Waterloo. Poucos dos nossos romancistas contemporâneos jogam com o texto e o imaginário ocidental com tanta destreza e criativa eficácia como*

o autor de Cavaleiro Andante. Nesse imaginário escrito ou pintado, o narrador ausente e omnipresente busca a sua imagem nos estilhaços dos seus personagens incomunicantes. A estratégia epistolar mascara apenas essa incomunicabilidade radical de cada personagem e do singular universo silencioso que todos em conjunto constituem.

Consciente da sua estratégia, o autor de Lusitânia revelava o seu segredo corrigindo as cartas das suas criaturas umas pelas outras ou instalando-nos como voyeurs dentro de cada uma delas num espaço alheio ao do diálogo sem cessar diferido ou impossível que as simuladas cartas deviam instaurar. Em Lusitânia tudo acontecia como se o seu autor se ensaiasse para passar da ficção epistolar, como tal assumida, à epístola sem ficção, mais próximo da carta que aproxima, ou a tal se destina, de Cavaleiro Andante. À pulsão irónica, lúdica, sarcástica e desdenhosa que movia alguns dos principais actores de Lusitânia, sucede em Cavaleiro Andante, sob aparência às vezes análoga, um envolvimento mais profundo dos mesmos actores num cenário que deixou de ser e corresponder ao espaço arcaico ou anacrónico de um mundo onde nada se passava que não fosse da ordem do condenado ou condenável. Esse mundo, de súbito fracturado pela irrupção do imprevisível, devolve cada personagem a uma História que ultrapassa, primeiro de fora, depois de dentro, o universo familiar e privado que conhecemos desde A Paixão. Já não é possível fingir que se escrevem cartas para simular o movimento e a acção de personagens essencialmente passivos num mundo que começara a mover-se. Irónicos, cépticos, espectadores ou actores de uma História que os invade, os personagens de Cavaleiro Andante saem do universo da ficção duplamente distanciada — no fundo e na forma — de Lusitânia, para o mundo que os interpela directamente, propondo-lhes uma solução utópica como chave de um enigma que nenhum deles reconhecerá como seu, senão através de dolorosa iniciação.

Os heróis de Cavaleiro Andante — em particular aquele que é o seu herói epónimo, André — são heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda. O paradigma do andante cavaleiro já tinha na nossa língua, em Riobaldo, a sua versão contemporânea e arcaica, menos encarnação triunfal do Bem do que anjo imune por essência ao Mal que o rodeia. O mundo dos personagens dispersos, mais do que errantes, do romance de Almeida Faria, não é o dos Gerais de Guimarães Rosa, é o mundo-deserto da cultura ocidental procurando às cegas uma saída para o sem-sentido com que se vive enquanto História e Destino. A sua «Guête» não é como a de Riobaldo-Lancelot, busca com esperança de resgate certo, mas aventura do Rei Pescador e Pecador, o nosso mundo ocidental, e nós na sua margem convertida em temporário centro, e fiando de um improvável Galaaz a cura do seu corpo e a salvação da sua alma.

Como estrelas separadas por anos-luz, cada um dos personagens de Cavaleiro Andante, apesar de religado aos outros pelos laços da paixão ou do sangue, destila as suas mensagens de solitude na esperança de que o outro as receba e as traduza na sua própria língua de solitária aflição. Embora encerrados dentro de si, como em Lusitânia, cada um deles se inscreve nas cartas que é, mais do que envia, inventando-se assim nesta comunicação a distância — com enganos no espaço e no tempo — uma vida que, por diversa da dos personagens do romance clássico, tem de comum com ele o dom de nos iludir de olhos abertos. É que, na ordem de simulação que é a sua, as «cartas» de Cavaleiro Andante se descobrem, para um mundo que já não acredita como o dos séculos epistolares na harmonia pré-estabelecida do espírito humano, um caminho difícil entre a lucidez e a emoção. Nos seus mais altos momentos essas falsas e verdadeiras cartas instalam-nos na cumplicidade sem sujeito de uma fala e de uma evocação ajustadas à nossa própria busca no mesmo labirinto sem entrada nem saída de uma Modernidade que

perdeu as suas seduções e se converteu para todos em puro enigma.

É, de novo, entre Lisboa, capital de olvido, lugar de imperial ausência a braços com uma Revolução descrita já como excessiva para as nossas posses, e Veneza, e Angola — com Brasil de permeio — que os personagens da Lusitânia explodida, dispersos por esses lugares míticos, fazem circular as suas cartas abertas para nós e fechadas para eles. Um só desses heterónimos epistolares do narrador impessoal se assume como Cavaleiro Andante, embora todos o sejam, mesmo os que como os jovens Tiago e Jó viajam apenas em imaginação. André, enraizado, como mais velho, no mundo que desaba à sua volta, errará, um pouco por conta de J. C., seu duplo menos idealista, através do antigo espaço imperial, deixando a J. C. a errância desenvolta, cultural e erótica, pela velha Europa onde Marta, sua amada estetizante, o convoca. Pura figura sacrificial, e nisso bem diferente de Amadis ou dos seus epígonos da Segunda Távola Redonda, André, separado da sua pátria pelo acaso da Revolução, busca noutro espaço, menos a sobrevivência do seu antigo mundo em ruínas do que um sentido para a sua vida trabalhada em silêncio pela doença e pela morte. O seu percurso exterior no Brasil ou em África é mera fuga no Labirinto da Morte, que cada um dos outros personagens percorre também à sua maneira. É nele que todo o imaginário de Almeida Faria enraíza desde a sua estreia juvenil e não é por acaso que Cavaleiro Andante se coloca sob o signo de Antero.

Mau grado o artifício assumido de uma ficção em forma epistolar, Almeida Faria impregna o seu Cavaleiro, duplo do melhor de si, do D. Sebastião e de Galaaz privado de visão redentora, de uma intensidade dramática e uma emoção raras em autor tão conscientemente hostil a todo o pathos romântico. Assim o converte no personagem mais pungente da sua dramaturgia leibniziana, transgredindo a seu favor um código romanesco destinado, em princípio, a conferir aos protagonistas uma vida de ficção a mais distanciada possível do romance clássico. Toda a arquitectura deste romance, que com amiga ironia chamo leibniziano — apesar do dito Leibniz ser nele pouco bem tratado — na medida em que cada personagem a si se reflectindo reflecte o mundo, está construído em função do destino de André e do seu sacrifício no altar do nada e do ninguém, o ninguém em que nos tornámos todos e contra o qual buscamos o Graal em que mal cremos.

Se no primeiro painel da sua saga familiar, A Paixão, tudo confluía para a morte do Pai, vítima da sua prepotência senhorial e da vingança anónima dos seus criados-servos alentejanos, se Lusitânia começava ainda para J. C. pela ignorância dessa morte, em Cavaleiro Andante ela pertence ao passado. O reino do Pai terminou — já terminara em Lusitânia — embora o seu hamletiano fantasma-fundador paire sobre todo o clã, num fascínio equívoco entre esquecimento desejado e memória activa. No fundo, é ele ainda que condiciona o destino de André, o primogénito, o Filho, herdeiro mítico da ordem antiga subvertida e que morre agora de uma morte interiorizada, ardentemente desejada como paradoxal saída, não só desse mundo antigo condenado sem piedade, mas do nosso mundo sem esperança nem redenção. Embora não seja André que dialogue com Veneza — cidade refúgio dos sonhos comuns de Marta e J. C. — mas este seu irmão-poeta que nele morre por procuração, o seu destino é um destino bem veneziano (à parte as máscaras), de amor e morte, à maneira de Chrétien de Troyes ou Wagner. Também a ele lhe conviria como cenário final o espaço irreal, de suicidária beleza, que encantou Marta e J. C., imagem da velha Europa revendo-se no espelho de uma sumptuosa e infindável agonia. Todavia, é um destino diverso, menos estetizante, que o seu criador lhe reserva, e é ele que confere a Cavaleiro Andante uma dimensão que a Trilogia não podia comportar ainda, a de uma revisitação do nosso

imaginário imperial na hora exacta do seu definitivo crepúsculo.

A errância de André, mais fuga do que empresa heróica, não se cumpre entre Lisboa, cidade-sonâmbula de súbito acordada por uma Revolução que a abre à força aos olhares do mundo como cidade-promessa de uma nova utopia, e Veneza, panteão sublime do imaginário europeu. O nosso último Cavaleiro Andante cumpre a sua errância entre o Brasil, espaço de utopia natural, terra de eleição para vidas que se refazem, e Angola, em transe de parturição de um destino nacional sob signo revolucionário. O seu percurso iniciático inscreve-se no triângulo do nosso ex-espaço colonial, de que o Oriente foi sempre a face onírica.

Diário transposto da nossa Revolução no seu momento orgiástico, diário da metamorfose que esse momento impõe aos destinos pessoais da saga alentejana de Almeida Faria, em particular ao dos amores cruzados dos seus principais actores, o interesse de Cavaleiro Andante não se cifra apenas no destino do seu herói por excelência, mas é para ele que converge o sentido das múltiplas buscas do Graal que cada um deles representa. Esse sentido é um sentido ausente, mas nessa ausência se refugia num apelo sem sujeito mais fundo e irresistível que o de todos os ídolos que sucessivamente o mundo moderno foi sentando no lugar abandonado de Deus. No Graal buscado não é o sangue de Cristo que goteja para nossa contemplação extática, mas o nosso próprio sangue sem cálice santo para o recolher, escoando-se no silêncio de uma indiferença universal.

O Cavaleiro de Almeida Faria não caminha impávido, como o de Dürer, entre o Diabo e a Morte. Foge sem fim para esquecer a ferida em que se converteu, foge da Europa e sua ilusão cultural, foge de Lisboa que o enjeita, passa rápido pelo Brasil onde nem o conforto de uma inconsciência regeneradora o liberta dos seus terrores, para acabar em África, sua pessoal Samarcanda onde a morte o estava es-

perando. Seria o fracasso perfeito deste paradoxal Cavaleiro Andante se esse último encontro na terra africana de signo maternal não o tivesse devolvido, em instância desesperada, ao olhar e às mãos de Sónia, Graal e símbolo da única transcendência precária que nos resta e, quando plena, nos devia bastar, a do simples amor. Em fim de peregrinação, André, resumindo a sua Busca falhada, terá ainda tempo para confiar à Mãe e a Sónia e a Arminda, irmã mais do que amada, ou amada mais que irmã, o segredo da sua melancólica aventura. São essas páginas das mais belas da nossa literatura contemporânea, páginas em que todo o romantismo recalcado ou metodicamente estrangulado pelo autor de Cortes reflui para o seu lugar sem margens, o da nossa alma incuravelmente elegíaca, partilhada entre o gosto irresistível do mundo e o sentimento agudo da sombra que de dentro de nós o desgasta e corrói sem apelo. Escrevendo a J. C., Marta confessa que em pequena, como uma Teresa de Ávila louca pela Beleza em vez de Deus, desejava também ser cavaleiro andante. Somo-lo todos, mesmo se, como ela, encerramos a vida presente sem ter encontrado a ilha dos imortais. São as últimas palavras de Cavaleiro Andante. O seu autor sabe que o importante não é encontrar essa Ilha mas procurá-la. Ou escrevê-la, atravessando todos os sonhos alheios, todos os textos, toda a ficção, a começar pela que chamamos «realidade», a alheia e a nossa, única maneira de sair imaginariamente incólume do labirinto da morte onde a vida nos depôs sem nos pedir licença.

Vence, 19 de Agosto de 1987

Eduardo Lourenço

ANEXO VII – RUMOR BRANCO DE ALMEIDA FARIA, PP. 9-15

Prefácio da 1.ª edição

Vergílio Ferreira

Sempre um homem é o primeiro homem. Porque o seu mundo é a reinvenção do mundo, a sua voz uma voz original. Que nessa voz ressoem outras vozes: se ela é autêntica, é nova, como se nascida no sangue. Daí a interrogação com que olhamos os jovens, a expectativa com que ouvimos um novo escritor: que notícia nos traz? que mundo nos inventou? que espelho há nele do nosso? que humildade nos impõe ao orgulho do que conquistámos?

Interrogações múltiplas, expressão de uma só — a que nos assalta perante um homem que nasce — essas as que me tomaram perante este Rumor Branco *de um jovem que não chegou ainda aos vinte anos. Decifrar essa «juvenilidade», tac-*

tear o que avulta nessa crise, aponta menos a uma sua desculpa do que ao sabermos a sua orientação — o para onde se dirige. Porque este livro é bem um livro juvenil. É-o não apenas no que se valoriza e se há-de um dia possivelmente desvalorizar, como ainda na ostensiva rejeição do que se rejeita e se há-de talvez um dia recuperar. Alguma coisa, porém, me parece recusada para sempre: os quadros do romance que o «novo romance» recusou. Adiantemos, todavia, desde já que o homem proposto por esse «novo romance» me não parece seja um dia aceite, como o não é já, por Almeida Faria: justamente o homem que deixou de interrogar-se sobre o seu destino.

Mas formalmente Rumor Branco tem que ver, evidentemente, com o «novo romance»: ele não é, com efeito, uma verdadeira «história». Diria eu que é sobretudo uma voz; e que mais do que uma voz ele é claramente o seu tom. Ora o que me impressiona nesse tom é o que aí se me indica sobre o donde essa voz fala. Grave, obscura, atropelada, ouço-a de uma profundidade de raízes, de um centro da terra que se procura, confusa e labiríntica, através de galerias insuspeitadas, perdida nesse centro da terra ou tentando emergir até à claridade do sol. Não parte assim bem Almeida Faria do que diz para o modo como dizê-lo. O que lhe é presente e opressivo dir-se-ia não

ser um tema, mas o obscuro abalo, indizível perturbação, alarme longínquo que se vai exprimindo por um turbilhão de palavras e se há-de depois esclarecer ou não numa verdadeira «história». Assim o seu livro se resolve num compromisso entre uma narrativa construída, definida, e a massa original das formas que se anunciam, a comoção inicial que mal sabe ainda o porquê. Daí a pulverização dessa história em «Fragmentos» — que assim mesmo se reagrupam, assumindo-o, ao exemplo ilustre de um La lutte avec l'Ange: mutilado pela Gestapo, alguma coisa este livro recolheu, inesperada e obscuramente, do indizível do «esboço», das «mutilações felizes»... Lançado na procura das razões que o comovem, atirado à multiplicação das palavras, tentando através delas abrir passagem a um auto-esclarecimento, Almeida Faria nada recusa do que a essa passagem possa promover. O «maneirismo» que lhe hão-de assacar (mas atenção: não há pior «maneirismo» talvez do que o que afecta a antimaneira, essa escrita composta, delambida, essa pretensiosa «síntese» que normalmente é só pobreza, porque não foi além do que é complexo e se ficou apenas prudentemente e impotentemente aquém), o «maneirismo», para lá do que é juvenil, ou seja, a imediata e apressada forma de dizer «eu», é o modo de não recusar nada do que pode abrir um caminho, direito ou trans-

versal, para aquilo que ao escritor foi um abalo profundo. Anástrofes sistemáticas, aliterações, mudança de pessoa-centro em cada «Fragmento», palavras-soma à Joyce, palavras ambíguas de regência dupla, sequências rimadas à Joyce também... E as questões referentes à pontuação. Que todavia Mallarmé e sobretudo Apollinaire compareçam e digam uma palavra: um poema sem pontuação é já um lugar-comum. Letras minúsculas, por exemplo, depois de pontos finais: juvenilidade apenas? processo prático de quebrar os fins de período sem lhes quebrar as pontes de ligação? Mas que seja juvenilidade: deixemos que a juventude se cumpra... Já o mesmo, porém, não poderemos talvez recear dos períodos sem fim, uma vez que Proust e Joyce e Faulkner e Claude Simon... Mas a verdade não está bem nas folhas das árvores que são folhas, decerto, mas implicadas nas raízes da sua origem: as raízes são a obscura comoção do que mal se analisou, se não sabe ou se esqueceu...

Do que se não sabe? Mas este livro sem história tem uma história. É a história de uma aprendizagem, que assim mesmo se acolhe à sombra protectora de um Goethe, de um Thomas Mann. O tempo desta história dá-a como acontecida e como ainda, possivelmente, a acontecer, fala de «um destino de homem hipoteticamente de hoje ou do futuro». Os factos, as personagens, não

são factos ou personagens que construam uma narrativa pelo tempo, pelo momento unificada: são elementos ou sinais que demarcam uma situação possível e cuja coerência interna se formaria a partir do que neles se corresponde. A voz que vem de factos e figuras do passado pode coordenar-se com o presente ou um possível futuro.

Romance da aprendizagem (cultural, económico-política e sobretudo amorosa e metafísica — desde a aparição da morte), Rumor Branco fala-nos de um Daniel João, pequeno burguês, desde antes de nascer, quando o universo é vazio sem a sua presença, mas para que a sua aprendizagem comece nas origens. A experiência amorosa (erótica, sobretudo), cultural e social, dentro e fora do país, termina-se desencantada, por um emocionado apelo de redenção e de fidelidade ao seu tempo (Fragmento IV). Mas eis que (nos Fragmentos V e VI) um outro Daniel nos surge, filho de proletários, implicado numa revolução, resolvendo pelo suicídio (possível) o desespero acumulado em 25 anos de reclusão, e exactamente quando iria sair em liberdade. Mas afinal: outro Daniel João realmente? Ou apenas o primeiro espelhado no segundo, transposto a ele, delegando nele a sua verdade finalmente descoberta e que não soube ou não pôde executar? O voto de fidelidade à sua hora não será pois,

para o intelectual pequeno-burguês, um voto de fidelidade ao proletariado? Em todo o caso, o Diário *(Fragmento VII), sendo visivelmente um diário* dos dois *(embora se nos declare escrito só pelo segundo) é muito menos (é quase nada!) um diário do preso do que do intelectual: a metafísica e o amor-erotismo são aí um dado dominante. E se isto é assim, a redenção solicitada por Daniel (no Fragmento IV) só pela deliberação de Almeida Faria (e não por uma sentida convicção em que a arte se reconheça) se realizará na dimensão político-económica. Erotismo e metafísica são, de facto, se não erro, as fundamentais coordenadas da procura em* Rumor Branco. *Descoberta do homem, ela inicia-se remotamente, como dissemos, numa cósmica origem, num halo bíblico de génese, tacteia-se no encontro com o mundo (cultural, político), apreende-se no confronto com a mulher, e aí, na velha oposição entre um corpo que se vence ou se destrói, e um espírito que se suspeita ou se sabe e se questiona e se quer.*

No jogo ou na luta de toda a arte entre a pureza da comoção e a justificação dela; entre o abalo original e a sua concretização, Almeida Faria opta pelo primeiro dos elementos confrontados, escreve «como se fosse chorar ou dar um grito largo». Assim a sua vibração nos parece às vezes excessivamente disponível, como paralelamente nos parece que o seu caminho se poderá determinar um dia por um dar-nos mais razões *desse alarme original.*

De qualquer modo, como esquecer desde já, por exemplo, esse belo Fragmento I, a bela cena no cinema com a mulher desconhecida do Fragmento II, um certo anoitecer do Fragmento III, a desagregação do final do Fragmento IV ou mesmo do VI? Como esquecer inúmeras observações adultas em todo o livro e que teremos de detectar no atropelo das palavras? Rumor Branco *visa um «absoluto filtrado», o que «em si todos os rumores abrange os mundos todos. voz do criador pelo homem assumida vária e vagamente ou monocórdica até que ao fim de todas as tormentas ao seio recolha à fonte humedecida* [...] *voz desintegrada e aflita sombra apenas de arquétipo perfeito». Que a tal sombra de perfeição nós a saibamos valorizar, atenta e generosamente, antes de a desvalorizarmos apenas no que sombra ainda for.*

Assim, e com a responsabilidade que me pesa sobre uma experiência literária já não curta, é-me sobremaneira grato anunciar o aparecimento de um desde já invulgar escritor e, confiadamente, de um futuro grande escritor.

Fontanelas, 2 de Agosto de 1962.

ANEXO VIII – *ANTOLOGIA POÉTICA* DE MIGUEL TORGA, PP. 17-19

Querido Leitor:

Gostaria de conversar contigo alguns momentos no pórtico desta antologia. Para já, quero que saibas que hesitei muito antes de me decidir a organizá-la. Perguntava a mim mesmo se seria legítimo desirmanar cada um dos poemas que nela agora figuram dos outros com que emparelham em livros entendidos como unidades redondas. Temia, além disso, a precariedade do critério que os escolhesse. Nem sempre um autor é bom juiz em causa própria. Não raro dá preferência afectiva aos frutos das suas horas menos felizes. Mas como a minha vida é um extenso rol de perplexidades e nunca saí de nenhuma em perfeita paz de espírito, resolvi averbar à conta mais uma parcela e levar a empresa por diante. É que, contra todas as razões, seduzia-me a perspectiva de reviver o longo caminho órfico que iniciei às cegas, calcorreei a tactear e estou em vias de concluir de olhos abertos, no espanto de quem vê finalmente, a plena luz, a fundura dos abismos a que desceu. É um duro ofício, o do poeta. Começa por ser uma vocação irreprimível e acaba por ser uma penitência assumida. A fatalidade e a voluntariedade inexoravelmente conjugadas no mesmo destino carismático e aziago que só encontra sentido na fidelidade com que se cumpre. O risco supremo de enfrentar eternamente os juízos do futuro aceite como graça suprema. As imagens de um zagal bucolicamente deitado a uma sombra a soltar melodias da avena ou a de um menestrel vagabundo a levar de castelo em castelo os frutos espontâ-

neos da sua inspiração coadunam-se mal com a impiedosa lucidez dos nossos dias, em que o cantor — quando se sente obrigado a prolongar a voz mediúnica de que é herdeiro — morre crucificado no próprio canto, a afeiçoá-lo até à exaustão, consciente de que é nele que se salva ou se perde e de que tem de o erguer imponderável como uma miragem e sólido como uma fortaleza. Cada verso de tal modo acabado que esgote no seu rigor todas as alternativas da expressão. A vivência a comunicar formulada de uma vez para sempre, numa linguagem ao mesmo tempo tributária e original, transparente e críptica, que diga esperança quando nomeia o desespero e nimbe os esplendores do profano dum halo sagrado. Ora semelhante milagre apenas se consegue, se se consegue, mediante um trabalho aceso de muitas horas, muitos dias, muitos anos — o ferro cada vez mais incandescente e o forjador aureolado das chispas que saltam da bigorna. E foi esse esforço aturado, porventura inglório, que me apeteceu rememorar, intimamente disposto a culminá-lo, numa espécie de imperiosa exigência retroactiva. Emendador impenitente como sempre fui, aproveitaria a oportunidade e endureceria a mão mais uma vez. Só que não passei do projecto. Quando tentei pô-lo em prática, apenas duas ou três composições consentiram de bom grado em alguns retoques. As restantes negaram-se terminantemente à mais leve remodelação. Numa emancipação soberana, surgiam-me à leitura na evidência de uma coesão irredutível, mesmo quando me desagradavam de todo em todo. O que estava feito, estava feito, quer fosse aceitável quer não. O escorreito e o monstruoso igualmente intocáveis. Descoçoado, mas convencido de que, apesar de tudo, valia a pena tornar acessíveis à curiosidade apressada do presente algumas destas rebeldias que nunca foram reeditadas ou se perdiam nas páginas morosas de vários volumes, pus-me então a respigar no matagal consoante as realizações que ia julgando meritórias, a cuidar presunçosamente que era a minha preferência que as escolhia, quando, afinal, eram elas que se me impunham. Ou não as animasse já uma vida própria.

E aqui tens o florilégio, assim dubitativamente concebido e quase que passivamente consumado. Tu dirás da tua justiça, com a objectividade de quem observa o jogo de fora. Pelo que me respeita, apenas desejo acrescentar que, tanto em relação às criações desenvoltas da juventude como às menos sumárias da anciania, a minha única certeza é a de que nada mais posso fazer por elas. Pudessem elas, em contrapartida, fazer alguma coisa por mim...

Miguel Torga

ANEXO IX – 40 ANOS DE SERVIDÃO DE JORGE DE SENA, PP. 9-14

PREFÁCIO QUANTO POSSÍVEL

> ... Good night, sweet prince; / And flights of angels sing thee to thy rest!
>
> ... Boa noite, doce príncipe; / e que revoadas de anjos te conduzam / cantando ao teu repouso.
>
> *Hamlet* — Acto V, Cena 2 (trad. J. de S.)

Após a publicação de *Poesia II e III,* Jorge de Sena assentara com a Moraes Editores que prepararia um volume de vasta selecção de inéditos que se chamaria *Poesia IV*. Mas, com o andar do tempo, essa selecção foi-se-lhe transformando de sentido e restringindo de amplitude. Inevitavelmente, também surgiu um novo título: *40 anos de Servidão,* e como tal o designou o Autor em cartas ou notas a poemas publicados (ver nota ao *Poema de 28 de Maio ao contrário*). Perguntado váras vezes de como organizaria a selecção dentro desse esquema, foi-nos dito que essa selecção seria feita por grupos correspondentes aos volumes publicados e que cada grupo se intitularia «tempo de...». Não houve tempo hábil de resolver a objecção de que os «tempos» de alguns livros se sobrepunham, por vezes, no tempo dos poemas publicados nestes livros. Deparámo-nos, pois, com a dificuldade não só da selecção mesma, como da ordenação dela. Para ambas as dificuldades atívemo-nos, quanto possível, ao que o Autor dissera em anteriores prefácios, nomeadamente, os de *Poesia I, II* e *III,* e *Trinta anos de Poesia,* bem como a indicações expressas numa ou noutra ocasião, ou apontamentos ocasionais.

Havia ainda que decidir do número de poemas a escolher de entre mais de trezentos inéditos, mesmo excluindo a poesia anterior à publicação de *Perseguição,* considerando-a de adolescência, que nem toda o era. Verificámos que para *Trinta anos de Poesia,* que era uma antologia dos livros publicados até 1972, a média de poemas por livro era, como nos é dito, de 12 a 15 e pareceu-nos que deveríamos seguir essa média sempre que possível — impossível no caso do tempo de *Coroa da Terra,* por exemplo, já que, este livro, organizado a dois anos de distância de *Perseguição,* incluía praticamente todos os poemas escritos nesse espaço de tempo.

Restava delimitar os «tempos» de cada livro. Seguindo os referidos prefácios, verificámos que, de entre os livros publicados, o próprio Autor distinguia os que constituíam um «fio» e os que publicara paralelamente — todos cíclicos ou temáticos — *Metamorfoses, Arte da música, Evidências, Camões dirige-se..., Sobre esta praia...* Assim sendo constituiriam esse «fio» *Perseguição, Coroa da Terra, Pedra Filosofal, Fidelidade, Peregrinatio..., Exorcismos, Conheço o sal...*, ou seja realmente sete dos livros publicados, não mencionando *Post-Scriptum I*, porque esse era, já de si, uma colectânea de poemas «deixados de fora». O número total de poemas deveria portanto orçar entre 100 e 110. O tempo-limite estabelecemos que seria a data-ano do poema mais tardio do livro a que o «tempo» se referisse.

Quanto ao critério de selecção, usámos o que o próprio Autor usara para *Trinta anos de Poesia*, tanto mais que se tratava afinal de completar a selecção que ele próprio chegara a fazer e que tomámos como núcleo central: os poemas que inicialmente se haviam destinado a *Post-Scriptum II*, que não foi incluído em *Poesia II* porque J. de S. preferiu, simplesmente, incluir os poemas «deixados de fora» na sequência em que deveriam ter sido publicados inicialmente (desses poemas, como o Autor explica, alguns tinham ficado de fora para evitar problemas de Censura). Além destes poemas, o Autor indicara a inclusão de: *Nevoeiro*, os dois poemas incluídos em *Cadernos de Poesia n.º* 2, primeira série, «Mastros» e «Ciclo» e o soneto publicado em *Ala* «Soneto antigo». Igualmente o Autor mencionara expressamente que neste livro seriam incluídos os poemas «políticos e afins», que portanto formam, nele, um grupo.

A este núcleo havia, pois, que acrescentar uma selecção que completasse e equilibrasse um número de poemas equivalente para cada livro. Assim, e uma vez que esse fora o critério usado para *Trinta anos de Poesia*, cópias dos poemas existentes foram distribuídas por diferentes pessoas e da selecção de cada uma feito o cômputo de que resultou a selecção final. Dessas pessoas apenas uma é comum às duas escolhas — eu mesma. Foram as outras o Prof. Dr. Joaquim-Francisco Coelho (que o Autor distinguia com particular amizade desde o primeiro dia em que, em Madison, desembarcámos com meninos, armas e bagagens do autocarro que nos trouxera de Chicago, após longa viagem transatlântica) e a quem mais de uma vez, pela confiança que lhe merecia a sua há muito firmada competência como *scholar*, expressamente nomeara como meu «mentor»; o Prof. Dr. Frederick G. Williams, seu igualmente querido ex-aluno do Wisconsin, cuja colaboração foi preciosa durante anos de luta pela manutenção e expansão dos estudos portugueses, e que igualmente várias vezes fora também nomeado como meu futuro conselheiro e colaborador, se tal necessidade se verificasse; a nossa filha mais velha, Isabel Maria, por se nos ter revelado excelente colaboradora; e o Dr. Arnaldo Saraiva, então Leitor de Português em Santa Bárbara.

Quanto aos poemas seleccionados pelo Autor, tirando um ou outro que se verificou estar já publicado (a selecção era, evidentemente, provisória), um único problema se nos levantou e que colidia com o próprio título do livro. Expressamente nos fora várias vezes dito, e havia até um apontamento confirmando-o, que esta colectânea deveria incluir o «primeiro» poema publicado e que este teria sido

Nevoeiro, em 1938, em *Movimento n.º 1* (revista quinzenal, subsidiada por Elísio de Moura) para que, em 1978, se cumprissem os 40 anos de servidão poética. Acontece que, na realidade, nem o poema nem a revista são de 38 mas de 39 (ver nota respectiva), embora por uma escassa margem de tempo. Parece, pois, que a memória o traiu estranhamente, ela que costumava ser-lhe infalível. Mas será que o traiu ou apenas sobrepôs *primeiro* publicado com mais *antigo* publicado, dado que *Manchas* «o poema mais antigo deste livro é de 7/12/1938» *(Perseguição)*? De qualquer forma, ambos os poemas estão dentro da primeira explosão torrencial poética de J. de S., quando, sem dúvida, começou a sentir «soube-me sempre a destino a minha vida». Vejamos: J. de S. anotou, metodicamente, toda a sua produção literária de 1936 a 1944 em cadernos escolares. O primeiro poema tem a data de 11/6/36, «Desengano», e desta data até 8/9/37, há 10 poemas e um fragmento de prosa sobre D. Fuas Roupinho. Em Outubro desse mesmo ano parte, na «Sagres», como cadete de Marinha. Regressa no fim de Fevereiro de 1938 com uma larga e encantada experiência marítima que viverá com ele toda a vida, uma carreira destruída por uma demissão totalmente arbitrária (nunca deixou de ser o chefe do seu curso cujo patrono foi o Condestável) e uma amarga experiência humana. Não existe poesia deste tempo que, ou foi destruída, ou a absorção da viagem lho não permitiu que escrevesse, mas desde 28/3/38 até 30/12/38 contêm os cadernos 254 poemas, alguns contos breves, tentativas de teatro e de romance. Até fim de Fevereiro de 1939, o mesmo ritmo de produção continua, pois só até essa altura estão transcritos 45 poemas mais. Não há dúvida que 1938 fora o ano decisivo e aquele em que J. de S. tomara consciência de a sua poesia

começar a ser válida ainda que mais tarde lhes faça menção como «os horrores da minha adolescência».

A esta selecção, produto já de selecções várias, como vimos, que considerámos central para a organização do livro, decidimos que se juntariam, quanto possível, todos os poemas publicados em vida e dispersos por jornais e revistas. É certo que se continuavam dispersos poderia significar que o Autor se não interessara por incluí-los em volumes anteriores, mas inclinámo-nos a pensar que o não foram apenas porque, na vastíssima produção de que dispunha, a opção coube sempre aos que estavam na gaveta. Mas tempo é de os considerar primeira escolha e integrá-los num volume que Jorge de Sena queria fosse a súmula poética de toda uma vida agora encerrada.

Este volume contém 112 poemas, dos quais 85 correspondem aos sete livros de que são «tempo de...», ou seja à média de 12 por cada livro, sendo que o mais representado é *Perseguição*, com 17 poemas, e os menos representados são *Coroa da Terra* e *Fidelidade*, com 7 poemas cada um.

Em relação à organização do próprio volume, os poemas estão divididos por «tempos», como dissemos, e dentro deles postos por ordem cronológica, com excepção dos poemas «políticos e afins» que constituindo um grupo e eles mesmos cronologicamente ordenados, contêm sobreposições em relação ao «tempo» anterior. Para maior fidelidade ao título do livro, procurou-se que todos os anos de «servidão» estivessem representados — apenas 8 dos 40 anos o não estão por não existirem, inéditos ou dispersos, poemas desses anos.

O critério cronológico não era o que normalmente o Autor usava mas o que defendia para publicações póstumas, e dado que mais

e mais tendia a aplicar, mesmo à sua obra poética, um cunho de rigorosa escolaridade, preferimo-lo ao agrupamento temático. Pela mesma razão damos nas notas finais aos poemas indicações de correcção, variantes ou versões, local de publicação, tudo quanto possa contribuir para futuras edições críticas do completo corpus poético.

Acrescentando aos nomes acima mencionados o de Luís Amaro que, como sempre, nos não faltou com a sua solícita colaboração, resta-nos agradecer comovidamente a todos por me terem ajudado na mais grata e cruel tarefa que jamais me foi dado cumprir.

Mécia de Sena

Santa Bárbara, 29 de Setembro de 1978.

Revisto para a 2.ª edição.

Londres, 15 de Fevereiro de 1980.

ANEXO X – EÇA DE QUEIRÓS – UMA ESTÉTICA DE IRONIA DE MÁRIO SACRAMENTO, PP. 7-12

A ironia queirosiana segundo Mário Sacramento

A reedição do ensaio de Mário Sacramento Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia *constitui uma oportunidade privilegiada para relermos aquele que continua a ser, quase meio século depois do seu aparecimento, um dos textos fundamentais da bibliografia crítica queirosiana.*

Relembre-se, antes de prosseguirmos, que esta incursão de Mário Sacramento no universo literário queirosiano e, mais latamente, no ensaísmo literário não se restringiu ao texto que agora se republica. Longe disso. Durante a sua relativamente curta vida (nasceu em 1920, faleceu em 1969), Mário Sacramento, médico de formação, consagrou-se, com regularidade e rara intuição, à crítica e ao ensaio literários: além da atenção votada a Eça (objecto de um Retrato de Eça de Queirós, *publicado em 1944), Sacramento debruçou-se sobre autores como Cesário Verde, Fernando Namora e Fernando Pessoa, em análises de dimensão e propósito distintos, para além de ter reunido, em três volumes, os textos a que chamou* Ensaios de Domingo. *Registe-se ainda que o seu* Há uma Estética Neo-Realista? *(de 1968) permanece uma reflexão crítica indispensável para a análise do movimento neo-realista, num tempo em que ele revelava limitações tornadas mais evidentes pelo aparecimento de uma outra geração de ficcionistas (por exemplo, José Cardoso Pires, objecto da atenção de Sacramento), o que acabaria por conduzir ao seu encerramento, no plano histórico-literário.*

7

Abordando a ironia de Eça, Mário Sacramento enfrenta uma das questões mais complexas, mas também mais emblemáticas do universo literário queirosiano. Tão emblemática que ela pode mesmo considerar-se, como resultado da fixação redutora que não raro sofrem os grandes escritores, uma imagem de marca, a exemplo da alegada vocação dramática em Garrett e do desdobramento heteronímico em Fernando Pessoa. Com efeito, a ironia atravessa toda a obra de Eça, naturalmente modulada em registos diversos, em função da evolução do escritor e dos géneros em que ela foi modelada. Mas é sobretudo por constituir uma verdadeira mundividência, decisivo factor de análise e de representação das coisas e dos homens, que a ironia queirosiana sempre há-de ser considerada um fundamental elemento artístico, nas construções literárias (e mesmo nas não formalmente literárias) que por Eça foram enunciadas.

Naturalmente que a ironia de que aqui se fala não é tanto a ironia de curto alcance, figura textualmente localizada, por meio da qual se diz, em contexto próprio, o inverso do que se quer afirmar. Ainda que elemento relevante, essa ironia não se confunde com a ironia de mais largo alcance, entendida como elemento estruturante de uma certa cosmovisão, num determinado tempo cultural e suportada por adequados recursos de linguagem (modos e géneros, estilo, etc.).

Não por acaso, Mário Sacramento coloca este seu estudo sob a égide de Jankélévitch, citado em epígrafe: «L'ironie c'est la gaieté un peu mélancolique que nos inspire la découverte d'une pluralité.» E é a partir da orientação motivadora destas palavras que Sacramento explana a sua concepção da ironia, antes ainda de observar a sua presença no trajecto e na obra queirosianas: consciência de antinomias que são irredutíveis a uma unidade sempre fugidia, a ironia funciona dialecticamente e antecipa dilemas não resolvidos: «É da índole da Ironia», escreve o autor, «prever esses dilemas e intervir para os gorar, mantendo e prolongando a oposição, mas roubando-lhe em acuidade quanto lhe dá em consciência.» E mais adiante, insistindo na maiúscula que incute à ironia a dimensão de uma categoria de grande alcance analítico e heurístico, declara Mário Sacramento: «Medida dos homens, há na Ironia todas as gradações, das que vizinham com o cinismo, às que cultivam o diletantismo pelo paradoxo.»

Cinismo, diletantismo e paradoxo: se a esta tríade de atitudes acrescentarmos o sarcasmo e o vencidismo, fixaremos cinco aspectos fundamentais da modulação da ironia, tal como em Eça de Queirós ela se encontra representada, nos discursos dos narradores ficcionais, bem como nos das suas personagens e nas atitudes de vida que protagonizam. Em Teodorico Raposo, em João da Ega, em Carlos da Maia, em Craft, em Fradique Mendes, no narrador anónimo do conto José Matias, em Zé Fernandes ou ainda na relação memorial de Gonçalo com Tructesindo Ramires é a consciência de antinomias dramaticamente sentidas (ainda que por vezes camufladas pelo riso, pela reacção blasé ou mesmo por comportamentos sociais agressivos), é essa consciência, dizia, que motiva a ironia de personagens, bem como de intervenções tão singulares como o são, num outro regime de funcionamento, as que encontramos n'As Farpas.

A origem próxima deste Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia é referida por Mário Sacramento numa breve «Nota prévia»: tendo apresentado o seu ensaio a uns Jogos Florais da Universidade de Coimbra, concurso que o distinguiu com o Prémio Oliveira Martins, Mário Sacramento acrescentou-lhe depois, para efeitos de publicação, um longo capítulo final, intitulado «Ulisses, o 'mais subtil dos homens', e o ciclo da ironia». Estava-se, então, em meados dos anos 40, quando se celebrava o centenário do nascimento de Eça; e não seria, por certo, empreendimento ligeiro proceder a uma análise da obra queirosiana, sob o signo da ironia, quando diversos exegetas (e aparentemente com mais consistente aparato operatório) propunham novas interpretações dos textos de Eça. Pela mesma época em que Sacramento redige o seu ensaio, aparecem dois estudos de índole bem diversa, mas destinados a larga fortuna crítica: da autoria de João Gaspar Simões, a biografia Vida e Obra de Eça de Queirós (1945), e assinado por António José Saraiva e com uma índole totalmente distinta, o livro As Ideias de Eça de Queirós (1947, mas escrito em 1943).

A leitura empreendida por Mário Sacramento neste seu estudo coloca-se, de certa forma, num lugar de bissectriz dos dois livros que mencionei: por um lado, ele não perde de vista o trânsito biográfico de Eça, que é o objecto central da atenção de Simões; por outro lado, ele atribui considerável importância a componentes de ordem social e ideológica, dominantemente ponderados por Saraiva. E contudo, o arco histórico-literário contemplado por Mário Sacramento é relativamente curto: ele vai dos primeiros escritos de Eça à última versão d'O Crime do Padre Amaro, de 1880. Isto se excluirmos, por agora, o tal capítulo final, resultado de uma espécie de acrescento ao corpo inicial do trabalho.

Um dos méritos desta análise consiste em evitar o biografismo inconsequente e puramente anedótico que tantas vezes afecta estudos similares. Acompanhando o devir pessoal de Eça até ao que pode considerar-se a sua maturidade literária, Sacramento interessa-se pela interacção de episódios pessoais e geracionais, em conjugação não raro problemática com a vocação irónica da escrita queirosiana. Exactamente porque se debruça sobre um processo formativo (que é mesmo, de certa forma, de aprendizagem literária), o autor valoriza a relação de Eça com Antero, o tempo estudantil de Coimbra, a autodescoberta propiciada pelos folhetins da Gazeta de Portugal, a experiência jornalística do Distrito de Évora, a leitura de Taine, a viagem ao Oriente, a estada em Leiria, a escrita d'O Mistério da Estrada de Sintra, a transição para o campo sócio-político, por causa das Conferências do Casino, e a empresa d'As Farpas.

Ao longo deste percurso vai-se consolidando um olhar crítico sobre a realidade. Passando por Flaubert, esse olhar culmina na consagração da ironia como privilegiado veículo do realismo. Escreve Mário Sacramento: «Tenha ou não Eça necessitado de Flaubert para se decidir pelo realismo, o que mais importa reconhecer é que o realismo não lhe foi uma violência; que era por ele o seu caminho e que a ele foi, não sugestionado por uma leitura, mas por uma íntima necessidade de expressão. Depois, que a Ironia, longe de constituir uma quebra na sua estética realista, lhe é o motor; que sem a ironia nunca seria Eça um artista realista; que o seu realismo é esse — o realismo-irónico — e só por aí se salvou de ser 'um simples modo de expor, minudente, trivial, fotográfico' — como ele dissera no Casino. Realismo e ironia, na sua obra, são tão inseparáveis como, na comum imagem, as duas páginas de uma folha.»

Entre outros aspectos que expressivamente recomendam, ainda hoje, a leitura atenta deste estudo de Mário Sacramento, há três que vale a pena realçar. O que neles surpreendemos é não apenas a evidente intuição crítica do autor, então um jovem com 25 anos, mas também, por força dessa intuição, a sua capacidade para antecipar análises que a crítica queirosiana posterior viria a confirmar.

Primeiro aspecto: a valorização dos recursos de linguagem em que se representa a evolução do processo irónico queirosiano, sobretudo na década de 70 e até à terceira versão d'O Crime do Padre Amaro. Esses recursos não são apenas, pontualmente, os que são inerentes à estilística do autor, mas também os que, de forma mais consequente, implicam opções técnicas que só um conhecimento minucioso da linguagem do romance (e da narrativa, em geral) propicia. Segundo aspecto, em boa parte relacionado com este: a percepção de que a reescrita d'O Crime do Padre Amaro, nas suas três versões, constitui o núcleo duro do processo evolutivo aqui referido. Beneficiando da publicação de um estudo, a vários títulos fundador, de José Pereira Tavares (O Crime do Padre Amaro. Análise das duas primeiras redacções. A elaboração e a publicação do romance. A crítica coeva, Aveiro, 1943), Mário Sacramento observa, pelo confronto de passos das três versões, a conquista da vis comica como reforço da ironia. «Refundido O Crime do Padre Amaro», escreve Sacramento, «a estética de Eça de Queirós fixa-se, finalmente 'decidida' à vis comica. Toda a obra posterior irá glosar, ao serviço da ironia e dentro das características que tentei aperceber, temas retirados da experiência humana colhida nestes anos de aquisição de uma cultura.»

Se tivesse terminado aqui (como acontecia na sua versão inicial, apresentada a concurso), o estudo de Mário Sacramento ficaria de certa forma limitado, por se centrar excessivamente no tempo queirosiano do realismo, atitude não isenta de evidentes motivações ideológicas. O capítulo final, intitulado «Ulisses, o

'mais subtil dos homens' e o ciclo da ironia», fecha de forma bem mais harmoniosa este Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia; *por isso, a deriva para outros textos, temas e figuras queirosianas que nele se opera constitui um terceiro aspecto a realçar aqui. Aquilo que Sacramento vem dizer-nos é que não é possível entender componentes fundamentais da estética e do pensamento queirosianos sem atentarmos em textos finisseculares como «A decadência do riso», A Cidade e as Serras, o conto A Perfeição, os relatos hagiográficos e sobretudo na figura e nas poses de Fradique Mendes, de quem se afirma ser «ocupação que preenche todo o último período da vida de Eça de Queirós; melhor dizendo: que enche, afinal, toda a sua vida».*

O que fica dito não abrange, naturalmente, tudo o que interessaria destacar na análise a que Mário Sacramento submete a obra queirosiana; a leitura, ainda hoje proveitosa, deste estudo acrescentará o que aqui não pode devidamente ser expresso. O que não impede que se saúde esta reedição de Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia *como um acontecimento editorial que propicia o feliz reencontro de um grande escritor com um sagaz ensaísta.*

CARLOS REIS

ANEXO XI – O SEGREDO DE JOE GOULD DE JOSEPH MITCHEL, PP. 9-10

Este é, sem dúvida, um dos melhores livros que li nos últimos anos, reunião de dois trabalhos de um grande escritor
(ele intitulava-se, modestamente, jornalista)
reconhecido e admirado em todo o mundo, e, portanto, sem leitores em Portugal. Não é por acaso, aliás, que outro grande escritor, um dos raríssimos artistas que trouxe alguma coisa de novo à ficção da segunda metade do século vinte, William Gaddis, permanece um estranho para quem sobre isso escreve neste país e, consequentemente, para os que ainda lêem o que não sejam trivialidades, patetices ou esses tristes subprodutos labirínticos que fazem a alegria de universitários exangues e amantes de civilizações estéreis. Em contrapartida, o volume que tens nas mãos é uma obra-prima absoluta no que respeita ao balanço da frase, à limpeza da palavra, ao doseamento do humor e do suspense, ao levantar das personagens, à construção implacável, à ternura, à impiedade. É um puro milagre de prosa, com o trabalho de oficina sabiamente escondido. Não vou contar a história
(as histórias)
não vou aborrecer-te com análises pretensiosas, não vou estragar o teu prazer que começará de imediato, na primeira página, mal termine de te dar conta do meu entusiasmo. Em poucas ocasiões me ri tanto e admirei tanto: li-o três vezes seguidas

num pasmo crescente, num júbilo renovado, e a cada leitura descobri um livro diverso, surpreendente, magistral, inclassificável. R. L. Stevenson garantia que se uma obra não tinha encanto não tinha nada. Esta tem-no para dar e vender. Parabéns ao Editor que decidiu publicá-lo e parabéns a ti por o teres comprado. Seja qual for o preço que por ele deste, é uma pechincha comparado com o que vais receber.

ANEXO XII – OS ESQUILOS DE LONG ISLAND DE JORGE-REIS SÁ, PP. 13-14

Terei escrito a minha primeira crónica com dezassete ou dezoito anos. Uma *Carta Aberta à Humanidade*, impressa e para sempre no jornal *Cidade-Hoje*. Mil novecentos e noventa e cinco talvez. E seis. Não sei. Quis esquecer. O texto era inversamente proporcional aos propósitos – horrível, portanto.

Mas, ingénuo, continuei. Escrevi para os jornais de Famalicão (*Cidade-Hoje* e *Opinião Pública*) crónicas e mais crónicas. Reuni-as em dois livros, infelizes. A bibliografia é feita de *Narcisos* e *Adolescentes* que renegamos. Mais do que as *Pulgas*, primeira plaquete de poesia editada em 1999, estes livros (de 2001 e 2003) são a minha *Pureza*. Literalmente, Eugénio, literalmente. Assim, e porque é como tem de ser, esses dois volumes são a partir deste momento uma coisa que não aconteceu, tendo, pelos vistos, acontecido.

Desses anos e anos de textos imberbes apenas se salvaram mil e quinhentos caracteres. Um pequeno apontamento sobre o meu pai, marcando o quinto aniversário da sua morte e publicado no *Opinião Pública* em Dezembro de 1999. Para o ano, 2009, são quinze, não cinco. E no entanto sinto exactamente o mesmo. É o último texto deste conjunto de Esquilos.

Entretanto fui colaborando com a imprensa nacional. *JN*, *Público*, *DN*, todos eles viram, a seu tempo, curtas divagações sobre os mais variados aspectos. Dessas colaborações escolhi, para esta recolha, apenas aquilo que me parece pertinente editar em livro. Outras, inúmeras, ficam para sempre nas páginas dos jornais, para onde a circunstância do seu tempo as remete.

Como grande parte da colaboração com a *Magazine Artes*. Foram cinco anos de crónicas. Desde 2002 até 2007, *Matéria dos Sentidos*,

13

Simbioses & Comensalismos, Epístolas e Memorandos. Cada uma como cada qual, como se pode ver nos textos seleccionados.

E a *LER*, e a *Atlântico*, e os convites esporádicos para uma colaboração nas mais variadas revistas, diversas solicitações de onde a crónica nasce. É de tudo isto, de textos escritos principalmente nos últimos quatro anos, que se compõe este livro.

De uma crónica familiar ao universo presente todos os dias nos livros – lidos, escritos, editados nas Quasi –, dos contos dos *Sentidos* à recolha muito antológica de textos sobre música, sobre a Sophia ou o Eugénio nas *Simbioses*, das crónicas de *O Optimista*, da *Atlântico*, a outras políticas sobre Famalicão ou outras coisas, das *Epístolas* e um *Memorando* inédito até uma deambulação feliz sobre a *Beleza do Mundo*. É de tudo isto que aqui se fala. De mim, claro. Mas também do outro eu que sou tudo o que me rodeia. Porque só somos completos com aquilo que vem de fora. Gente sem estímulos exteriores não estimula ninguém.

Sinçães, Julho de 2008

ANEXO XIII – OS GRÃO-CAPITÃES DE JORGE DE SENA, PP. 13-21

PS 1974 ao Prefácio que se segue

Escrevi estes contos, em 1961-62, na atmosfera de um Brasil livre, aonde me exilara em 1959; e escrevi-os sem pôr peias de nenhuma espécie a toda a amargura da vida que, em Portugal, a mim como a todos havia sido dada. Ao assim escrevê-los, sabia que eles eram impublicáveis em Portugal, menos dois que poderiam sê-lo e o foram (não sem que um deles fosse muito cortado pela censura) (1). Se todos, menos esses dois, eram impublicáveis, um outro, se uma publicação se tentasse, era-o mais que nenhum, *Os Salteadores,* por dizer respeito a um facto cujas linhas gerais chegaram aos meus ouvidos exactamente como o conto narra, e que envolvia a extinta P. I. D. E.

Desde pelo menos 1968, quando me foi possível enfim volver — só de visita — a Portugal, que editores amigos, sabedores da existência destes contos, insistiam por que fosse tentada uma edição. Mas nenhum deles havia visto os textos, e nenhum estava pois ao corrente de quanto arriscava, mesmo sem

(1) Ambos em *O Tempo e o Modo: Homenagem ao Papagaio Verde,* no n.º 41, de Setembro de 1966, e *O «Bom Pastor»,* no n.º 58, de Abril de 1968. Este último, que foi o que sofreu cortes, é agora publicado no seu texto integral.

13

aquele conto mais «impossível», dado o realismo sem compromissos que é o deles todos. Foi por essa altura, em 1971, que cheguei a redigir o prefácio que se segue. Mas, se a censura atacara um dos contos aparentemente (e só aparentemente) menos agressivos, o que não sucederia com os outros? E o que não podia suceder às minhas possibilidades de entrar em Portugal? Assim, com plena consciência de que os contos não eram publicáveis e seriam pelo menos apreendidos se o fossem, não os cheguei a remeter nunca aos editores; e só agora alguns deles foram copiados dos manuscritos em que alguns amigos os conheceram. É com efeito agora o momento — que eu imaginei, com longo desespero, que não veria nunca — de lançá-los, nesta hora em que, nas alegrias e nas aflições de uma liberdade restituída, Portugal desperta de um pesadelo de quase meio-século. Pelas datas fictícias que na portada de cada conto vão inscritas, a acção deles cobre um quarto de século de 1928 a 1953. E é como crónica amarga e violenta dessa era de decomposição do mundo ocidental e desse tempo de uma tirania que castrava Portugal, que eles agora, uma dúzia de anos depois de escritos, devem ser lidos.

Santa Bárbara, Califórnia, Maio de 1974.

Jorge de Sena

Prefácio (1971)

É este o meu terceiro livro de contos. Gostaria de fazer algumas observações acerca da posição que ele ocupa em relação aos dois outros. Tendo escrito, e mesmo publicado dispersamente, alguma ficção nos anos 40 (que veio a ser coligida em *Andanças do Demónio*), foi em 1959-60 que a vida me deu o primeiro tempo material para prosseguir essa linha de criação literária — e imediatamente diversos contos que estavam em estado de «suspensão» se realizaram, e, juntos com os acima referidos, constituíram o supracitado primeiro volume, publicado em Dezembro de 1960. Fora dele ficara, como foi dito nas notas de *Novas Andanças do Demónio*, o conto *Os Amantes*, que foi publicado neste último, depois de ter tido alguma distribuição policopiada. Em Março de 1961, surgiu-me o primeiro conto de *Os Grão-Capitães*, cujos textos igualmente haviam esperado longamente pelo tempo material para serem definitivamente escritos e concebidos (esta ordem tem significado, porque nunca concebi nada, antes de começar a escrever). E a aparição e realização deles prolongou-se até Junho de 1962, quando foi revisto o conto *Homenagem ao Papagaio Verde*. Entretanto, desde os meados de 1961 que vinham apare-

cendo os contos de *Novas Andanças*, segundo a cisão que registei no prefácio a este livro: o realismo fenomenológico era «grão-capitães», e o realismo fantástico era «novas andanças», separando-se as duas linhas principais que ambas estavam representadas na primeira colectânea. Em 1963, comecei a escrever o romance *Sinais de Fogo*, e, durante esse ano, toda a minha capacidade de ficção se concentrou nele. Mas, em 1964, continuando a escrevê-lo, surgiram ainda contos de *Novas Andanças* (v. g. *Super flumina Babylonis* e *O Físico Prodigioso*, por certo ambos do melhor que jamais escrevi ou escreverei). Esta colectânea apareceu em Agosto de 1966, quando já a segunda metade de 65 vinha sendo intermitentemente ocupada pelo referido romance, no que a ficção respeitava. E, assim, pode esquematicamente dizer-se que os contos da primeira colectânea foram produzidos dos anos 40 a 1960 inclusive; que os da segunda o foram de 1960 a 1964, enquanto os desta terceira pertencem exclusivamente a 1961-62, sendo que, de 1963 em diante, o que se poderia chamar realismo absoluto confluiu inteiramente para o romance cujo 1.º tomo está em vias de ser concluído.

Nestes contos de um realismo que se quis integral, a experimentação estilística com as estruturas narrativas não é menor que nos contos de *Novas Andanças*. Apenas onde neste último livro se aplicava a evocações historicistas «reais» ou fantásticas, ou à transfiguração fantástica da realidade quotidiana e banal, é, em *Os Grão-Capitães*, aplicada a tornar mais reais que a realidade, e portanto tão monstruosas como o que os nossos olhos temem reconhecer na «realidade», experiências vividas, testemunhadas, ou adivinhadas nas confissões involuntárias e contraditórias de alguns dos actores.

Na verdade, o «papagaio verde» foi meu, e não apenas do meu narrador; fui eu quem esteve a ponto de morrer em Penafiel; fui eu quem assistiu àquelas cenas portuenses, onde perpassa um «choro de criança»; eu quem, testemunha omitida, participou do *strip-tease* no «Bom Pastor»; eu quem ouviu a conversa do quartel e observou os manejos descritos em «Os Irmãos»; eu quem desembarcou na Grã-Canária. Tudo aconteceu, ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à *ficção* — razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria de *Os Grão-Capitães* é directa ou indirectamente autobiográfica — com que amargura às vezes —, a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção.

Não creio que, nos tempos de hoje, se possa honestamente fazer ficção de outra coisa, se se quer falar do mundo em que vivemos e da vida que nos foi dado ter, ou a que nos foi dado assistir, nele. Mas seria um erro pensar-se, como correntemente se pensa, que a fantasia não é feita da mesma matéria: na verdade, um dos contos meus em que mais há de mim mesmo e da minha vida é o mais fantástico que escrevi, *O Físico Prodigioso*. Como seria igualmente um erro pensar-se que, na confissão memorialística, é que necessariamente as pessoas se nos recontam mais. Por paradoxal que pareça, só pode contar tudo quem tiver muito pouco para contar. E isto não por pudor que pode não existir, mas porque a vida de qualquer pessoa que haja vivido alguma coisa envolve tantas outras pessoas, e sobretudo envolvê-las-á em muitas circunstâncias que não teremos o direito de revelar identificando-as — o que, na ficção, pode ser feito a uma extensão que será impossível na confissão memorialística. Por isso mesmo é que, muitas vezes, memórias e confissões sensacionais

são-no muito menos do que parecem, e falsificam a verdade muito mais do que a ficção o faria.

Contemporaneamente, a ficção realista (1) tende cada vez mais a ser ou «memórias» ou «reportagem».

(1) Convém talvez acentuar, nesta hora em que tanta confusão existe em redor de técnicas aparentemente novas, e de outras que realmente o são, e das relações delas com o «realismo», que uma obra não é mais nem menos realista em função do estilo narrativo, do «ponto de vista» (em sentido técnico, é claro, e não das ideias do autor...), da indeterminação entre os planos do «acontecido» e do «hipotético», ou porque a cronologia da narrativa seja ou não arbitrária. Como Auerbach magistralmente mostrou em *Mimesis*, o «realismo» está presente na ficção, desde Homero a Virginia Woolf (e depois, se ele tivesse vivido para ampliar o seu estudo), nas mais diversas maneiras técnicas de criá-lo — na verdade, como apontámos no nosso *Ensaio de Uma Tipologia Literária*, o realismo só é definível no plano da *imaginação*, conforme o autor imagina a «realidade» ou (e o autor é «onirista», por contraposição à atitude «realista») o «sonho». Mas não se pense, como comummente se pensa, através do uso vulgar da noção de «realismo» e de termos cognatos, que o realismo é maior, se o sonho ou a alucinação não existirem, ou se houver pormenores ditos «realísticos»: um sonho pode, na realidade mental ou na arte, ir a extremos que não ficam nada a dever ao que se passe na realidade exterior apenas. E não se pense, também, que uma determinada história deixa de ser o que era, se for contada com diversas técnicas. Porque — e não tem sido destrinçado este aspecto — uma *forma externa* (que é um esquema técnico) não é necessariamente uma *forma interna;* e, se aquela pode ser aplicada diversamente, sem que por isso a obra deixe de ser o que é senão na aparência, a forma interna é a própria *estrutura em si*, e a transformação dela arrasta e cria uma específica forma externa. Por outras palavras, a obra de arte não é um vinho que possa ser servido em diversos copos: como todos os bons vinhos, se o forem, só pode ser servida nos copos adequados. Um escritor realista é, com a técnica que a sua visão estrutural exige, um escritor capaz de imaginar a realidade.

Mas — e por certo a crítica, presa aos seus cómodos esquemas tradicionais, será, como a história literária, a última a aperceber-se do real sentido do fenómeno — isto não sucede por um retorno simultâneo a padrões românticos, por um lado, ou naturalistas, por outro. E nem num caso nem no outro está a processar-se por um retorno estético ao «realismo» fotográfico, jornalístico, etc., ou ao exibicionismo romântico de o autor ser mais importante do que a obra e esta ser interessante pelo quanto e o como o autor nela se exibe. Em sentido convergente, também contemporaneamente as «memórias» ou a «reportagem» tendem, cada vez mais, a ser depoimentos pessoais sem pretensão à «objectividade». Porquê este duplo movimento convergente? Porque, no mundo actual, é cada vez mais evidente que toda e qualquer visão do mundo é *estética*, e que a pessoa humana nada tem a opor à arregimentação, ao conformismo, à nivelação, senão a sua própria existência que, criticamente, se forma e define, ainda que mutavelmente, não nas suas relações de aderência ou de oposição a um determinado conjunto de valores dominantes, socialmente impostos ou reconhecidos como válidos (qual antigamente acontecia), mas na consciência de que nenhum sistema de valores é válido que não na pessoal verificação a que seja submetido e em que seja livremente aceite ou recusado. Não há valores transcendentes que mereçam mais respeito que qualquer vida humana; e, se acaso esses valores alguma vez existiram, estão hoje a tal ponto impregnados de falsidade baixamente humana (ou melhor, a tal ponto eles degradaram a dignidade humana), que são ainda piores do que inexistentes. Porque não é deles que a dignidade humana é feita, mas de muito singelos e modestos valores imanentes: respeito e tolerância, honestidade e simpatia, horror do mesquinho e do medíocre, e outras destas coisas

mais, como a consciência de que o mal só nasce e só existe de haver uma ideia de bem que, sendo imposta, martiriza e mutila o esplendor de existir-se. Não é no romântico regresso à Natureza que o homem se reencontrará, como também não na busca de um mundo em que, aqui ou algures, o seu ser se dissolva. Nós somos animais que negam e sublimam a crueldade feroz e irresponsável do que se chama Natureza; e seremos humanos na medida em que o amoralismo dela se faça em nós uma liberdade em que o morder e devorar não seja mais do que carícia.

Por isso, estes contos são cruéis. Diz-se às vezes que há muito amor do mal no evocá-lo e referi-lo. E que é disso que ele se perpetua. O mal não se perpetua senão no pretender-se que não existe, ou que, excessivo para a nossa delicadeza, há que deixá-lo num discreto limbo. É no silêncio e no calculado esquecimento dos delicados que o mal se apura e afina — tanto assim é, que é tradicional o amor das tiranias pelo silêncio, e que as Inquisições sempre só trouxeram à luz do dia as suas vítimas, para assassiná-las exemplarmente. Por outro lado, o que às vezes parece amor do mal é uma infinita piedade de que os «bondosos» e os «puros» se cortaram: uma compreensão e um apelo em favor de que o amor do «bem» não alimente nem justifique a monstruosidade do mal, tanto mais monstruoso quanto mais, psicos-socialmente, a idealização desse «bem» o confinou a ser. Assim, se estes contos são cruéis, a crueldade não é deles, nem de quem os escreveu, mas do que fizeram à vida. E esta só é monstruosa, não porque algo o seja *em si*, e sim porque o repouso egoísta, a ignorância, a falsa inocência, são feitas de um sempre crescente juro de monstruosidade. Nenhum realismo o será, se recuar aflito, mas porque, aflito, não recua. Num dos meus contos, de que mais gosto, *Mar de Pedras*, fiz que um sábio que era um santo

dissesse, compreendendo-os e perdoando-lhes, a ladrões e assassinos: «Nunca vos falaram como a filhos, nunca vos pagaram como a homens, nunca vos trataram como a anjos.» E creio que isto basta.

Santa Bárbara, Califórnia, Janeiro de 1971.

XIV – MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA DE JOSÉ SARAMAGO, PP. 7-38

Os rumos da ficção de José Saramago

Luís de Sousa Rebelo

1

No actual ressurgimento, que a ficção portuguesa conhece, a obra já publicada de José Saramago ocupa um lugar cimeiro e de excepcional distinção. O facto é tanto mais de assinalar, impondo consequentemente a necessária reflexão crítica, quanto é certo que ela se afirma num excitante período de intensa experimentação literária e da busca de novos caminhos para a imaginação do real, constituindo na afirmação da sua vitalidade um admirável desmentido das profecias daqueles Cassandras que auguravam uma era de impotência e infertilidade para a criatividade nacional. Animados, por um lado, pelo desejo de absolver os actos da censura, desaparecida, ao cabo de mais de quarenta anos de exercício diurno e efectivo, com a reinstauração do regime democrático; movidos, por outro, pelo vezo perverso e já antigo de apoucar todo o esforço de casta lusitana, alegavam esses críticos em tom faceto e malicioso que os tão apregoados originais, guardados na gaveta por serem tidos como ofensivos à moral e segurança do Estado, afinal nem sequer existiam. Donde concluíam que a censura havia sido um passa-culpas para a inércia e falta de engenho dos nossos autores.

Formulada nestes termos, a asserção remetia tacitamente para o velho argumento de uma insuperável incapacidade atávica a que desde há muito estaríamos condenados. Mas o recuo sobre uma segunda linha de defesa, onde se esgrime com a metáfora vitalista de uma suposta degenerescência histórica, mostra a falibilidade do argumento. É bem sabido que, sob a coacção de uma polícia do espírito, raros são os autores que se sintam inclinados a produzir uma obra votada ao silêncio da gaveta e até à sua eventual destruição. Toda a complexa relação entre autor/narrador e leitor/destinatário, a que se juntam as mediatizações da crítica, desempenha um papel essencial no processo da elaboração da escrita, que não diverge na especificidade do seu projecto do que ocorre no trabalho de investigação científica. Sem condições de liberdade, porém, não é possível contar com uma autêntica actividade intelectual e só por má-fé ou filistinismo se pode ignorar a sua importância. Sucede ainda que uma mudança súbita de regime político implica um delicado processo de reajustamento social e impõe, no estudo da nova realidade, uma reprocura de outras vias de expressão mais adequadas ao mundo novo, que se tenta entender, e envolve inevitavelmente uma subtil transformação da forma mentis e das atitudes individuais que a acompanham.

Estas verdades óbvias foram, no entanto, voluntária ou involuntariamente esquecidas, criando equívocos que serviram mais as conveniências ideológicas do que as exigências da análise crítica. Um conhecimento mais cuidadoso da história da cultura teria mostrado, no entanto, que o desajuste entre a arte e a literatura (já que o discurso científico é, por motivos evidentes, excluído das nossas considerações) e as maneiras de sentir e de pensar, nascidas na viragem de um regime político, jamais foi superado num processo de transitividade imediata, imposta por dúbios esquemas de causalidade mecanicista. Muitos seriam os períodos que poderiam atrair a nossa reflexão. Basta, porém, limitarmo-nos, no domínio da nossa literatura, a uma época não excessivamente distanciada da nossa, qual é a do Romantismo, como expressão do espírito liberal triunfante, após as guerras civis terminadas em 1834, para se ver como o novo estilo e sensibilidade literária, já prenunciados nas obras do exílio de Garrett em 1825-1826, só ganharam contornos próprios depois de 1836, atingindo na década de 40 o seu verdadeiro perfil. O intervalo que medeia entre a queda do Antigo Regime e o surto da nova literatura patenteia a inanidade das teses negativistas em relação a fenómenos de natureza sociocultural. No entanto, e como se este argumento não fosse suficientemente ponderoso, verdade é que alguns escritores tinham, de facto, originais na gaveta, vivendo a esperança de melhores dias. Deles Jorge de Sena é um caso exemplar. O seu notabilíssimo romance, Sinais de Fogo (1978) — retrato amorosamente cruel de uma geração e de uma época —, para não falar já de Os Grão-Capitães (1976), nunca poderia ter vindo a lume num regime em que vigorasse a censura de toda a matéria impressa.

O que os escritores portugueses podem e sabem fazer da liberdade de expressão está patente na diversidade de escritas, que se produziram na ficção (género que aqui nos interessa particularmente) ao longo destes últimos nove anos, e tem em 1982-1983, já a caminho do primeiro decénio, o seu annus mirabilis, não tanto pela quantidade de obras já publicadas mas sobretudo pela alta maturidade estética que algumas delas revelam nesse período. José Saramago, que afirmara brilhantemente os seus dotes de ficcionista, em 1980, com Levantado do Chão, onde no género do romance rural, de tão fundas tradições entre nós, teve de se

confrontar com a magna herança do neo-realismo, que consegue superar, dá-nos, dois anos depois, com o Memorial do Convento, uma das obras mais originais da ficção portuguesa da parte já volvida deste século. Aplaudido pelo público e pela crítica, o Memorial recebe em 1983 a consagração oficial do PEN Club, quando este lhe concede o prémio destinado à melhor narrativa saída no ano anterior. Pena é, no entanto, que, na sequência deste êxito, a obra não tenha sido submetida a análises críticas mais delicadas, que mostrassem, entre outros aspectos, por um lado, os pontos de fractura com as escritas do passado ainda vigentes entre nós, e, por outro, o reatamento que nela se dá com uma arte de contar de pura raiz ibérica, agora revitalizada em contextos modernos, impregnados de novas preocupações ético-filosóficas.

A escassez de suplementos literários nos nossos quotidianos é, em parte, responsável pela falta de vigilância da crítica, que tem poucas tribunas onde possa exercer o seu múnus com a regularidade necessária, já que a existência de um quinzenário de letras, artes e ideias, ou até de um semanário, como agora nos prometem, não poderá compensar inteiramente essa lacuna nos nossos hábitos de leitura. E, nas circunstâncias presentes, não se nos afigura possível fazê-lo apenas com uma maior e desejável frequência do seu aparecimento, porque a actividade editorial portuguesa dos últimos seis anos para cá conheceu um acréscimo verdadeiramente surpreendente em todos os domínios, como o das ciências sociais, que, no passado, e ao invés do que ocorria noutras partes do mundo culto, eram praticamente ignorados pelos nossos suplementos. A premente necessidade que há de acompanhar tudo quanto se edita e reedita entre nós — tudo ou quase tudo, porque muitas obras de mérito vão aparecendo — e de reflectir sobre elas, procurando ir além da mera

informação noticiosa ou do aviso, requer uma rede de suplementos à escala nacional e a recuperação de funções do antigo crítico de carteira por um escol de críticos competentes e sensíveis às carências culturais do público leitor.

Existe, no entanto, outro factor que cumpre considerar devidamente — a orientação da própria crítica. E, ao realçar a importância da sua função, não se esquece o enorme potencial pedagógico e o papel bem mais eficaz do que ela, que poderiam exercer a radiodifusão e a televisão, como meios de massa num país, como o nosso, em que os hábitos de leitura, até entre aqueles que lêem, não estão ainda solidamente enraizados. Ora, a crítica, salvo raras e eminentes excepções, abdicou por completo da sua função judicativa, mantendo-se friamente indiferente a qualquer análise dos múltiplos vínculos da arte com a cultura e a sociedade, mal refeita ainda dos pecados do impressionismo, em boa hora corrigidos pelo rigor da disciplina estrutural. Rigor esse que, não sendo privativo nem exclusivo do estruturalismo, por ele se afirmou através das escolas, onde se formou uma geração de jovens críticos, inteligentes e com fina sensibilidade literária alguns deles, mas excessivamente tímidos e sem audácia para transpor os limites que voluntariamente demarcaram para a área da sua actividade.

2

Estes condicionamentos de natureza sociocultural têm demorado a descoberta do que há de verdadeiramente inovador na ficção de José Saramago. Que existe uma certa consciência dessa inapreensão, é evidente.

Mostram-no-lo as recorrentes chamadas de leitura, o depoimento crítico ocasional lançado à folha do jornal, o testemunho semi-surpreso e deslumbrado, quando não acto de contrição, que vem dizer-nos das novas veredas que se lhe abriram ao entendimento do Memorial. São notas do acaso, muito importantes decerto, que revelam a receptividade do leitor a aspectos pontuais, que feriram a sua sensibilidade, e constituem, no conjunto, outras tantas sondagens ou aproximações de um texto cuja originalidade tem de ser captada dentro da subtil urdidura da trama verbal. A fábula é a própria linguagem em que ela vai contada e vive do compasso de uma escrita que reconstitui toda a magia e o encanto da narrativa oral. O período espraiado, a asserção cortada de orações incisas e autocorrecções, justapostas mais como ardil retórico de um modo de dicção do que como meio de evitar a ambiguidade latente, são alguns dos processos com que Saramago vence as normas do literário para lhe imprimir o tom conversado do milenário contador de estórias. Esta técnica é ainda evidente no encadeamento dos sucessos, carregados de uma alusividade que se adensa com incidentes aparentemente diversivos, mas constituem no seu conjunto a arquitectura da composição. Dela se evola o halo de sugestões, que comanda o poder da semiose e dá à narrativa o ímpeto do seu andamento, pautado pela auto-ironia de quem conhece todos os discursos do mundo, não para os interpretar mas para os transformar, para os instalar na intimidade de uma fala que seja a da «raça ruiva do porvir», visionada por Cesário.

Para lograr esse intento é necessário entrar no espírito da cultura popular e saber servir-se de todos os seus recursos, sem cair em compromissos folcloristas, vencendo ao mesmo tempo a desconfiança perante a cultura erudita ou literária e o magnificente legado das

suas realizações. Não sendo irreconciliáveis como maneiras de sentir e de pensar, nem por isso as duas culturas, apesar dos esforços dos nossos românticos e daqueles que os seguiram, deixam ainda hoje de ter zonas de conflito entre elas, o que as tem mantido afastadas e, não poucas vezes, indiferentes relativamente uma à outra. Ora, esse encontro das duas culturas, a de expressão oral e a literária, dá-se em perfeita sintonia, numa fusão dialéctica dos dois mundos, no Memorial do Convento, romance que é o lugar geométrico da experimentação da palavra para a recuperar para a auralidade, característica da estória que se conta para um grupo ou comunidade que desconhece as sofisticações da escrita.

Nestas condições, o ficcionista assume as funções de um verdadeiro aedo, não sendo inadequada qualquer comparação que se faça entre os modos da sua escrita e as de um Homero e seus epígonos, apesar da distância no tempo que os separa. Com efeito, no Memorial deparam-se-nos as mesmas reiterações e repetições, os mesmos rasgos estilísticos, o mesmo movimento ondulatório de avanço e recuo na frase, que tão frequentes são nas primeiras epopeias da Humanidade. Texto destinado essencialmente para ser ouvido, ele tem uma musicalidade própria e revela uma euritmia ao nível fonemático, uma flexibilidade e amplitude de cadências, frequentemente estimuladas pela alteração dos preconceitos ortográficos da pontuação. Isto permite ao leitor imprimir à frase o ritmo mais adequado às suas necessidades de expressão e escolher o lugar onde pôr a ênfase e fazer as pausas, de acordo com as exigências do sentido percebido ou da emoção mais vividamente sentida, numa liberação e satisfação muscular que os surrealistas foram os primeiros a compreender

e a praticar largamente na sua poética(1). Na redescoberta da qualidade auditiva da linguagem e da importância dos seus efeitos no literário reside, de facto, a origem de uma nova forma de narrar. E Saramago não está inteiramente só. Veja-se o caso do ficcionista britânico Anthony Burgess. Por motivos diferentes dos seus, recriou este uma linguagem romanesca, que visa transmitir no escrito a auralidade da língua inglesa e teve em Clockwork Orange (Laranja Mecânica), porventura a sua obra mais conhecida entre nós, o caso-limite de um idioma, assente na linguagem falada, projectado até às extremas consequências da sua inerente tendencialidade.

Ora esta escrita, que no Memorial do Convento se forja no crisol de duas linguagens e no encontro de duas culturas, tem a sua contrapartida estrutural no desenvolvimento da narrativa, onde se jogam e contrapõem dois universos bem definidos. De um lado temos a corte de D. João V, com os problemas de alcova e da sucessão até à fecundidade conseguida da rainha com a bênção dos céus e a marca do milagre. Do outro temos o mundo de Baltasar, Blimunda, Padre Bartolomeu de Gusmão e a sua máquina voadora. No primeiro plano, o favor obtido exige o cumprimento da promessa. E na aura de magnificência barroca de que se revestem os actos do quotidiano, numa sacralização constante do gesto tornado ritual e glorificação do poder absoluto, a promessa irá traduzir-se na monumentalidade da obra oferecida pelo dono da Terra ao senhor do Universo. Há, porém, limites materiais e temporais para a ambição, nem que ela seja a do senhor das Índias e dos Brasis, que por vontade levantaria no seu reino outra Basílica

(1) Cfr. André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des tecniques poétiques*. Paris, J. Corti, 1949.

de S. Pedro de Roma. E assim, talhado o plano à medida do orçamento e dos recursos humanos disponíveis, vai nascer na planura de Mafra o convento erguido pelo labor e o sacrifício das gentes anónimas de Portugal, mantidas na pureza política e religiosa das suas fidelidades, já que uma e outra são a mesma coisa, pelo zelo e pela eficácia do Santo Ofício. Sob o fulgor das pompas régias floreja uma miséria colorida, que nenhum esplendor logra esconder ou disfarçar. E o narrador atento vinca os contrastes e desfaz a majestade das pretensões, ao recorrer, não poucas vezes, ao asserto sentencioso de raiz popular como fecho de um episódio ou cena. Esta arte do remate é, muitas vezes, uma técnica da ironia, que reduz as situações ao óbvio do seu contexto, impondo a asserção do concreto sobre todas as ilusões que o homem acerca dele se possa fazer. Basta apontar como exemplo a visita de D. João V ao tálamo conjugal após meticulosos preparativos. O dito que a sublinha — «o cântaro está à espera da fonte» — despoja o cerimonial de toda a sua majestade. Mas a conclusão sentenciosa exerce também uma outra função. Ela procura assegurar a continuidade do contacto com o leitor-ouvinte e obter a sua constante comparticipação, referindo-o a uma vulgata de saberes que é o veículo dessa acessibilidade.

O verso e o reverso do discurso romanesco do Memorial, já notado ao nível do microepisódio, define-se igualmente com nitidez, através de um processo de efabulação feito mais por imbricações do que por sucessões, no contraste que delimita esses dois mundos e os demarca um do outro. Ao universo da literalidade narrativa — o da realidade mimeticamente reconhecível da época joanina — vai contrapor-se o de Baltasar, Blimunda e Padre Bartolomeu. Seres oriundos de um mesmo tronco, que a identidade da inicial onomástica sugere ou trai subliminarmente, eles são bem do seu

tempo e compartilham do mesmo sonho, sofrendo os mesmos temores e ameaças. Cada um deles é uma súmula de experiência vivida. Baltasar, soldado e mutilado das guerras do reino; Blimunda, filha de uma condenada e deportada pelo Santo Ofício; Padre Bartolomeu, sábio inventor e privado de El-Rei, não são apenas filhos do século, enleados na malha das suas servidões, mas também seres enamorados do azul que os fará antegozar as alturas da sua libertação.

Um dos rasgos mais originais deste romance de Saramago está precisamente em mostrar, ao nível banal do quotidiano, o potencial do futurível que nele vive como lume de transformação. A obra e as mãos que a fazem são a chave deste mistério. Há, com efeito, no Memorial, *não uma mas duas obras ingentes, que se erguem como madres simbólicas de todas as obras que no mundo se admiram. O povo, os Baltasares do século, erguem a fábrica do convento, testemunho maior do seu esforço que da majestade do Senhor que o mandou fazer* ad majorem Regis gloriam. *A lembrá-lo está aí o rol dos seus obreiros, desdobrado naquele jeito que nos ensinou Fernão Lopes para perpetuar os feitos dos mártires que são os humildes defensores da terra lusitana*[1]. *É uma ladainha dos pequenos vindos dos quatro cantos do reino. São também as gentes que, durante oito dias, puxam e içam com a ajuda dos bois a Pedra jamais vista de Pêro Pinheiro. Tão importante, porém, como a obra do convento, e, sob certos aspectos, muito mais importante do que ela, é a obra da Passarola, a subtil máquina voadora, concebida e desenhada pelo Padre Bartolomeu, e fabricada por Baltasar e Blimunda, durante seis anos, no segredo que a protege de todas as suspeitas e malevolências. Na sua construção põe-se tal*

(1) *Memorial do Convento*, Editorial Caminho, Lisboa, 1982, pp. 242, 234-238.

delicadeza e há nela tal engenho e arte em domar o ferro, o lenho e o pano à vontade e ao sonho do homem, que a obra se iguala à obra fina cujos materiais de composição são a palavra e o som. O jogo que acompanha o movimento de todo o labor traz em si a libertação dos sentimentos e dos alvoroços de alma, postos na linguagem com que o verbo, a música e o canto tecem a sua teia alada. A igualdade dos mesteres e das artes na diferença das suas respectivas competências emerge do diálogo travado entre o Padre Bartolomeu e o músico Domenico Scarlatti na galeria de acesso ao Paço, entre panos de rás e a glória do passado. É um diálogo percuciente e revelador, tão lúdico e volátil no ponderar das razões, ou não fosse o pensamento outra forma de labor, como o giro das mãos no criar e modelar da obra. Di-lo o narrador nas vozes que se trocam e confundem ao tentarem aclarar conceitos e ideias:

> Comò se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que escrevo, Fala das mãos, Falo das obras. (1)

Tais sondagens de pensamento têm as suas implicações nas verdades teologais, já que Deus é senhor de muitas verdades e não de uma só (ou não seria Ele Deus) e, num saber de experiências feito, a utilidade conta com todo o seu peso. Torna-se, assim, impossível entender a ordem instituída por toda a eternidade com base na discriminação que situa os eleitos à mão direita do

(1) *Memorial do Convento*, Editorial Caminho, Lisboa, 1982, p. 165.

Senhor e os réprobos à sua esquerda. Donde Baltasar conclui que:

> Deus não tem a mão esquerda porque é à sua direita que senta os eleitos, e uma vez que os condenados vão para o inferno, à esquerda de Deus não vem a ficar ninguém, ora, se não fica lá ninguém, para que quereria Deus a mão esquerda, se a mão esquerda não serve, quer dizer que não existe, a minha não serve porque não existe, é só a diferença, Talvez à esquerda de Deus esteja outro deus, talvez [...](1)

As hipóteses sucedem-se em cadeia, desvendando zonas interditas à especulação do homem, mas não há proibição que corte a raiz ao pensamento, e aos obreiros que discorrem sobre tão altas questões vem juntar-se o Padre Bartolomeu, estudioso e doutor, mestre da Universidade, que adverte Baltasar e Blimunda das ciladas dos interrogadores do Santo Ofício. Da reflexão que se segue deduz-se que não há profissões de fé, nem diferenças de pensamento que legitimamente possam apartar os homens em castas ou grupos de pureza e impureza ideológica. Glosando com grande subtileza o topos medieval do igualitarismo cristão, Somos todos filhos de Adão, *Padre Bartolomeu reduz o argumento dos níveis discriminatórios à sua irrefragável contradição dentro da ética da doutrina de Jesus, repondo no lugar deles um humanismo personalista.*

Todo este desenvolvimento do discurso romanesco toma como tema o trabalho do homem e a complexa problemática que com ele se conexiona na teia da vida social. Focando a essência e a patologia dessas relações,

(1) *Memorial do Convento*, Editorial Caminho, Lisboa, 1982, p. 238.

e não os seus mecanismos objectivos, o Autor trata essa realidade no plano da alegoria (dando ao termo a plenitude de sentido que lhe atribui Walter Benjamin), modo que é caracteristicamente específico de toda a grande literatura moderna. Neste processo tudo se transmuta e transfigura pelo poder mágico da palavra. E, assim, uma banal acção do quotidiano pode atingir de súbito uma intensa significação. Quando Blimunda, mal conhecendo ainda Baltasar, o leva juntamente com o Padre Bartolomeu a sua casa, serve-se para comer da mesma colher que lhe deu. E ao fazê-lo, ao aceitar para a sua boca a colher de que se serviu a boca de Baltasar, fazendo dela o que era dele, cumpre o rito de uma cerimónia matrimonial, decalcada nos dizeres e na fórmula da celebração canónica, o que faz desta breve cena, na sua espontaneidade e singeleza, uma das mais belas cenas de amor que já se escreveram. Saramago consegue recriar, tal qual modernamente o fez D. H. Lawrence em The Man Who Died, *posto que com outros intuitos, uma linguagem de entono evangélico, que nele recobra a magnífica veemência alegórica da* Bíblia dos Pobres, *a* Bíblia Pauperum *do cristianismo medieval.*

Um dos grandes fascínios do Memorial *reside na arte narrativa que cria a sua própria escrita através das malhas de uma densa intertextualidade, que ela logra transformar profundamente, integrando-a na ordem lógico-temporal da sua própria estória. As recuperações de escritas posteriores ao tempo em que a narrativa se situa permitem focar as acções descritas na dimensão do seu próprio contexto e fazer-nos sentir a mudança, que é o nervo da vida e da História. No seu desvendamento do mistério das coisas, Padre Bartolomeu prefigura o Fernando Pessoa de rosto virado ao oculto. E o discurso da sublime destinalidade da pátria portuguesa, que tem como matriz a* Mensagem *com a carga espiritual das suas heráldicas dinásticas, é admonitoriamente*

comprimido e limitado pela materialidade aquisitiva do Rei Magnânimo.

Mas Saramago não é um subversor de escritas por mero intuito lúdico ou vocação do gratuito. Todo o seu processo criador é comandado pela necessidade interior da significação. E o reverso do seu discurso romanesco, o outro lado da literalidade já referida da sua estória, conduz logicamente ao controverso, ao mundo deslumbrante da sua narrativa, onde o poético se liberta totalmente na captação do futuro possível. Profundamente enraizado na grande tradição ibérica dos romances de cavalaria e de aventuras dos séculos XVI e XVII, onde o utópico assoma já, o Memorial *apresenta, no conjunto de episódios dedicados à construção e ascensão da máquina voadora, o sonho do Homem acima de todas as peias sociais, sonho que retém o anelo cicerónico à total realização da personalidade, mas acrescido agora do desejo da plena libertação do eu.*

*Ora, na medida em que esta grande ambição se cumpre, furtando Baltasar, Blimunda e Bartolomeu às opressões e às perseguições do quotidiano, na brevidade do voo alcançado, ela contesta implicitamente o verso e o reverso da realidade vivida e libera os anseios recalcados na prática amarga dessa experiência. Todo este discurso de Saramago é o discurso do Desejo na plenitude da sua acepção. Ele refaz admiravelmente, transformando-o e adaptando-o às necessidades de um outro tempo, o grande discurso do Desejo do humanismo camoniano, chamado a intervir em situações em que se expressa sob a mesma forma do comentário ou do epifonema que se encontra n'*Os Lusíadas. *Não é, porém, através de uma libertação do corpo ou do erotismo, como em Camões, libertação essa bem visível na procura de Baltasar por Blimunda durante nove anos, que se manifesta o objecto do Desejo. A ascensão da Passarola, que historicamente jamais ocorreu, é o sonho de*

Ícaro na medida em que o Homem conquista aos deuses pelo saber os meios para poder ver o mundo como ele é, e entender a necessidade da sua transformação. O voo permite reduzir no distanciamento óptico a visão das coisas ao seu tamanho natural, à tacanhez cerceadora do humano num reino da terra que se apavora ante o aparecimento da máquina voadora. Esta assombra, como um avejão, as acções dos zeladores da fábrica social constituída, despertando um frémito de consciência, prontamente suprimido nos ânimos perclusos pela força e pelo sentido da autoridade.

Saramago havia já ensaiado noutros escritos seus, em Objecto Quase *(1977), esta exploração do Desejo, quer sob a forma do mito preestabelecido (em «Centauro») quer através da criação de uma nova mitologia («Cadeira»), feita de um certo tipo de cultura popular e de uma cultura semierudita, onde o Anobium ganha o foro de herói dos folhetins do Faroeste, quer ainda como objecto contrariado pelo poder de um grande soberano empenhado em erguer obras monumentais («Refluxo»). No* Memorial, *o Desejo repudia veementemente todas as frustrações mutiladoras da vida e tem como cenário a busca de Baltasar por Blimunda. A topografia narrativa do episódio, já no final da estória, confere-lhe o carácter de um topos da conclusão e remete-nos para a Ilha dos Amores camoniana, onde sublimemente se exprime a cálida intensidade do Desejo. Um sintagma-chave desencadeia a série de associações que aproxima o microepisódio de Blimunda, surpreendida pelos homens nas matas, com o de Leonardo na sua perseguição de Efir:*

> [...] tornavam a sair com a esperança de a encontrar naquele bosque, na seara alta, banhando os pés no rio ou despindo-se atrás de um canavial, tanto fazia, que do vulto só os olhos

gozavam, entre a mão e o fruto há um espigão de ferro [...] (1)

A última frase é uma construção paralela do verso de Petrarca, Tra la spica e la man qual muro he messo, *embutido por Camões na estrofe que marca a distância entre Leonardo e o objecto do seu desejo* (2). *Mas o refacimento daquela sentença tem no contexto do* Memorial *um sentido em que o erótico e a libertação malograda se misturam, porque a barreira, que entre Blimunda e os homens põe a memória de Baltasar, infunde-lhes igualmente a tristeza do seu desaparecimento. O carácter especular da escrita de Saramago mostra-nos que nela se reflectem não só as escritas do passado, já em vias de transformação, mas que nela se projectam também as aspirações e anelos que são os de um presente com futuro adiado. A morte, o desaparecimento, a loucura, as perseguições e as proscrições tornam-se no flagelo dos tempos em que o sonho do Homem não tem gleba onde possa germinar a sua semente. Mas para lá de tudo, para além dos muros crivados com os cacos do desespero desses homens e dessas mulheres, desespero que é também o nosso, fica o fruto deste* Memorial, *onde o sonho e o Desejo continuam a pulsar numa promessa do objecto que se cinge no prazer da criação do próprio texto e da sua leitura.*

A originalidade de Saramago neste livro, originalidade bem patente na sua temática, na fusão da cultura popular e erudita e na extrema subtileza da sua escrita, passou praticamente desapercebida à grande maioria da crítica. É na verdade um fenómeno surpreendente. Numa altura em que os críticos tanto falam teoreticamente da enorme importância da intertextualidade e do efeito literário, que tem a pluralidade das escritas, esta surdez singular a um discurso tão cheio de ressonâncias da nossa tradição literária e oral, onde se misturam os ecos e as fórmulas da crónica, do sermão e da poesia lírica, não deixa de ser inquietante. Só um leitor distraído pode ignorá-las. Mas essa desatenção ser-lhe-á fatal, porquanto corre o risco de não entender o que o Memorial *representa no panorama da nossa ficção contemporânea. É difícil encontrar-lhe precursores. Quando muito descobriremos um ponto de partida em* O Físico Prodigioso *(1966) de Jorge de Sena. O tratamento a que aí, efectivamente, são submetidas a temática e a escrita medievais apontam o caminho do conto fantástico, que é sem dúvida explorado por Saramago, mas de um modo e de uma maneira que o aproximam já do realismo mágico, género com o qual o* Memorial *tem muitas afinidades e no qual se incluem legitimamente as narrativas do* Objecto Quase. *As técnicas e os processos literários utilizados pelo escritor permitem-lhe trabalhar no espaço da ficção o húmus da História e das escritas, que constituem uma obsessão do modo português de pensá-la e de vivê-la afectivamente. Isto confere à sua obra uma actualidade vivencial e de reflexão que a torna um verdadeiro produto do nosso tempo e fazem ainda dela um texto aberto a muitas leituras.*

(1) *Memorial do Convento*, Editorial Caminho, Lisboa, 1982, p. 354.

(2) *Os Lusíadas*, Canto IX, Estância 78.

3

A lógica interna do discurso romanesco de José Saramago, no jogo das contradições com que tece a sua trama, impressiona pela continuidade programática e pelo ritmo com que se tem desenvolvido. Cada uma das obras anunciadas tem vindo a lume com uma

regularidade notável e em cada uma delas se retoma uma problemática, focada de outros ângulos, que havia sido examinada e explorada nas obras anteriores. Esta coerência interna, que trai o profundo empenhamento da procura e a insatisfação do Autor, mostra a firmeza com que persegue o objecto da sua pesquisa na transitoriedade do fluxo, que é o da própria vida. Ao tomarmos como parâmetros actuais do seu discurso de ficção os textos de Levantado do Chão e do Memorial do Convento, veremos que a matriz donde estes promanam é o Manual de Pintura e Caligrafia, que lhes é anterior em data de composição e de publicação. Saído pela primeira vez em 1977, o Manual, que agora se reedita, mal foi notado pela crítica, mas lentamente descoberto pelo público que esgotou a edição. O título do livro deve ter confundido o leitor desatento, que nele julgou ver uma obra didáctica, e não reparou que, sob aquela designação aparentemente inauspiciosa, se encontra um interessantíssimo romance do género autobiográfico. A novidade do tema suscita igualmente a surpresa, pois nunca se tinha abordado entre nós, dentro do próprio género romanesco, com tanta pertinência e de modo tão intenso a problemática da obra de arte, considerada tanto na sua forma plástica como literária. Para esta prevenção inicial contribui ainda a quase ausência na nossa literatura do romance de ideias, do tipo de narrativa que conduza inevitavelmente ao exame das questões teóricas e práticas, normalmente associadas com a criação estética, mas tomadas como enfadonhas e prejudiciais ao prazer que se espera de uma obra de imaginação.

Ora, tais reservas são completamente infundadas. Tudo nesta obra é, na superfície, de uma tranquilizadora e rasa normalidade. Na vida do narrador nada parece acontecer no desfiar dos seus dias cinzentos. Algumas personagens, incluindo o próprio narrador, são

apenas designadas por uma inicial de kafkiana universalidade, destinando o narrador para si a letra H, já que todo o nome acabado é um vazio. Pintor mediocre, dolorosamente consciente das suas limitações, H. recorre às páginas de um diário como meio de compreender as suas debilidades estéticas e de se compreender a si mesmo, quando aceita a encomenda de retratar S., administrador de uma companhia majestática, que deseja incluir-lhe a efígie na galeria dos seus deuses tutelares. Enleado numa banal rede de banais relações humanas e de casuais e previsíveis aventuras, H. sente a necessidade de pintar um segundo retrato de S., começando a interrogar-se sobre o sentido da sua arte, das relações com os seus amigos e com a amante, sobre o sentido da sua própria vida sem história no clima morno e ominoso da era marcelista. O trabalho dos dois retratos, o retrato académico, decalcado no modelo consagrado e instituído pelas normas da encomenda, e o outro retrato, feito à revelia do primeiro, com o intuito frustrado de captar a imagem do «verdadeiro S., situa-nos não só no âmago da crise moral do artista como na raiz de todo o acto de criação estética.

Saramago faz bem em eleger como protagonista da sua narrativa um artista mediocre, que não abdicou ainda por completo da sua dignidade de homem e se detém ante a tentação do cabotinismo, porque a sua condição lhe permite encarar o problema da criação ao nível elementar da escolha do objecto e dos processos de elaboração que a acompanham. Quando Joyce Cary nos dá em The Horses' Mouth (1944) o retrato de Gulley Jimson, dotou-o com o talento de um grande pintor, que permanentemente se choca com os códigos do gosto impostos pelos patrocinadores da sua arte. Os condicionalismos, que regulam a natureza das suas encomendas, aviltam o artista, que ele é, e Jimson

entrega-se à espontaneidade criadora, pintando magníficentes murais em igrejas de pequenas vilas, obras efémeras logo demolidas pelo camartelo camarário, antes de resvalar no dolo e na dipsomania, como revolta demasiado previsível. O conflito do artista é, assim, menos entre o objecto da sua arte e a consciência do seu modo de criatividade do que entre ele e os códigos estéticos socialmente institucionalizados. De igual modo o Gustave Aschenbach da Morte em Veneza (1912) ou o Tonio Kröger, que dá o nome à novela de Thomas Mann, são artistas de qualidade, que examinam as complexidades da criação estética no plano da sua formulação filosófica, inquirindo do significado e da função da arte, das relações entre a literatura e a pintura, como ocorre no Tonio Kröger (1903), sempre a partir de uma experiência individual, que pressupõe o apreço crítico ou a admiração geral em que é tida e havida a obra já realizada. Porque o êxito conhece os seus próprios problemas e levanta a questão da autenticidade da obra e do artista num plano de sofisticada argumentação, que não é jamais aquele de quem se põe interrogações liminares. Para mergulhar na problemática das origens é necessário encontrar a postura do inocente. E essa é precisamente a vantagem que a estória de H. tem sobre os artistas que lograram o aplauso público.

Por insatisfação e descontentamento com as limitações da sua actividade de pintor, vai H. reexaminar as motivações da criação e visitar na Itália as grandes obras de arte, que guardam os seus museus, confiando as suas reflexões antes, durante e depois da viagem a um diário, que é, para ele, uma forma nova e inusitada de expressão. H. não consegue entender, contudo, o impulso que o leva a adoptar este caminho, e menos ainda o que determina alguém ao acto de escrever. Detém-se, assim, na análise da atitude que precede toda a forma de criação artística, e que tem como escopo

a re-produção de um objecto do mundo real conseguida por meios de natureza plástica ou pelo poder evocatório e significante da palavra. Defrontamo-nos aqui com a problemática que está na origem da teoria da representação, a mimesis, posta quase nos mesmos termos em que o fizeram Platão e Aristóteles, e com a ingenuidade com que soube vê-la o nosso Francisco de Holanda, citado por H., e levado, antes dele, a compreender a

> grande conformidade que têm as letras com a pintura (que a pintura com as letras sim tereis); nem como são tão legítimas irmãs estas duas ciências que, apartada uma da outra, nenhuma delas fica perfeita, ainda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas. (1)

O consórcio e a ecumenicidade das artes são princípios postulados pela Antiguidade. E o aristotélico e horaciano ut pictura poesis, preconizado para a literatura, estabelece a norma que proclama o rigor do traço na figuração verbal do objecto, capaz de criar a mesma ilusão de identidade entre a coisa e o que a palavra sugere, qual é a que nos impõe a imagem dela no domínio das artes visuais. Ora, em todo esse acto de captação há uma intencionalidade fenomenológica que é comandada por um critério de «verdade». Este ponto, que não suscitou dúvidas à estética clássica, é crucial para o artista-narrador. Porque tudo está, de facto, em saber se existe uma verdade só, ou se ela é um somatório de um número variável de verdades, porventura ilimitado, que coexistem no mesmo objecto e são a sua mesma essência. Põe-se outrossim a questão de averi-

(1) *Manual de Pintura e Caligrafia*, ver a presente edição, p. 73.

guar a natureza e a essência da mesma verdade, ou das «verdades», que a fazem una na pluralidade do conjunto, o que, implicitamente, traz ao de cima o problema de saber-se qual dessas verdades é a que o artista deverá explorar no objecto da sua própria criação. H. faz-se todas estas perguntas em relação a S. e ao retrato que dele tem de pintar. Descobre então que há só um retrato de S., o único, afinal, que sabe fazer, igual não ao que H. é mas ao que dele querem, se não é antes verdade ser ele precisamente e apenas o que dele querem.

O debate desloca-se tentativamente para o foro da consciência privada e para uma sondagem interior, que é uma viagem na memória individual e colectiva, representada pela cultura e pelo museu imaginário, motivo das deambulações italianas. O quotidiano de H., escritor incipiente, é-nos dado no seu diário com grande viveza e rigor de traço, mas com uma aparente impassibilidade, que se acomoda às escritas do realismo e até a um naturalismo ironizado, ponto já de ruptura com essas mesmas escritas na chamada que faz para um promissor salto no fantástico. Mas a impassibilidade, evidente na análise da repetição cíclica das rotinas e dos gestos, das ligações sem amor e das separações sem sofrimento, trai claramente o antecansaço, a acídia, que é a do mundo pagão da decadência do lirismo de um Ricardo Reis. A vida consiste num reiterar de situações e de estados antevividos, decalque de modelos gastos e esvaziados do sentimento de outrora, ditados pelo que o outro espera ou quer de nós. Na vida de H., à ligação com Adelina sucede-se a ligação com Olga, com a mesma naturalidade com que àquelas se sucederão outras ligações do mesmo teor e com o mesmo destino.

No entanto, a repetição, que permeia a vida de H., é a mesma que afecta a sua arte. Esta verdade começa pouco a pouco a luzir nas páginas do seu diário, provocando uma busca do eu, que se traduz em reminiscências de uma infância alcançada e de ulteriores experiências, que afloram agora nimbadas de uma aura estranha. Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar. E H., ao fazê-lo, enquadra as suas invocações dentro de contextos de escritas já conhecidas, ou que com elas se associam, porquanto o artifício, a simulação lhe permitem viver situações passadas, mantendo entre elas e o tempo do registo um distanciamento, que lhe dá a oportunidade de julgá-las, como se assistisse a acontecimentos que ocorrem na vida de um outro. Desta sorte descobre H. a importância do fingimento em arte como modo e postura da criação. Porém fingir não é copiar do real, mas, sim, um imitar desfigurante, que exige o amor do concreto e o rigor na sua captação, porque só se pode deformar a partir do que é bem conhecido, como só se pode amar o que se conhece.

Reflexões deste jaez são as que se faz H. em relação a Olga, secretária de S., que, tendo deste o conhecimento de amante, talvez conseguisse lobrigar a sua autenticidade no retrato desfigurador que H. pinta às escondidas. Dentro da mesma ordem de ideias, H. interroga-se acerca do conhecimento que dele mesmo teria Adelina, antes e depois de haver sido sua amante, como então a secretária Olga o era dele, sem que Adelina o soubesse, mas sabendo-o ele. Outros tantos pontos de vista, que abrem sobre o real, cada qual revelador da sua verdade, conforme o ângulo donde se encare o objecto e a vivência ou ausência dela que dele se tenha. O artista é, de facto, um fingidor e não um descritor gráfico, o fotógrafo do mero objecto em si, como subtilmente adverte Henry James em The Real Thing (1893), conto que tem igualmente como tema a problemática de um pintor e os seus modelos. Esta verdade surge

pouco a pouco na consciência de H. e irá impor-se no momento em que ele aceita a encomenda do retrato dos Senhores da Lapa. Visa então uma factura técnica que logre cingir o objecto, pelo menos tanto quanto lho permita o engenho, na verdade intrínseca do grupo que se quer e deseja retratado. Pintar já não é então para H., que tudo recomeçara a aprender durante a sua peregrinação italiana, «um ajustamento de certa maneira mimético»: o pintor a imitar o modelo. Se não é que o próprio termo aparece aqui semanticamente diminuído, porque, de facto, todo o pintar consiste numa série de mimetismos, que só esteticamente são ineficazes, quando um deles se torna a natureza do artista diante de novos modelos.

Por esta altura já a prática de se autobiografar havia penetrado a experiência de H., para quem escrever e pintar são uma só arte (escrepintar), preferindo ele ao termo corrente de pintor o popular alentejano de artemages, por mais exacto e de maior latitude significante. Fazedor de imagens tanto no plano das artes plásticas como no da literatura, se não acaso mestre de magia, já que no pintar e escrever há algo de mágico, tem também o narrador, que invade estes mistérios, aguda consciência dos efeitos que as leituras das obras e a descodificação dos seus sentidos inexoravelmente exercem na criação de todo e qualquer novo texto. Coincide esta lucidez crítica com uma viragem que se opera na sua actividade de retratista da moda. Os Senhores da Lapa rejeitam o quadro, que H. deles pintava, e querem adquirir a obra para a destruir. Mas H. recusa-se a entregá-la, não só porque se encontra inacabada como também porque entende que, dadas as circunstâncias da sua rejeição, ela lhe pertence de direito. Com a sua recusa pretende vindicar a independência do artífice das leis do mercado, que lhe impõe o estilo da obra no contrato da sua encomenda. Mais importante, porém, que este

incidente, narrado, aliás, com cortante ironia, é a compreensão que H. dele tem como gesto de autêntica revolta individual, porque, considerando retrospectivamente a sua atitude, quando pintava às escondidas o outro retrato de S., esta havia sido a sua primeira rebelião, mas rebelião inassumida e cobardemente abafada.

O grande passo da libertação estava decisivamente dado. Mas a antecedê-lo há um longo caminho percorrido de sofrimentos e abandonos vários, onde a arte e a vida se misturam para se iluminarem reciprocamente ao longo de itinerários mnemónicos e heurísticos, que apontam à consciência de Humanidade. Veneza é, na topografia da memória, ponto de partida e de retorno, lugar de Beleza e pestilência, sede da morte e do desejo. Aí reconhece Aschenbach como um logro toda a ordem e o esplendor que a obra de arte nos oferece, quando se nos depara a visão do Belo, sendo o preço, devido à Vida, o conhecimento dela e do que lá vai, renúncia insanável que se queda na orla das ondas e dos sentidos. Para H., as aves metálicas de Trubbiani, vistas algures em Veneza (e importa menos a possível imprecisão do narrador quanto à sua localização do que o seu desejo de que naquele lugar as tivesse visto), associam-se no seu espírito com a morte do pardal, admiravelmente narrada num cenário de bucólica bernardiniana. É evidente que tanto Thomas Mann como José Saramago recorrem à memória intratextual, servindo-se o primeiro, ostensivamente, do Fedro de Platão, e o segundo, discretamente, da tradição lírica ocitânico-peninsular. Isto lhes permite sondarem os valores e o ideário transmitidos por dois tipos diferentes de discurso. Mas se a descoberta do sentido da Arte se faz em ambos sob o signo de Eros, cedo os protagonistas desta grande aventura se separam na sua rota, seguindo H. a via do conhecimento revelado na morte do pardal. Aqui trans-

cende ele os códigos tradicionais da literatura e da arte para se interrogar sobre a (des)razão da tortura e da crueldade no homem. O conflito entre a vida e a arte põe-se, assim, no Manual, permanentemente, sem que H. se deixe cair nas ciladas que a própria problemática estética lhe arma, e mais perigosas são para o grande criador, ou como tal julgado, qual é o caso de Aschenbach, para quem as exigências de cidadania e os imperativos de uma obra, que se rege pelo conceito impressionista do belo, se chocam inelutavelmente na consciência do artista. Ao invés de Aschenbach, nimbado de glória, H., na sua mediania, pode vislumbrar os largos horizontes que se rasgam à obra de arte, pode meditar em plenitude sobre o mundo que se lhe depara, sabendo de antemão, que, a ele, lhe estará vedada a sua realização.

Deste modo, as considerações de H. projectam-se para além do espaço literário, definido no seu diário, e, na medida em que são relevantes para a obra romanesca, que sucede ao Manual, elas levam-nos a compreender que o artista plástico, tornado escritor, tem muito de um heterónimo de José Saramago. Com efeito, na terceira parte do livro há um adensamento de reminiscências ou hipermnésia, que funde vivências pessoais com a experiência da história e da arte, que lhes deu voz, pondo-se aí a questão da morte. A meditação de Hamlet sobre o crânio de Yorick poderá parecer artisticamente insuperável, mas na continuidade do diálogo que os vivos mantêm com os mortos — a melhor forma de perdurar tudo quanto foi vida antes — a vivência da morte faz sentir que, afinal, nem tudo estava dito. E para H., que na mão teve o crânio do pai, o peso dessa presença não lhe incutiu temor ou repugnância mas deu-lhe o sentido da força e do pulsar do seu próprio ser. O que evidentemente não se coaduna com a filosofia de Hamlet, nem com a de Raul Brandão, que preconizava o esquecimento dos mortos, a necessidade

de matá-los uma segunda vez. Exortação inaceitável. Porque, desde os dias de Hamlet, a história seguiu o seu curso e às antigas sucederam-se novas experiências, e a todas elas sucederam-se novas maneiras de pensar e de sentir, que impõem esse diálogo entre os vivos e os mortos. Não é o esquecimento deles que se pede. Esquecê-los, como diz H., seria o primeiro sinal da sua própria morte. E ao niilismo individualista ele contrapõe a ressurreição da memória colectiva, o levantar do chão dos nossos mortos para recomeçar a aprender a fraternidade por aí. Programa que será cumprido por Saramago em Levantado do Chão de uma maneira extremamente original, ao recriar o seu discurso com assento nos relatos dos que viveram o drama da terra alentejana no transcurso de gerações, que chegaram até à alvorada de Abril.

No Manual examinam-se discretamente magnas questões de estética e esconjuram-se, no próprio exercício da escrita, as tentações que o neo-realismo oferece ao ficcionista do nosso tempo, empenhado em encontrar o seu próprio caminho para narrar a estória do contemporâneo em moldes adequados e diferentes dos que lhe oferece um prestigiado discurso do passado. O gosto do concreto e do real, a propriedade do termo na designação referencial e a variedade de termos para uma mesma designação, constituem as guias de uma longa peregrinação semântica que explora as vicissitudes do Verbo na História. Todo este processo de inquirição se opõe terminantemente à figuração simbólica, à fixação icónica unívoca, característica da alegoria medieval. É no domínio da polissemia que o escritor busca as «verdades» do dizer. E movido pelo seu apego ao concreto, base epistemológica do conhecimento, procurará atingir uma forma de representação em que haja distância entre significante e significado, entre o que está dito e o que se quis dizer. Dentro do enquadra-

mento semântico do universo, tornado fluido e libérrimo na significação, depois de destruídas as ordens analógicas do classicismo, tão-pouco se preocupa o artista em vincular o singular ao universal, já que neste novo reino toda a alusividade se faz sempre relativamente ao outro e a uma pluralidade de códigos. O significado da obra será aberto e esse é o sentido em que deve ser tomada a exploração da polissemia.

Todavia, não são estas ideias que H. vá expender no seu diário, porquanto ele se detém na margem da imitação desfigurante do concreto, não se debruçando sobre a questão das sondagens semânticas do Verbo. Mas essas ideias são consequência lógica e corolário das suas especulações estéticas, especulações que poderiam muito bem haver sido as do Padre Bartolomeu e Domenico Scarlatti nos diálogos que se referem no Memorial do Convento. *Obra que é, na prática da sua escrita, o exemplo de uma doutrina estética incompletamente formulada, mas que, como já apontámos, constitui uma alegoria no senso moderno em que a entende W. Benjamin. De facto, temos aí o conflito entre a convenção e a expressão. Aí observamos aquela* facies hippocratica *da história, de que o crítico nos fala, vista como uma paisagem primordial e petrificada. Face essa onde encontramos tudo o que na «história, desde o seu começo, tem sido inoportuno, cheio de mágoa e de frustração». E conquanto tudo isto careça da liberdade «simbólica» de expressão, «da proporção clássica e de toda a humanidade, todavia é nessa forma que a sujeição do homem à natureza se revela mais evidente e suscita não só a enigmática questão da existência da natureza humana como tal, senão que também a historicidade biográfica do indivíduo». Donde conclui Benjamin, com surpreendente relevância para a fábula barroca do* Memorial, *que este é «o coração do modo alegórico de ver, do barroco,* explicação secular da

história como a Paixão do Mundo» (1). (Sublinhado nosso.)

Ora, se dos escritos de H. se pode deduzir a continuidade de um pensamento estético, que assiste à factura do Memorial, *nem, por isso, se deixa de observar nos acontecimentos narrados no diário essa face do sofrimento da história e do homem, que está na origem do modo alegórico da arte moderna. Há efectivamente no* Manual *um lado nocturno, povoado de desencontros e frustrações, cheio de auto-exame e de errâncias, de leituras e viagens. H. procura-se a si mesmo e o outro e, neste enlear-se nas malhas da vida e do seu tempo, punge a nota amarga do sofrimento e da solidão, quaisquer que sejam os disfarces irónicos com que tente encobri-los. Mas inesperadamente entra-lhe na casa e na vida M., a irmã de António, amigo dado a discussões francas e perturbadoras, cuja longa ausência se explica pela sua prisão no Forte de Caxias. M. traz à vida de H. o alvoroço e as preocupações graves de um mundo muito diferente do seu; leva-o a conhecer o sofrimento quotidiano do homem, colhido na trama da história e no plano da sua facilidade. Mas M. traz-lhe mais. O seu aparecimento inaugura o lado solar da narrativa, sendo precedido de uma aura antecipatória de mal definidas mudanças. Um dia, e no rasto de breves telefonemas, ela surge-lhe no limiar da porta. E a sua presença transfigura o concreto da realidade anódina no simbólico da abertura para uma grande nova experiência. Agora os longos diálogos solitários das*

(1) Walter Benjamim, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlim, 1928). Tradução inglesa: *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, 1963, p. 166. Cfr. José Guilherme Merquior, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Rio de Janeiro, 1969, pp. 99-113; Flávio René Kothe, *Benjamin & Adorno: Confrontos*, São Paulo, 1978, pp. 59-73.

páginas do diário e os debates de natureza filosófica de H. com ele mesmo alargam-se a outro interlocutor e abrangem parcelas de vida e de acção de que o seu texto andava alheado. A prosa de H. ganha uma claridade sonora e uma vigorosa contenção na frase, atingindo o lirismo da plenitude. As cenas de amor aparecem agora condensadas na brevidade de uma enunciação que retém todo o potencial da ambiguidade numa imagem sem que a palavra jamais perca o seu valor denotativo. E quando o lirismo se funde com o ero-

do pormenor concreto numa exaltação do corpo, que se distingue do distanciamento objectual de situações idênticas anteriormente descritas.

Por outro lado, o conhecimento de M. e da outra face da vida, que ela lhe faz descobrir, leva H. a compreender a razão de alguns dos seus malogros como artista. Assim, o retrato dos Senhores da Lapa nunca poderia ter sido uma obra conseguida, porque era a caricatura de uma caricatura, e tudo quanto nele houvesse de revolta pessoal carecia ainda da atitude adequada e dos meios expressores que fazem a verdadeira obra de arte. Outros projectos irão ocupar H. como pintor, que fecha o seu diário com a queda do regime político, mas nada nos permite supor que nestes projectos — um auto-retrato e o retrato de M. — venha ele a encontrar finalmente a firmeza de traço e a justeza de tom que diga na tela da revolta e da angústia do seu próprio drama. Outro decerto o fará por ele. Porque Saramago abomina as simplificações e o Manual *não propõe soluções fáceis ou de compromisso. Desta sorte, a atmosfera luminosa que sucede, no final do diário, às horas de cinza e de procura da primeira parte, não é, como acaso poderá parecer ao leitor ideologicamente prevenido, que desconfia de todas as ideologias, menos da sua, um expediente hábil para nos*

inculcar uma qualquer adesão a um qualquer partido ou doutrina política. É certo que a iluminação coincide com uma determinada conjuntura histórica, mas não há no comportamento político de H., ou naquele que circunstâncias acidentais dele requerem, uma opção definida. Nem é isso verdadeiramente o que importa, mas, sim, o significado dessa iluminação no plano do discurso autobiográfico.

Ora, ela integra-se perfeitamente dentro das estruturas narrativas, que têm nas Confissões *de Santo Agos-*

efeito, encontram-se igualmente nesse obra duas fases distintas: uma fase de autoconfiança enganadora, de desencontros e de melancolia, e a fase da inesperada e grande revelação interior. O ponto de clivagem entre elas está assinalado por um microepisódio onde se condensa numa frase-chave o momento da transformação. Narra Santo Agostinho que, na hora da sua maior solitude, ouve uma voz infantil sobre os quintais de Milão: Tolle, lege. *Jogo de crianças ou premeditação divina? Agostinho obedece à misteriosa injunção. Pega nas Escrituras, abre-as ao acaso e lê um passo das epístolas de S. Paulo, que, sendo a resposta às suas interrogações, vai decidir do seu destino. Aquela frase polariza, portanto, toda a tensão e intensidade de um momento decisivo, constituindo uma verdadeira figura do discurso. A sua actualização no diário de H. é, portanto, um rasgo retórico que não depende necessariamente de qualquer conhecimento directo ou teórico que dele tenha o narrador, ou o próprio autor por ele. Ela surge como resultado da compulsão interna da lógica do discurso, que se impõe na escrita, vindo investida de um tónus de convicção e de vivência dramática idênticas às que se encontram no texto agostiniano.*

O Manual de Pintura e Caligrafia *é uma obra ímpar no género da literatura autobiográfica entre nós e ofere-*

ce-nos, no seu conjunto, um semental de ideias e uma carta de rumos da ficção de José Saramago até à data. Nele se fundem as escritas de uma complexa e rica tradição literária e a experiência de um tempo vivido nos logros do quotidiano e das vicissitudes da história, que será a substância da própria arte.

São João do Estoril — Londres, King's College, Outubro, 1983.

Luís de Sousa Rebelo

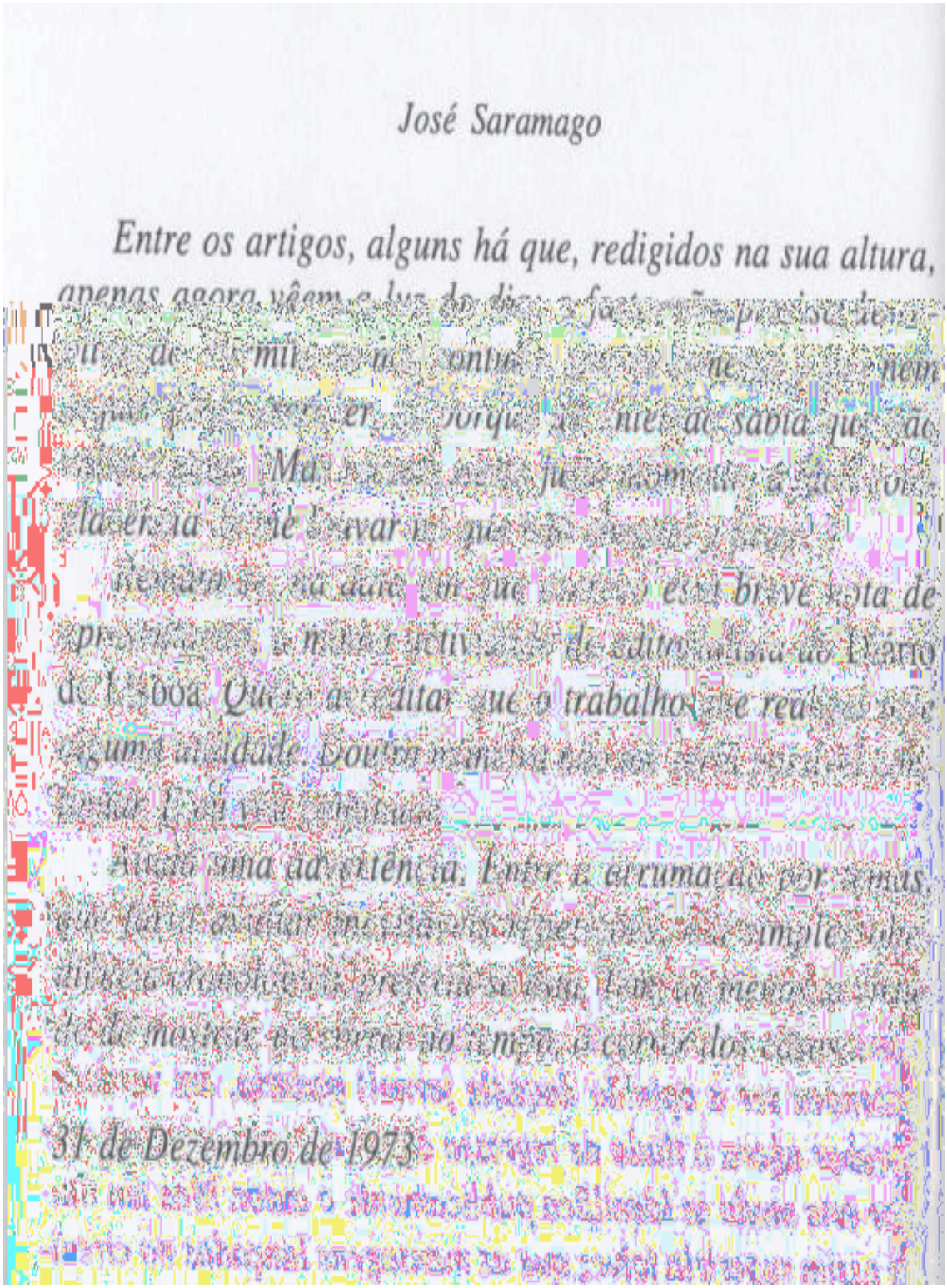
ANEXO XV – CRÓNICAS POLÍTICAS – APONTAMENTOS DE JOSÉ SARAMAGO, PP. 19-20

Prefácio à 1.ª edição

Esta compilação de alguns dos textos que ao longo de quase dois anos foram publicados no Diário de Lisboa *(anonimamente os publiquei, pois representavam o que então se entendeu ser a opinião daquele jornal) poderia, em verdade, receber agora o título de regresso à procedência, uma vez que por este modo se identifica publicamente o autor. Mas um título assim sugeriria talvez que as mensagens lançadas no circuito da informação vieram devolvidas ao remetente por não encontrarem destinatário — caso em que a palavra* circuito *estaria exacta e a propósito, porquanto do circuito é natureza e definição terminar onde começa... Aceite-se que a ideia me não agrade, aceite-se que, pelo contrário, obedeço a um pequeno movimento de orgulho (satisfação, se orgulho parece demasiado) pelo mérito de um trabalho de intervenção política (cívica, se mais uma vez caio em exagero) que ocupou lugar digno no processo de esclarecimento em que andamos empenhados.*

Muito do que então escrevi não ultrapassa o nível do circunstancial, e por isso não tem cabimento neste livro; por outro lado, alguma coisa que no Diário de Lisboa *apareceu, sob a mesma rubrica, em ocasiões de ausência minha, não me pertence: reivindique quem deve a paternidade de tais escritos, e se alguns deles eu próprio subscreveria, outros obedeceram a motivos que, felizmente, por imediata transparência, nunca me poderiam ser atribuídos... Faça o leitor de boa memória a distinção e eu me dou por satisfeito.*

19


José Saramago

Entre os artigos, alguns há que, redigidos na sua altura,

31 de Dezembro de 1973

PREFÁCIO

«Passeou pelos espelhos dos dias
suas clandestinas alegrias
que mal se reflectiram desertaram»

Ruy Belo — *Aquele Grande Rio Eufrates*

Ruy Belo começou por ser, para mim, apenas um nome que, num longínquo dia de Primavera, alguém pronunciou num dos corredores da Faculdade de Letras de Lisboa. Corria o ano de 1962, nessa «pátria sem país por trás», eram cinzentos e tristes os dias das pessoas, e a Primavera de todos nós chegara com a violência daqueles que decretavam alegrias e tristezas, palavras e silêncios. De Ruy Belo só sabia que escrevia versos.

Não fui, portanto, amiga de Ruy Belo, nunca lhe li os versos sem ser em letra de forma, nunca lhe ouvi as gargalhadas de criança, nunca com ele comi castanhas assadas em fins de tarde de tourada, nunca senti o peso dessa enorme solidão que se vai aceitando na memória de um largo, de um jogo, da mansidão de um paul, da majestosa sombra de um plátano, de um risco de giz a desenhar a frescura das manhãs, nunca me falou de raparigas de rosto claro e rosado como as maçãs do regresso da escola, nunca veio acordar-me a desoras para um copo de vinho ou uma conversa que ajudasse às madrugadas, nunca perdemos o olhar no mesmo Verão, no mesmo mar.

Também não sou sua conterrânea. Não houve torre de igreja a cobrir-me a infância, não li o jornal na mesma ade-

ga, nunca fui à «festa da azeitona», nunca vi na Primavera aquele rio que «rápido subia» e «os barcos [navegar] entre a vinha». Não conheci o ferrador que vinha de Almoster à quarta-feira, o barbeiro Marcelino, o Liovigildo, o Marcolino, a dona da farmácia, nem sei de noivos que iam casar-se de carroça. Nunca fui às «lavegadas / onde as mulheres mondavam as searas», nem vi ao fim da tarde aquele «sol-poente sobre si redondo / [...] / e prestes a cair no mar», ou senti que o vento trazia «a moinha da eira», ou me dediquei à «inspecção minuciosa de pauis, cômoros, marachas». Nunca ouvi o «búzio da azeitona [aspergindo] em leque o som inabalável / nos leves ondulados e restritos renques das mais longínquas oliveiras conhecidas», nem provei «esse peixe da infância que vem na enxurrada», nunca em dia de S. José fui dançar às Ómnias, não sei em que época decorre a feira da Piedade, nem houve pátio onde o meu olhar de adolescente medisse o tempo pelo alastrar da sombra na parede.

Quanto ao «Portugal futuro» que foi, para tantos de nós e durante tanto tempo, mais sonho que embalava dias do que imagem real a ficar, um dia, «mais fixa do que nas fotografias», a nossa luta foi a mesma, primeiro na recusa de pertencer a essa «gente sonolenta» para quem «[era] possível consentir na vida / sem pelo menos lhe imprimir a marca do polegar», e na consciência de «uma dor chamada portugal», país que «fora de nós em nós» buscávamos. Depois, confirmada já a «hipótese da apoteose», quando as «vagas vinganças entrevistas» se foram esfumando na alegria de termos finalmente um país, esse «paul recuperado», quando as janelas deixaram de ser «tão tristes como dom duarte», e Portugal deixou de ser «um país vencido / que só buscou no mar razão de ser», a nossa luta foi a mesma, mas nunca estivemos lado a lado, na mesma trincheira.

Não fui, portanto, amiga, conterrânea, ou companheira de luta de Ruy Belo.

Fui apenas sua contemporânea, simples questão de idade, devo tê-lo visto nalgum eléctrico onde esperava pelo fim da viagem, ou pelo fim do poema, devo ter-me cruzado com ele à saída do metro, nalgum cinema, nalguma cervejaria, por aí. E nunca soube que o vira, que me cruzara com ele, que estivéramos por uns instantes nos mesmos espaços, escondidos cada um de nós pela capa (in)cómoda do anónimo que somos sempre para quem nos não conhece.

Também nunca andei pelas livrarias à procura dos seus livros, nem vasculhei páginas de jornais e revistas à cata de referências que me permitissem situá-lo, analisá-lo, dissecá-lo nos seus versos.

Por tudo isto, só poderia começar a falar de Ruy Belo apoiando-me em indícios cronológicos ou referências à sua vida privada — que, segundo ele próprio, «é coisa que não gostaria de não ter mas que afinal tenho» —, se recorresse a informações biográficas que outrem foi recolhendo, decerto com objectivos muito legítimos e tidos por imprescindíveis para o que é costume considerar-se o conhecimento de alguém. Não o quis fazer. Limito-me a saber que nasceu, viveu — e viveu muito — e que, provavelmente, deve ter morrido na data em que a televisão noticiou a sua morte. Ou terá apenas adormecido, finalmente?

Não tendo sido amiga, conterrânea ou companheira de luta de Ruy Belo, e não tendo nunca ambicionado ser crítica literária, não pertenço ao número daqueles que o próprio poeta refere em *Breve Programa para Uma Iniciação ao Canto*: «Alguém se encarregará de institucionalizar o escritor, desde os amigos, os conterrâneos, os companheiros de luta, até aquelas pessoas ou coisas que abominou e combateu. Acabarão por lhe encontrar coerência, evolução harmoniosa, enquadramento numa tradição. Servir-se-ão dele, utilizá-lo-ão, homenageá-lo-ão. Sabem que assim o conseguirão calar, amordaçar, reduzir.» Por conseguinte, não vou recorrer

a alusões, a influências ou tradições literárias, meros rótulos destinados amiúde a emoldurar institucionalmente o rosto fixo de poetas que necessitam de alguém que lhes descubra coerência e fale, acerca deles, de evolução, homenagens comezinhas que só cabem no espaço restrito de requentadas tertúlias. As influências que sofreu as foi revelando ele próprio, que, no prefácio à segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, escreve: «A única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo até talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrevi.»

Por tudo quanto ficou dito, só como leitora posso falar desse «domador de palavras» que, num dia já longínquo, me entrou em casa com as palavras da primeira edição do seu primeiro livro. Se o tivesse conhecido dez anos depois, ter-me-ia provavelmente dito o seguinte: «No termo de dez anos de uma aventura mística que terminou há dez anos, eu saí para a rua e para o dia-a-dia com este punhado de poemas, com estas palavras que me consentiram escrever nos breves intervalos de um silêncio durante muitos anos imposto, a pretexto de que, de contrário, a minha alma corria perigo, como se eu tivesse uma coisa como alma, como se correr perigo não fosse talvez a minha mais profunda razão de vida.» E eu teria percebido o mistério desse livro que o agnosticismo dos meus dezoito anos recusava e que li pela primeira vez com uma rapidez quase envergonhada, mas que, ao mesmo tempo, me atraía a «múltiplos caminhos», caminhos de infância, caminhos de regresso a cidades — embora passageiras — onde tudo parecia ter sentido.

Nesse espaço de dez anos — a que a vida (ou a morte) me permitiu juntar mais sete —, fui vivendo o fascínio de outras palavras de Ruy Belo — esse «homem de pouco tempo / trazido pelos dias», que, mais do que homem, foi corpo

na terra e com a terra, infância desmedidamente vivida para além do tempo, olhar limpo sobre os seres e as coisas, gestos lentos que se vão perdendo na busca de países sem nome de país — e acompanhando a sua travessia deste mundo, sempre estrangeiro, sempre desafio, atenta ao seu desejo de ir ficando entre as coisas, e não em lugares: na infância do adro, da eira, do cão e do jogo do chinquilho, das arcas velhas como mistérios de mulher, de regaços e mãos que foram os únicos a saber-lhe o nome. Atenta a essa ânsia de chão, raízes, árvore, apátrida voluntário que vê com espanto o desfraldar das bandeiras e a pompa dos desfiles de «patrióticas instituições» que tornam a palavra «pátria» uma palavra sem sentido — ou carregada de sentido negativo —, tão fria e fúnebre como a realidade de um dia-a-dia fustigado por um vento de abandono, em que o sonho é mero «cheiro que ressoa pelo ar». Ânsia de homem que «por arma [tem] estar de pé / opor ao sol a face incorrigível / e [dar] a palavra aos que não têm voz», mas também ânsia de peregrino que deseja reclinar um dia o ombro em outro ombro, e ser enfim «o gato que cumpre o seu devido sol», o «sapo da infância satisfeito com a chuva», o pau de giz a escrever a vida nas paredes da escola. Sabendo do impossível dessa ânsia, estigma do peregrino, dor funda que se vai cavando no deserto dos dias, no deserto dos outros, numa «solidão submersa» como o silêncio que, envergonhadamente, se oculta na névoa de Dezembro sobre o mar de Vila do Conde e pede aos plátanos da praça uma imobilidade de mineral. Ser móvel entre coisas móveis, ser de amores breves à beira-mar do amor, frescura de raparigas sonhadas na «destruição lenta» de mulheres «recortadas nas vidraças» de casas onde nunca entrou por ser de caminhos o seu mundo. Pássaro entre pássaros, «vida resumida agasalhada em asas», sobre uma nau de pedra — nau de corvos — fixa na

lonjura de horizontes que estão sempre aquém da terra prometida, seja ela Jerusalém... ou o Alto da Serafina, por onde o poeta vai traçando «o rasto desprendido do seu canto».

E é esse canto que quero redescobrir e ouvir no som das searas no final da tarde, canto de pássaro, escrito na areia e imolado ao mar e ao vento, canto de «mendigo de memórias», fugidio como a água dos pauis da infância, fundo como a solidão do homem de quem Deus (ou deus?) desertou e busca talvez num rosto de mulher — rosto sempre contraditório — o local onde possa erguer a sua tenda de peregrino e adormecer na morte, essa «promessa».

Pássaro, criança, árvore, nuvem, homem, olhados por um deus que, um dia, foi senhor de tudo, de um deus que já teve nas mãos «as rédeas dos caminhos», que já foi «maior que [a] alegria de haver rios / e árvores», e que, um dia também, foi «distante como o vento ou a vida», que «anda [na sala] como um homem» ou «à beira de água de calça arregaçada» e «como um homem se deita como um homem se levanta», deus ausente / presente mesmo quando dele se (não) fala.

Um deus que já foi senhor invisível e espectador do homem — «a sua obra» —, rosto «por trás das palavras» do poeta e que é depois um «Deus imóvel [que] só por nossa boca fala / através de palavras que como a água correm» e que não participa na vida do homem. Deus que de presença misteriosa, mas redentora, passa a ser usado como um dos símbolos da ideologia dominante, a par de Pátria (essa «pátria» que Ruy Belo também recusa, como vimos) e de Família (realidade igualmente ausente, como instituição, em toda a sua poesia). Porque para Ruy Belo, como para muitos portugueses da época, acreditar em Deus era, como refere José Tolentino Mendonça, «... anuir a um estatuto, mais do que a uma verdade. Era colher uma segurança e não um risco que é aquilo que a condição da fé verdadeiramente implica».[1]

Ora, a segurança que Ruy Belo poderia ter sentido na crença que perpassa pelos poemas de *Aquele Grande Rio Eufrates* nesse Deus que «enche de dias as nossas mãos vazias» e traz eternas primaveras aos dias que se vão colhendo, não foi mais do que dúvida que, entre outras dúvidas, se afirma: «Soubesse eu que me aceitas / Sentisse eu nos meus passos a firmeza que tem / nos seus a criança que vai para a escola / / levada pelos olhos imensos da mãe [...] fosse a tua presença mais do que eu não ter / ninguém a meu lado / [...] O teu silêncio ondularia menos que qualquer planície / tão pouco ambíguo como não sei que nuvem.» Um Deus que tem o seu lugar «no côncavo do sonho», Deus estranho (ou estrangeiro porque habitante irreal de lugares que infinitamente se procuram?) que passa depois a estar entre as coisas de um seu «clandestino seguidor» e a ser «tão acessível como o mar nas praias», tão concreto como uma árvore que assiste impávida ao desmoronar de todos os poentes e que tem «morte mais rasa / do que a morte que o sol encontra entre as águas».

No entanto, tal como as coisas que se possuem e se vão perdendo e ficam apenas na memória do que foram e na dor que a sua ausência cava fundo, também Deus — ou a ideia de uma presença para além do mundo visível e do tempo vivido que seja «árvore singular à beira do tempo plantada» — , embora no seu silêncio e na sua distância, não deixou de imprimir a sua marca mesmo em poemas de um tempo em que, já perdida a alegria de haver rios que vão «desaguar ao grande mar do princípio», se relembra as horas de «vão catolicismo» e se constata o abandono defini-

[1] Introdução a *Aquele Grande Rio Eufrates*, 5.ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1996, p. 14.

tivo dos homens por parte desse Deus que se diz estar morto, mas cuja perda parece tornar mais pesada a solidão que faz vergar os ombros, abre rugas na face que mais nenhuma infância voltará a percorrer e em vão procura num rosto de mulher a fixidez de um tempo que sobre tudo vai passando, sem pousar em nenhum rosto, em nenhuma coisa, em nenhum lugar, e que o poeta, esse «inveterado tripulante da memória» que lhe conhece os passos, sabe que só na morte pousa e «deixa finalmente de passar».

Falarei, pois, da morte na poesia de Ruy Belo, tema recorrente nos ensaios críticos que sobre essa poesia têm sido escritos: a morte metafísica, a morte de Deus, a morte, tragédia do homem que se sabe mortal, a morte, ambição do homem que se revê em Deus. Falarei da morte como termo da passagem do tempo de vida, como momento de ligação entre o passado e o futuro que se antevê — «corpo apodrecido» —, como um final de tarde de Setembro na Senhora da Guia ou o murchar do girassol de Rio de Onor (re)visto em terras de Andaluzia. Morte, palavra como «árvore», «pássaro», «deus», «criança», «mulher», «rapariga», as sete palavras que Ruy Belo define como suas, e em volta das quais vai tecendo a sua teia de poemas. Morte que «o sol encontra entre as águas», «forma eficaz de adormecer», «promessa [de] estar todo num lugar», de «permanecer na transparência rápida do ser», morte — viagem «de rosto em rosto / / incorrigivelmente demandando o redentor instante», morte, coisa tão «natural como descer da camioneta ao fim da rua». Onde, pois, a tragédia da morte que tem feito de Ruy Belo um «poeta da morte»? Morrer é a impossibilidade de «ouvir as horas no relógio da matriz» ou «da torre que de sombra nos cobriu a infância», é a «conspiração dos líquenes cabelos e avencas / na mina onde molhámos nossos jovens pés», é uma carta que não vem, simples «questão para ociosos / à tarde no café dos reformados». Morte, «casa entreaberta nas veladas vestes da memória / [...] antigos dias de oliveiras» ou «água sobre alguns recém-passados passos», árvore «que tomba para o sul ou para o norte / [e] fica deitada no lugar onde caiu / imóvel como à tarde o sol de agosto». Morte, coisa entre as coisas, que se vê andar connosco pelas ruas, nos rostos dos outros e no nosso próprio rosto, colada a um corpo também feito para o amor e para a vida. Pássaro que voa rasante sobre as nossas cabeças, mar que «aceita chão a mão do sol», jeito perdido de «estar deitado nos canaviais». Morte que não se deseja, romanticamente, e que nunca é marcada por qualquer cenografia ultra-romântica, mas que é, que se sabe, se toca, se sente, à sombra dos plátanos no instante seguinte, logo após se ter visto sair do mar uma certa mulher e de se ter sido imagem reflectida nuns olhos entrevistos fugazmente numa qualquer estação de província, e de se ter desejado conhecer uma desconhecida rapariga que, vinda de Cambridge, terá alimentado sonhos de pequenos vasculhadores de vidas alheias, mas que nunca foi mais do que figura impressa num postal que se recebe. Morte irremediável, sim, mas para quem veio para a vida e sabe que só dias lhe são dados, «dias esmagados entre a mais aguda esquina», dias feitos de mortes quotidianas, de mortes do quotidiano de quem, sendo homem, vive, como Camões, a «Fraqueza da humana sorte, / Que quanto da vida passa / Está incitando a morte». Dias breves, de amadas raparigas eternamente jovens e suaves. Dias de peregrino sobre a terra, ânsias de um longe qualquer, sentindo, porém, que «na felicidade que tivesse / / veria uma reforma e um insulto». Dias pass(e)ados rente ao mar, tendo na boca «o sabor das mulheres das raparigas / / inacessíveis sempre como um absoluto / sempre impossível tido no entanto por possível», o sabor da infância, sob o sol quente que pesa sobre a casa onde se abriga o passado que só é passado por ter sido, ser que passa, «olhos perdidos no

mar perdidos com o verão», caminhando «descoberto ao longo dos primeiros dias de chuva», «um pouco de geada à mercê do primeiro sol».

Todavia, essa consciência da morte dos seres, da morte dos dias, não significa, em Ruy Belo, alheamento do que se passa em seu redor, não o impede de ser, como refere Joaquim Manuel Magalhães[1], «construtor do futuro», «participante responsável no tecido social». Para Ruy Belo, o homem, esse homem que já foi «um fugitivo brilho no olhar de deus», que «foi da sua infância como qualquer de nós», que «teve um nome de aqui andou de boca em boca», assume-se, sobretudo a partir de *Homem de Palavra[s]*, como ser colectivo, e é «homem de pé», único sabedor do «preço de estar vivo sobre a terra», «irmão / na vida que em seus gestos principia». Mas também é homem que «vende a vida e verga sob a enxada», homem desse «país de província portugal», esse país que, nas palavras de Margarida Braga Neves, é «triste, cabisbaixo, descolorido e soturno [...], por detrás do qual divisamos a terra pobre e silenciosa, rasa, baça e escura, um país povoado por gente submissa, vergada sob a mediocridade do salazarismo»[2], gente que Ruy Belo retrata no seu medo e no seu silêncio forçado, voltada para a janela que dá sempre para um mar que a abandonou na praia, refugo ou lixo, coisa sempre de somenos: «a gente é previdente cala-se e mais nada / A boca é pra comer e pra trazer fechada», nesse país que «é o que o mar não quer».

Poesia de intervenção numa época em que muitos «revolucionários» fecharam mansamente a boca. Poesia que é, acima de tudo, «reflexão sobre o próprio poeta e a própria realidade que o rodeia, [...] uma forma de intervenção, de

[1] Posfácio de *Obra Poética de Ruy Belo*, 1.ª edição, volume I, Editorial Presença, Lisboa, 1981, p. 222.

[2] Introdução a *Homem de Palavra[s]*, 5.ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1997, p. 12.

compromisso, de luta por um mundo melhor [...], sem, por outro lado, o poeta pactuar com a demagogia, com o oportunismo que afinal representa não ver primordialmente na arte criação de beleza...»[1]. Poesia, portanto, voluntariamente discreta dado que, como o próprio Ruy Belo também afirma: «A poesia de intervenção tem de partir de um grande sentido de justiça ou de revolta que o poeta fez seus, como o amor num poema de amor, e tem de ser discreta para não ser demagógica.»[2] Poesia por vezes irónica, de uma «ironia que dissimula a impossível ironia» de quem não sabe «sacrificar a fábulas», de quem tem «uma dor chamada portugal / país defunto talvez unto para nações vivas», Portugal que «não é pátria mas país», que se sente ainda como «uma grande estrada / que põe a pedra entre o homem e a mulher», mas onde, no futuro que se pretende construir, «À sombra dos plátanos as crianças dançarão / e na avenida que houver à beira-mar / pode o tempo mudar será verão.»

Comecei por falar de morte e terminei com três versos que, mais uma vez, remetem para a infância. No seu prefácio a *Verde vittima del vento*, Eduardo Prado Coelho escreve: «Morte e infância — circularidade obsessiva que nunca exclui, antes contém, algumas das mais belas poesias de amor da nossa literatura contemporânea, mas de um amor que se sabe desde sempre desajeitado como uma criança, e condenado a essa forma irreversível de despedida de que a morte é figura saliente.»

Não vou falar do amor na poesia de Ruy Belo. Vou ape-

[1] Ruy Belo, nota introdutória a *País Possível*, 5.ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1998, p. 21.

[2] «De como um poeta acha não se haver desencontrado com a publicação deste livro» — nota preliminar à 2.ª edição de *Homem de Palavra[s]*, 5.ª edição, Editorial Presença, Lisboa 1997, p. 27.

nas dizer que, com o espanto de uma criança «ainda imersa na infância», pousou o seu olhar sobre tudo — mar, mulher[es], árvores, pássaros, sol, terra, vida — e por tudo se apaixonou, com os mesmos olhos momentaneamente extasiados, a mesma efémera paixão que não se sabe nomear, e a fugacidade que há sempre nas paixões de uma criança. Se há uma mulher — a «melhor mulher», a «mulher eterna» —, há também o desejo de mulheres imóveis no tempo das estátuas, mulheres amadas por longínquas e desconhecidas, e sobretudo o que das mulheres se retém num instante, que preenche por um instante a solidão, que parece por um instante impedir a passagem do tempo e permitir o retorno a dias em que se foi feliz porque se amava tudo, e não se sabia ainda que tudo era caminho para a morte. E parece ser sempre «através da chuva e da névoa» que se vê um olhar que se ama, que nos ama, ou se recorda esse olhar que não permaneceu, mas que se conservou num resto de memória, rasto de olhar que se perdeu num mar ora chão, ora revolto.

Amor contido porque mais sentido, e mais sentido porque sempre tido por impossível, ou mais sentido por se querer inacessível e só assim ser aceite, na consciência da sua morte se, por distracção ou desvario, o pudesse tocar, consumar, convertê-lo em corpo. No entanto, é físico esse amor que não tem corpo, que é sempre olhar, cheiro, uma réstia de cor no cinzento dos dias, mar onde se perdem cuidados e cansaços.

Poemas de um amor que se oculta e, ao mesmo tempo, se reflecte nas coisas que se escolhem para um poema — na cor suave de um ondular do trigo, no branco de um vestido que rodopia ao som de uma valsa de Johann Strauss, num lugar onde se foi feliz e de cuja existência já se duvida, num «retrato antigo», «nuns olhos azuis no comboio para Versalhes», na frescura de um riso, num «ruído doméstico» —,

em versos que remetem para um quotidiano, e que parece querer apenas ser mais uma das coisas por onde Ruy Belo andou, e em que ficou resumido nas palavras. Poemas de um amor que se sabe perdido ao encontrar-se o objecto desse amor — amar-se-ia a «rapariga de Cambridge» se ela, um dia, viesse a ser real? —, de um amor que é mais espera do que chegada, mais despedida do que encontro.

É este o Ruy Belo que tentei reter nas palavras de Ruy Belo. Sabendo não poder reter esse «homem da palavra aquilo que mais passa». Outros leitores lerão outras palavras. Lerão outro Ruy Belo. No fim de cada leitura, ficará sempre a pergunta que ele próprio formulou em *A Margem da Alegria*: «Que sei eu de pedro esse homem de palavras / / esse inventor de nomes com certeza mais reais / após haverem sido mais criados do que as próprias coisas?»

MARIA JORGE VILAR DE FIGUEIREDO