

Brincar com a História

(o caso de Paloma Díaz-Mas)

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

A consciência de que o discurso da História não pode mais ser ingenuamente aceite como relato único e fidedigno proporciona e legitima a procura de visões alternativas que se destinam a equacionar possíveis razões ou acontecimentos que, por motivos diversos, foram censurados ou esquecidos. Não se pode mais ler definitivamente os textos nem acreditar numa homologia entre eles e o mundo como afirmava Barbara Foley¹, ignorando a inevitável presença da ideologia e da cultura, condicionantes fundamentais para a produção e interpretação da realidade do passado. A garantia de credibilidade² deixou de funcionar, dado que a probabilidade da existência de várias focalizações relativiza qualquer versão, que terá sempre uma objectividade duvidosa. Desde que os historiadores começaram a pôr em causa a noção positivista que regeu os estudos no século XIX, o discurso literário aproveitou e subverteu as brechas que se verificavam e que abriam perspectivas inusitadas ao fazer narrativo. No entanto, e apesar de os escritores de oitocentos, como Alexandre Herculano e outros, afirmarem a pretensão de ensinar História através do romance, a verdade é que eles próprios eram conscientes de que nem sempre se conseguia aceder totalmente ao passado e confessavam a invenção de um ou outro pormenor. Alessandro Manzoni sabia bem as diferenças entre o discurso fictício e o histórico e refutava a ideia de total homologia, que possibilitaria ao leitor aceder ao conhecimento através de um romance ou de um ensaio. Todavia, nenhum deles teve a percepção aguda de Tolstoi que, num apêndice a *Guerra e Paz*, se refere aos vários relatos possíveis e às suposições que, repentinamente, se tornaram verdade: «Depois da tomada de Sebastopol, o comandante da artilharia, Krijanovki, comunicou-me os relatos dos ofi-

1. Cf. Barbara FOLEY, *Telling the Truth – The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1986, 68: «An equivalence of function establishes the analogy between world and text: whether naturalistic, realistic, romantic, or fantastic, the textual particulars signal that their roles within the fictional totality correspond to roles assumed by (possibly) quite different particulars in the world of the reader».

2. Cf. *Ibidem*, 71: «Realism and naturalism create the expectation of empiricist over determination: the “guarantee of credibility” is an operational condition accompanying certain forms of the mimetic contract».

ciais do seu corpo de exército dos diferentes bastiões e pediu-me que reunisse num só todos estes relatos, mais de vinte. Tenho pena de os não ter copiado. Era um espécime típico da mentira ingénu e obrigatória inerente a todo o relato militar. Suponho que muitos dos seus camaradas autores desses relatos ao lerem estas considerações terão vontade de rir, lembrando-se como, por ordem dos seus comandantes, escreveram o que não tinham podido saber.»³

À medida que a Nova História vai ganhando foros e que o discurso literário sofreu o choque das vanguardas que, irremediavelmente, modificaram a percepção do mundo e sua transposição textual, a representação do passado surge diferente e transgressiva, porque dependente do relativismo cultural que implica a noção clara de que a realidade é social e culturalmente construída, como lembra Peter Burke⁴. Se pensarmos que, além da construção referida, é a narrativa que estrutura a realidade, ou até, que a constitui⁵, então não será difícil de aceitar a problematização presente em múltiplos romances das últimas décadas, que apostam numa leitura diferente de episódios ou de personagens já esgotados por séculos de tratamento discursivo. É o caso de biografias que alteram a visão consagrada (*Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa Luís, *A Esmeralda Partida*, de Fernando Campos ou *Sara de Ur*, de José Jiménez Lozano), de autobiografias fictícias (*Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, de Seomara da Veiga Ferreira ou *A Sala das Perguntas* de Fernando Campos), de histórias alternativas (*História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago ou *El Rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz-Mas) e de qualquer texto que percepcione as virtualidades das múltiplas leituras do passado. Os romances citados funcionam como actualizações diversas dos modos de contar que são, simultaneamente, reflexivos e irónicos. Saramago, em *História do Cerco de Lisboa*, mostra claramente a diferença entre os dois discursos (o literário e o histórico), ao enfatizar a pormenorização e particularização inerentes ao primeiro, que se preocupa com a introdução de personagens que, ao humanizarem o relato, conferem maior interesse e credibilidade. É essa consciência que permite afirmações como a seguinte: «Não o tem assim descrito o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção»⁶.

O mesmo intuito preside à anotação irónica dos erros históricos presentes em muitos dos relatos antigos, sublinhando o modo como eles surgem: «Há que dizer que o revisor não crê em uma só palavra do que os seus olhos estão vendo, (...) e para cortar a direito, como também para distrair-se dos enfados desta leitura obrigada, foi à fonte limpa das Historiografias modernas, buscou e encontrou, bem me queria a mim parecer, Machado, crédulo, copiou sem conferir o que haviam escrito Frei Bernardo de Brito e Frei António Brandão, é assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história (...)»⁷.

3. Leão TOLSTOI, «Apêndice», in *Guerra e Paz* (trad. de Isabel da Nóbrega e João Gaspar Simões), Lisboa, Europa-América, s/d, Vol. II, 1317.

4. Cf. Peter BURKE, «Overture. The New History: Its Past and its Future», em *New Perspectives on Historical Writing* (org. de Peter Burke), Cambridge, Polity Press, 2ªed., 2001 [1991], 3: «The cultural relativism implicit here deserves to be emphasized. The philosophical foundation of the new history is the idea that reality is socially or culturally constructed».

5. Cf. Karen HELLEKSON, *The Alternate History – Refiguring Historical Time*, Kent, Ohio e Londres, The Kent University Press, 2001, 23: «Many critics argue that narrative is a way to structure reality. Others argue that narrative constitutes reality».

6. José SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989, 19.

7. SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, 44-45.

Sabendo que a «história a que chamam verdadeira»⁸ está muitas vezes longe de o ser, o narrador assume que tem de «inventá-la [ele] próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra»⁹, juntando a imaginação à história para a tornar mais real e autêntica.

O descobrir das ilusões da História que Saramago quase teoriza no romance de que temos vindo a falar será subtilmente aproveitado por Paloma Díaz-Mas em *El Sueño de Venecia* como teremos ocasião de demonstrar. Antes de passarmos a um pormenorizado estudo deste romance, gostaríamos de fazer uma breve abordagem dos processos que a autora emprega ao tentar reproduzir cenas e factos do passado. Neste estudo entraremos em linha de conta com três romances e uma série de biografias que nos parecem caracterizar na perfeição o seu modo de fazer narrativo. Começaremos por aludir rapidamente às biografias, a *El Rapto del Santo Grial* (1984) e *La Tierra Fértil* (1999) para depois analisarmos *El Sueño de Venecia* (1992), o mais interessante, porque o que melhor sabe aliar os enredos aos interstícios da História e da sua actualização textual.

No livro de biografias, *Biografías de Genios, Traidores, Sabios e Suicidas segun Antiguos Documentos* (1973), a autora desenha a vida de personagens fictícios como se fossem verdadeiras personagens referenciais. No prólogo, ela escreve: «Algunos de los hombres cuyas vidas se narran aquí no han existido todavía, pero existirán en el futuro.»¹⁰, o que aponta na direcção das histórias alternativas, isto é, das narrativas que modificam voluntariamente o passado. Daí que não seja de estranhar que, logo na primeira das biografias, se leia que o biografado era «uno de esos personajes cuya misión es falsificar fuentes»¹¹, prefigurando, em estrutura em abismo, o que a autora fará em todo o livro. É interessante notar que, em *El Sueño de Venecia*, toda a narrativa se estrutura num erro de leitura de fontes, demonstrando a sua falibilidade, mesmo quando se pretende a máxima cientificidade.

Nos romances, à semelhança de outros autores contemporâneos como Saramago em *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, ou José Jiménez Lozano em *Sara de Ur*¹², Paloma Díaz-Mas humaniza as personagens consagradas pela História, parodiando o saber adquirido, ao caracterizá-las com fraquezas e desejos pouco consentâneos com a grandiosidade que o discurso histórico normalmente lhes atribui. É a comparação entre os dois registos e o conhecimento prévio do hipertexto que torna possível a paródia¹³ e a paródia irónica ao reagir contra convenções literárias fortemente marcadas¹⁴. A História torna-se assim um modo narrativo com afinidades mais do que casuais com a literatura, dado que o passado só poderá ser explicado como construção ficcional de uma cultura¹⁵, de que o leitor tem frequentemente uma ideia pré-fixada. Essa consciência levou a autora a, numa espécie de preâmbulo de *La Tierra Fértil*, aludir a uma idealização ingé-

8. *Idem, Ibidem*, 129

9. *Idem, ibidem*.

10. Paloma DÍAZ-MAS, *Biografías de Genios, Traidores, Sabios e Suicidas segun Antiguos Documentos*, Madrid, Editora Nacional, 1973, 12.

11. *Ibidem*, 14.

12. Cf. José JIMÉNEZ LOZANO, *Sara de Ur*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, 30: «Sara era, como las otras muchachas de Ur, una de esas doncellas educadas en la luz que cuelga de la lámpara de la noche»; p. 101: «← Hasta cuándo esse Dios, El Shadday, dejará de entrometerse en nuestras vidas? – se preguntaba Sara».

13. Cf. Martin KUESTER, *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto, Londres e Buffalo, University of Toronto Press, 1992, 17: «(...) parody cannot work unless the imitated model is recognized by its addressees».

14. Cf. *Ibidem*, 21: «(...) ironic parody, which reacts against earlier literary conventions(...)».

15. Cf. Wenche OMMUNDSEN, *Metafiction?*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993, 51: «The validity of a historical narrative does not, according to White's formulation, reside in its factual accuracy, but in its ability to present the past as meaningful, to explain the past in ways that can be perceived as satisfactory according to a culture's fictional constructions of itself».

nua do passado que se tornou impossível para o homem actual que perdeu a inocência ao aperceber-se das versões escondidas e censuradas de épocas aparentemente gloriosas e heróicas: «Quizás, (...) llegaríamos a pensar que quienes estuvieron aquí antes que nosotros gozaran de una paz que envidiamos y disfrutaron de delicias para nosotros inalcanzables. Pero llevamos sobre nuestras espaldas el peso de todo nuestro siglo que acaba, con sus dolores y desengaños, y no podemos ser ya tan inocentes: sabemos que este paisaje se hizo humano y que esta tierra se hizo fértil a costa de sudor y sangre.»¹⁶

No entanto, não é este o tom comum dos textos que tratam o material histórico, nem é esta problemática que predominantemente lhes interessa, como bem sabemos. A autora, consciente destas lacunas e das potencialidades que o discurso em si mais até do que o seu conteúdo lhe proporcionará, propõe-se espelhar o passado, parodiando-o, não só ao nível do enredo, mas também ao nível do próprio discurso e dos seus ingredientes internos¹⁷.

Começaremos, então, por abordar, brevemente, *El Rapto del Santo Grial* e *La Tierra Fértil*. O primeiro dos romances retoma o velho tema da demanda do Graal, subvertendo o espírito convencional que é hábito presidir-lhe. Velhos e cansados, os cavaleiros não estão interessados na procura e consideram que o desenlace feliz do encontro se transformará irremediavelmente no seu oposto, isto é, o alcance da perfeição não será corolário para atingir a felicidade, mas condição para a tornar inalcançável, na linha defendida por Ulisses no episódio com Calipso, em *A Odisseia*, e desenvolvida por Eça de Queirós, no conto «A Perfeição», quando, entre outros motivos, fala na «delícia das coisas imperfeitas»¹⁸.

Num texto que imita o tom oralizante, por vezes presente nos relatos medievais, e que se actualiza em expressões como «bien oiréis lo que dije»¹⁹, vamos encontrar vários tópicos característicos desse estilo que é parodiado até aos mais ínfimos pormenores. A mentira e o fingimento são apresentados logo no início como condição imprescindível do fazer romanesco e da actuação das suas personagens, que fazem uma coisa, querendo significar outra. Se a narradora começa por afirmar que «Los caballeros fingieron gran alborozo»²⁰, continua, mostrando que estes «presentían con horror la llegada de la felicidad»²¹, dado que «nada hay más triste que no tener un ideal por el que luchar y una meta inalcanzable que perseguir.»²². Paralelamente a esta convicção de que o pretensamente desejado, na realidade, não o é, está a actuação do próprio rei que, por um lado, envia os cavaleiros na busca do Graal e, por outro, incumbe contra-emissários de impedirem os primeiros de cumprir a tarefa para que foram mandatados. O clima de fingimento que se esconde sob a aparência da maior verdade é ainda corroborado pela presença do clássico tópico da donzela mascarada que, ao mudar aparentemente de sexo, não alcança o objecto desejado e morre, vítima do seu disfarce. As flores que nascem do seu túmulo e do do seu carrasco que era, simultaneamente, o seu amado, acabam por entrelaçar-se, prefigurando o que em vida eles não puderam fazer, devido a circunstâncias que os ultrapassaram: «De la tumba de ella nació pronto un rosal blanco y de la de él un alboespino, y las ramas se abrazaban.»²³. A ida do Graal para a Turquia, levado

16. Paloma DÍAZ-MAS, *La Tierra Fértil*, Barcelona, Anagrama, 1999, 10.

17. Cf. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1988, 128: «This is the parodically doubled discourse of postmodernist intertextuality».

18. Eça de QUEIRÓS, «A Perfeição», em *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, 244.

19. Paloma DÍAZ-MAS, *El Rapto del Santo Grial*, Barcelona, Anagrama, 4ªed., 2001 [1984], 59.

20. *Ibidem*, 11.

21. *Ibidem*, 12.

22. *Ibidem*, 23.

23. *Ibidem*, 84.

pelas donzelas suas detentoras que partem para essas terras para que todas possam casar com um cavaleiro por quem estão enfeitiçadas, simboliza a perda definitiva do objecto, mas também e, paradoxalmente, a obtenção da felicidade relativa, única possível. Aliás, o comentário da narradora, «triste estaría Arturo si supiera que el Grial se dirige hacia tierra de infieles!»²⁴, é mais uma mentira, encoberta por o que se convencionou ser verdade. Toda a novela se estrutura em dois níveis, uma vez que os actos têm sempre dupla intenção e o que se faz não é o que se quer, mas o que se finge querer, mesmo quando o fim pretendido é o que se realmente deseja. Nesta ambiguidade permanente, é difícil descortinar os verdadeiros objectivos ou motivações, transgredindo-se a história conhecida, parodiando-a.

La Tierra Fértil é um caso diferente de apropriação do discurso histórico. Não se trata da habitual reescrita de algum facto conhecido, mesmo se a sua existência é apenas literária, como no caso de *El Rapto del Santo Grial*, mas da imitação do discurso do passado, isto é, das formas e dos modos de dizer próprios de estilos de determinada época. É assim que é comum encontrar frases que lembram as de autênticos textos medievais: «y la forma como llegaron a aquel gobierno fue así: que en tiempos estaban las tierras(...)»²⁵; «Ahora diremos cómo fue a parar este Bernat Armengol a Valencia y cómo había conseguido allí tierras para asentarse en ellas con su familia»²⁶.

A paródia literária, que aqui se descortina, ao nível da própria expressão, constitui um caso extremo de reescrita que não pretende reconstituir as formas exteriores do passado, como a linguagem das personagens, vestuário ou ambientes, à semelhança do que intentavam os românticos e seus seguidores, mas inserir no próprio texto as estruturas próprias dos discursos narrativos produzidos nessa época.

O caso mais interessante na obra de Paloma Díaz-Mas parece ser, todavia, o romance publicado em 1992, *El Sueño de Venecia*. Nesta obra, ao longo de cinco narrativas, aparentemente independentes, se desvendam os equívocos do estudo da História e a precariedade de teorias que se apresentam como hipóteses cientificamente comprovadas, mas que incorrem em erros primários que advêm da impossibilidade de conhecimento global de épocas a que só temos acesso através de textos por elas produzidos. A utopia da procura do passado não será nunca mais do que isso – uma construção de palavras²⁷, que se rege necessariamente pela selecção do que melhor se adapta aos propósitos de quem escreve²⁸. A ideia de que, se o passado pode falar através de nós, somos nós que lhe damos voz²⁹, condiciona a objectividade possível e favorece a emergência de textos como o romance de que nos estamos a ocupar.

Dividida em cinco capítulos, cada um correspondendo a uma época diferente, a obra descobre, subtil e ironicamente, o modo como a Verdade só existe se misturada com o Erro: «Mas porque no se despeñase ni desapareciese del todo del mundo, otorgaron los dioses a la Verdad esse viejo

24. *Ibidem*, 78.

25. *La Tierra Fértil*, 12.

26. *Ibidem*, 44.

27. Cf. Pierre BARBÉRIIS, *Prélude à l'Utopie*, Paris, PUF-Ecriture, 1991, 25: «L'ailleurs, l'autre espace, l'autre lieu naissent uniquement au plan des mots, qui sont espace et mouvement de liberté, à eux seuls déjà utopie (nulle utopie qui ne soit espace et mouvement de langage, création de langage et du langage) du désir et du besoin(...)».

28. Cf. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, 97: «Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning»; e Elisabeth WESSELING, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdão e Filadélfia, John Benjamins Publishing Company, 1991, 126: «Accordingly, the historian only selects as noteworthy those historical data that fit into the picture which he has in mind».

29. Cf. Elisabeth WESSELING, *Writing History as a Prophet*, 138: «(...) we never speak in a voice which is wholly our own, but (...) the voices of the past speak through us, and (...) we, in our turn, give voice to the past».

como destrón, el cual es el Error, que nunca se separa un punto de ella y siempre la guía. El cedazo que lleva es la humana Memoria, que, como criba que es, retiene lo grueso y deja escapar lo sutil»³⁰.

O primeiro capítulo, que se intitula «Carta Mensajera» e se situa no século XVII, narra, em 1ª pessoa, a história de uma criança abandonada que, depois de vicissitudes várias, acaba por ser recolhida por uma prostituta de luxo, quinze anos mais velha do que ele, mas com quem acaba por casar. Um negro, servidor da casa, pinta um quadro dos dois. Este relato será fundamental para a compreensão do engodo da História levado a cabo sucessivamente à medida que os séculos se vão sucedendo. Antes de passarmos aos capítulos seguintes, vamos apontar alguns detalhes presentes neste primeiro e que funcionam como indícios a ter em conta ao longo do romance. Desde logo, o título do livro ganha significados diversos que explicam as leituras abusivas do futuro, dada a dificuldade em se acreditar na verdade quando ela parece assemelhar-se mais à fantasia do que ao mundo empírico que conhecemos. Um pintor com quem a criança vive na primeira infância, conta-lhe a história de uma cidade que em vez de ruas tem rios: «Lo más digno de espanto es que era ciudad sin calles; digo, que en vez de calles había ríos y en vez de plazas lagos y como callejones, canales. Como yo preguntara cómo hacían los habitantes de aquella ciudad para cruzar de un lado a outro de la calle, o para moverse por ella, respondíame sin vacilar que para cruzar las calles servíanse de puentes (...); y en cuando a ir de una parte a outra de la ciudad, los ricos en vez de coches usaban unas barcas engalanadas, muy ricas, com un pabéllon cubierto com cortinas como los de las sillas de manos de acá y un remero las guiaba con una pértiga, y los más pobres, de simples barquillas o de pequeños esquifes y en ellos transportaban las personas y las mercaderías.»³¹. Esta estranha imagem de cidade que não corresponde à ideia convencional que a criança possui persegue-a pela vida fora como o símbolo de algo utópico e inexistente: «(...) un sueño que todavía hoy muchas noches me visita: que voy bogando en una chica barquilla por las calles de una ciudad, que son de agua, y arriba a una plaza toda de mármoles y cúpulas de oro, mas anegada por la mar y borrosa por la niebla»³².

Ao saber que tal cidade realmente existe, o leitor percebe o jogo proposto no texto, ao dar-se conta da quase impossibilidade de acreditar na verdade quando ela assume foros de inverossimilhança. É exactamente o que se vai passar em relação ao quadro pintado pelo criado negro que será alvo das mais diversas interpretações ao longo dos tempos. A versão original é a narrada pelo rapaz: «Quiso el Zaide [o criado] obsequiarnos por nuestras bodas [o casamento do rapaz com Gracia de Mendoza, a prostituta](...). Y así determinó pintar nuestros retratos en los mismos trajes que sirvieron para nuestras bodas»³³.

Nunca mais as personagens representadas no quadro nem a sua autoria serão interpretadas convenientemente, porque a verdade é mais difícil de acreditar do que a mentira verosímil. O segundo capítulo, «El Viaje de Lord Aston-Howard», é uma curiosa paródia do estilo e dos costumes da época em que pretende inserir as suas personagens, o início do século XIX. Empregando o género do romance por cartas, Lord Aston-Howard corresponde-se com a amante, a mulher e comerciantes ingleses, durante uma viagem a Espanha. Sabemos que uma das causas de preferência pelo romance epistolar residia na suposta veracidade do narrado que não sofreria a mediação do discurso em terceira pessoa, nem a do tempo necessário para elaborar uma redacção mais cuidada. O gosto das viagens é também característico do período em questão (se não, pensemos

30. Esteban Villegas, in Paloma Díaz-Mas, *El Sueño de Venecia*, Barcelona, Anagrama, 1992, 12.

31. *El Sueño de Venecia*, 19.

32. *Ibidem*, 20-21.

33. *Ibidem*, 49.

em obras de Alexandre Dumas ou nas *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett), aliado à atracção pelo pitoresco, noção que significava tudo o que era diferente da Europa do Norte, dita civilizada. Não é difícil de encontrar, desde o pré-romantismo, este interesse por aquilo que consideravam exótico: «Bien sabe Vd. las ganas que tenía de conocer este extraño país, del que tanto he leído. Excitábanme las historias halladas en los libros de siglos oscuros y valerosos caballeros medievales, o de sensuales palacios orientales en cuyas más recogidas estancias se guardaba celosamente la lascivia de los harenes»³⁴.

Não longe desta visão estereotipada, característica do pré-romantismo e aqui recriada, parodiando o modo discursivo do passado, está a referência à rapina levada a cabo pelos europeus do Norte em países que ainda não tinham descoberto o valor dos objectos antigos. E Lord Aston-Howard, em cartas a um livreiro de Londres, alude directamente aos vários roubos que foi efectuando de livros e objectos de arte que lhe vai remetendo para venda. Aliás, o tom das cartas muda consoante o destinatário, podendo a mesma personagem ser analisada diferentemente se se trata de uma carta para a mulher ou para a amante, o que concorre para conferir maior credibilidade. Depois do estabelecimento do ambiente, sabemos que o Lord inglês se instala numa casa que, pela direcção, Calle del Pez, percebemos ser a mesma onde se passaram os sucessos contados no primeiro capítulo. E nesta casa, existe o quadro que vai ser alvo de uma leitura distorcida. Em carta a um comerciante de Londres, o inglês escreve: «Creo que he encontrado una auténtica joya, pero difícil de conseguir. Trátase de un espléndido cuadro al óleo, de medida como de cuatro por seis pies, representando a una dama con su hijo, ambos ataviados con vestimenta española del siglo XVII.»³⁵A partir daqui começa a efabulação. O quadro representa uns antepassados dos donos da casa, que, apesar de casados, são primos, e é sempre dito que Pablo, o narrador de «Carta Mensajera», é filho da que foi sua esposa e é até «de sorprendente parecido con su madre»³⁶, o que levanta no leitor algumas dúvidas sobre a sua verdadeira origem, já que foi uma criança abandonada, cuja filiação se desconhece. Lord Aston-Howard continua supondo e conferindo verosimilhança à sua leitura, ao inventar, sem disso ter consciência, um marido para doña Gracia e uma família respeitável: «Su primitivo dueño [da biblioteca da casa] hubo de ser un noble español desconocido, esposo de la también noble dama doña Gracia de Mendoza»³⁷. Todas as suposições são assim baseadas em raciocínios errados e a história constrói-se coerente sobre uma mentira ou sobre uma meia verdade. As insinuações são subrepticamente inseridas no texto, para signifiquem muito mais do que uma leitura superficial poderia fazer crer: «doña Josefa finge conmigo un adulterio puramente verbal, consistente en marearme con su chácara; y yo le soy infiel de una manera no menos fingida, con una mujer que sólo existe en pintura»³⁸. É este clima de infidelidade, adultério e incesto (nunca sabido mas sempre sugerido) que faz entender a importância de Pepita, a filha do casal anfitrião, descendente de Gracia e Pablo, ser parecida com a dama do quadro que, afinal, era, como sabemos uma prostituta de luxo. Esta semelhança prepara a sua pretensa atracção por James, o criado pessoal do inglês, a atitude indecente em que é encontrada com ele e o seu enclausuramento num convento.

O terceiro capítulo, passado na segunda metade do século XIX, recria o ambiente pacato de um bairro madrileno. A narração é em 3ª pessoa, e, apesar de o narrador numa frase usar o eu,

34. *Ibidem*, 55.

35. *Ibidem*, 78.

36. *Ibidem*, 82.

37. *Ibidem*, 85.

38. *Ibidem*, 83.

não se confunde nunca com nenhuma das personagens. O tipo de narração, aliás, imita a característica do romance burguês de oitocentos, com um enredo bem engendrado e com um reconhecimento final, digno de qualquer romance romântico. Uma família de chocolateiros trava relações com D. José, que tem como alcunha «O Inglês» e que tem um filho, Alvarito, que, por morte do pai, emigra, levando consigo um quadro de família. A alcunha de D. José leva-nos a pensar na existência de um filho de Pepita, apesar das mais variadas hipóteses que são levantadas no texto e da ironia com que o narrador as remata: «El por qué a este señor se le conocia en el barrio con el curioso sobrenombre de el Inglés era todo un enigma: unos decían que por su porte señorial y su fisionomía de piel clara y cabellos rubios (...). Otros habían puesto en circulación historias a cual más fantástica y curiosa: había quienes aseguraban que don José vivió de niño en Inglaterra, y que de tal circunstancia biográfica derivaba su apodo; otros, más atrevidos, aseguraban que el caballero era hijo sacrílego de una monja exclaustrada y un soldado inglés, que la había deshonrado no del todo contra el gusto de ella en los agitados años de la francesada. Pero éstas eran sin duda historias mentirosas sin ninguna base de verdad»³⁹.

Quando Alvarito, o filho de D. José emigra depois da morte deste, a esposa do chocolateiro fica supostamente grávida e afasta-se para uma quinta com a criada Paquita. Nasce Isabel. Quando regressam da quinta, D. Leonor está totalmente recuperada e Paquita está «más rellena y amujerada que meses atrás, mantecosa y pechugona como una nodriza gallega»⁴⁰. Anos depois (aproximadamente quinze anos, aliás os avanços dentro da diegese são sempre desse alcance temporal), Álvaro regressa, compra a casa da Calle del Pez e casa com Isabel. Da casa nova, Isabel só não gosta do quadro que Álvaro conservava como uma recordação do pai e que mandara trincar por ser demasiado grande, ficando apenas a dama com uma misteriosa mão apoiada no ombro: «Pero lo que más inquietaba a Isabel era la mano misteriosa y despegada del cuerpo que se posaba, sin propietario, sobre el hombro de la dama. Era que, por ser el lienzo muy grande, habíase visto Álvaro en la precisión de cortarlo, dejando a la dama sola y eliminando otra figura que le acompañaba, y que era la de un niño como de la edad que tendría el propio indiano cuando abandonó su patria camino del ultramar; comoquiera que la figura desaparecida tenía una mano apoyada en el hombro de la dama, con la mutilación del lienzo quedó la dama sola, pero con esa mano posada como un ave sobre la articulación»⁴¹.

Quando Isabel fica grávida, Paquita, que entretanto casara, vem a Madrid revelar a Álvaro o seu segredo, num lance digno de qualquer texto romântico. Curiosamente, o narrador focaliza externamente Paquita, a fim de obter um maior *suspense* e de criar quase até ao final a dúvida sobre o conteúdo da conversa. Ao saber que Isabel é sua filha e de Paquita (D. Leonor apenas assumira uma maternidade que desejara vamente durante anos), Álvaro suicida-se, depois da notícia de que vai ser pai de um filho de sua filha. Compreendendo, por uma carta que o marido (pai) deixara antes de pôr termo à vida, o involuntário incesto em que incorrera, Isabel guarda o segredo, simula a morte acidental de Álvaro, provocada por uma bala perdida num dia de motim político, e dirige os negócios do falecido. No fim do capítulo, o narrador insinua o incesto ao aludir à dupla semelhança do filho de Isabel: «José Álvaro es un apuesto muchacho de dieciséis años. Todos dicen que es idéntico a su madre en rostro, porte y distinción. Pero quienes conocieron a Álvaro Mendoza aseguran que es el vivo retrato de su padre»⁴².

39. *Ibidem*, 119.

40. *Ibidem*, 128.

40. *Ibidem*, 142.

42. *Ibidem*, 162.

O quarto capítulo, «Los Ojos Malos», passa-se já no século XX e recria, através de uma focalização infantil, os lugares que essa focalização transforma, ao ponto de temer uns olhos que se vislumbram nos interstícios de uma mesa e que não são mais do que os olhos de uma figura representada numa tela escondida, aquando da guerra civil espanhola, por pensarem que se tratava da Virgem com o Menino. Esta tela, como é evidente, é a mesma dos capítulos anteriores, com uma figura religiosa apócrifa. O último capítulo, «Memoria», é uma espécie de relato científico de um historiador de arte que pretende explicar as figuras representadas no quadro, servindo-se de todo o aparato científico próprio dos nossos dias, mas que incorre em todo o tipo de erros e de suposições gratuitas. À medida que vamos seguindo o raciocínio do técnico, vamos contrapondo o conhecimento que temos e verificando a impossibilidade de reconstituir o passado que só chega textualizado, isto é, mediatizado por suportes que só, aparentemente, se deixam desvendar. A má conservação da madeira é atribuída a um insecto existente no Caribe (recordemos que Álvaro durante os tempos da emigração esteve nestas paragens) e o investigador não entende como o quadro pode ter sido danificado por esse animal. O progresso actual dos estudos de restauro, demonstram a aposição tardia da Virgem e do Menino, mas associam a mão sobre o ombro da dama à de uma mulher (Álvaro truncara o quadro porque ele era demasiado grande, e a mão era a de Pablo): «una mano derecha menuda y blanca, sin duda femenina por su tamaño y color, que se apoya con firmeza en el hombro de la dama»⁴³. A certeza de que o quadro fora cortado, leva o crítico a levantar hipóteses que, apesar de erradas, acabam por ser reveladoras de algo ignorado do narrador do primeiro capítulo, Pablo. As teorias de autoria do quadro são falsas, mas as suposições que são levantadas acabam, apesar de em parte erradas, por levantar uma ponta do véu sobre a verdadeira relação de Gracia e Pablo. Ao desvendar a ascendência judia de Gracia e a sua queda ao fugir com um fidalgo que lhe pôs «muy buena casa en la calle del Pez con gran cuita y lágrimas de su esposa doña Matilde Beltrán de Heredia»⁴⁴, assim como a sua possível maternidade, «madre jovencísima de un bastardo»⁴⁵, o narrador adianta a hipótese de, tendo sido retratada com uma irmã, ter visto a sua figura destruída por vergonha da família, sendo a irmã a do quadro e sua, a mão que se apoia no ombro. Curiosamente, o investigador recusa a tese de identificação desta rapariga com a célebre cortesã Gracia de Mendoza, tese que nos parece mais do que provável.

O último parágrafo do capítulo e do romance é um exemplo de discurso irónico e funciona como uma chave de leitura subtil de toda a obra: «Quién sabe si algún día un afortunado hallazgo nos permitirá saber cuál fue el destino de la joven, del mismo modo que el hallazgo fortuito del cuadro objecto de nuestro estudio nos ha permitido – con los medios científicos a nuestra disposición – reconstruir cabal y verazmente la historia anterior de la muchacha y de su familia»⁴⁶.

Este pequeno estudo do romance de Paloma Díaz-Mas permitiu-nos pôr a nu os modos de fazer História, que, por mais científicos que aparentemente sejam, transformam-se sempre num conjunto de suposições aleatórias e, frequentemente, erradas. O passado é tão esquivo que «Quanto mais fundo sondamos, quanto mais longe buscamos o mundo interior do passado, mais as remotas origens da humanidade, a sua história e a sua cultura se nos revelam imperscrutáveis.»⁴⁷, como escreveu Thomas Mann.

43. *Ibidem*, 209.

44. *Ibidem*, 219.

45. *Ibidem*, 220.

46. *Ibidem*, 221.

47. Thomas MANN, *José e Seus Irmãos* (Trad. de Elisa Lopes Ribeiro), Lisboa, Livros do Brasil, s/d, 13.

