

CONCURSO LITERÁRIO AEFLUP

2007/2008

TEXTOS PREMIADOS

ANTOLOGIA

Porto
Biblioteca Digital da FLUP

2008

ÍNDICE

Prosa

Sousa, Raquel Rodrigues Costa Gomes de - *Os atentados de Lynn* (Prosa – 1º prémio)

Azevedo, Marta - *Manuel* (Prosa – 2º prémio)

Caneira, Cátia Andreia dos Santos - *A porta da traição* (Prosa – 3º prémio)

Reis, João Manuel Oliveira - *Testemunhos de um enforcado* (Prosa – 1ª menção honrosa)

Monteiro, Ana Cláudia Ramos dos Santos - *História contada pelos inquilinos...* (Prosa – 2ª menção honrosa)

Reis, Natália Maria Oliveira - *Da carne lutuosa, o tempo das palavras mudas* (Prosa – 3ª menção honrosa)

Ensaio

Gomes, Miguel dos Santos Silva Ramalhete - *Be it said without a figure* (Ensaio – 1º prémio)

Aguiar, João Paulo Valente - *Arte e sociedade* (Ensaio – 2º prémio)

Poesia

Teixeira, Nuno Miguel de Brito e Sousa - *Leituras de domingo* (Poesia – 1º prémio)

Soveral, Catarina Maria Belmar Costa A. - *Cascas de uma laranja gasta* (Poesia – 2º prémio)

Moreira, Tânia Marlene Monteiro Furtado - *Quando em tí...* (Poesia – 3º prémio)

Baptista, José António Carvalho - *Lunário* (Poesia – 1ª menção honrosa)

Bastos, Maria Antónia Marques - *Mensagens* (Poesia – 2ª menção honrosa)

Nota Prévia

Os organizadores do concurso literário da AEFLUP (Carlos Silva e Ivânia Ribeiro) entenderam o concurso como um espaço aberto à criatividade e descoberta de novos talentos.

Assim sendo, este ano a AEFLUP decidiu alargar o concurso a outros horizontes que não só os da poesia e a outros espaços que não são os da Faculdade de Letras.

Se é verdade que é preciso tudo para fazer um mundo, o concurso foi a prova mais concreta desta conjectura.

Os alunos das mais diversas faculdades maravilharam o júri e o quórum presente. Por isso, e para levar um pouco de todos vós (participantes) aos outros, a biblioteca digital da FLUP decidiu presentear-vos e homenagear-vos com esta sentida publicação.

Ivânia Ribeiro

CATEGORIA: *Prosa*

1º prémio

OS ATENTADOS DE LYNN

Raquel Rodrigues Costa Gomes de Sousa

*Rezes, Dona Brites, não o sentis? pois
quem nos vale? Não: quem de nós se vale.
Ó terra! Ó Portugal! Ó tanta largueza!
Será possível que me falte o ar e na verdade esteja presa?*

As três Marias, in Novas Cartas Portuguesas

[Este texto está inacabado, pois não se pretende que acabe nunca]

Prólogo

No início, não passava de um pensamento pontual que tinha na loucura do tédio sozinho e triste das horas sentada no chão do quarto, a arrancar o pêlo da alcatifa com as mãos suadas e as unhas sujas, de não tomar banho nem sair de casa, de não olhar ao espelho nem pela janela fora. Decidiu sair de casa.

Já estava cumprida a missão a que, fiel, se entregara. Sentia o peso no pulso e no sorriso enquanto ouvia o som dos vidros a baterem os outros contra os uns, uns a partirem e outros a não. O cheiro a deus e a passos furtivos enjoava-a e viciava-a na saída, para a qual corria ouvindo o eco modesto que a pedra lhe respondia com medo de ser ouvida. A pedra era fria.

Quando passou o portão, sorriu para o convento. No dia seguinte, todas as freiras acordaram sem óculos.

Entretinha-se a prender caricac às patas dos gatos, a pôr cola em maçanetas e a escrever erros ortográficos na cobertura dos bolos de anos quando ia a festas. Enchia de papel as fechaduras e tirava a água das plantas que estavam em jarras. Ia com tosse à missa e ao cinema.

Agora, conduzia sem carta um peculiar veículo alheio, orgulhosa do seu brinquedo novo. Tinha rádio. Eram insónias: saía de casa, ainda tarde e já cedo, com um objectivo em mente.

Pintou e pintou linhas contínuas por cima de linhas descontínuas, rindo de boca aberta como a sádica criança, com a cabeça deitada para trás e de olhos fechados, enquanto conduzia, como se de um desenho animado se tratasse. Escondeu-se, ao fartar-se, e riu-se das notícias quando elas chegaram, espantadas com o fenómeno estranho e com o trânsito louco.

"Pois é! Deus escreve direito por linhas contínuas".

la à igreja todos os dias. Chorando criança e ajoelhando-se adolescente, pedia a deus que existisse. Perguntava-lhe "Porquê?", melodramática, e, no fim, mandava-o sempre foder. Chorava e chorava, no altar, de mãos juntas e joelhos separados, de cabeça baixa. Deprimia-se de fora para dentro e virava-se do avesso no fim. Ao ir-se embora, cuspiu na água benta.

“lililililil” diziam-lhe as rodas da sua cadeirinha nova, recém roubada, como deus manda. Empurrava-a um senhor daqueles que usam pullover e camisa rosa com gravata vermelha, já velhote: pés para a cova, aquele já ia a caminho. E ela lá ia na conversa dele levada enxuta a falar do tempo húmido, dos filhos, da mulher morta e do cãozinho doente, coitadinho: “são vômitos, sabe, menina? Aquilo deve ser uma otite!”. E ela dizia “Mas que consumição”, consumindo-se, assumindo suas as preocupações do velho senhor da camisa rosa e gravata vermelha, vincando as rugas da testa e pondo o dentinho de fora, o lábio de lado. “Então, menina, como é que isto foi acontecer?”, tossia o velhote apontando para a cadeira. “Foi acidente. De carro. Tinha bebido... São os jovens, são os jovens...”.

O homem ficou com lágrimas nos olhos que ela viu, ela viu e viu mesmo. As mãos tremeram, juntas ao metal para fingir que era tudo frio. Era uma subida e o homem não conseguia, custava-lhe, era muito difícil. Mas continuava a empurrar a cadeira, mantendo-se fiel ao oferecido. E empurrou-a até cima, até ao sol, a suar, ofegante. Quando chegaram, depois de se despedir, a menina abriu a boca para falar e disse “Então, não se diz «Obrigado»?”. Levantou-se e foi-se embora.

Lá estava o barulho das pantufas de pelinho, roçando-se no chão e o chão roçando-se nelas, foda-se. Passinhos de silêncio, de quem não quer acordar as janelas nem as portas, de medinho. Apostava, nervosa, que ela levava uma chávena de chá na mão adiando o prazer para quando estivesse deitadinha, de perninhas esticadas, apoiadas numa almofada por causa das varizes, pernas azuis. Imaginava-a, ouvindo-a passear pela alcatifa como se de um ácaro se tratasse, desenhava-lhe os dias no seu tecto. Ficava assim, horas sem fim a ouvi-la passear.

Ela era velha, rugosa, cheirava a mofo e a medicamentos. Tinha o cabelo branco e vestia bata. Nem uma visita, e queixava-se, nem um “passou-bem?”, nem um trrim-trrim. Ria-se e ria-se a vizinha de baixo, maldosa, com a mão à frente da boca, esquiva. Era assim, comichosa, remorsenta, juventude velha e velhice morta, que belo par de jarras. E essa tal vizinha de baixo, manienta de atentados, perdia-se no plano maquiavélico, desejosa, de olhos brilhantes e a trincar os lábios, a língua, os dentes, sedenta. Esfregava as mãos, desenho animado.

Foi à papelaria do Senhor Antipático e comprou maços de tabaco, quarenta e setenta, logo. Depois, pediu-lhe papel de carta. Pobre velha, que desabafava com a porteira que desabafava com a inferior vizinha o filho morto e a filha como morta, calada da mãe e da terra natal. Escreveu a carta, sorriso lateral e caneta dourada, e foi pô-la bem no correio. Dizia que gostava muito dela e tinha muitas saudades, como antigamente.

Eram trinta e sete e vinham armados com catanas, com correntes, com matracas. Vinham de tronco nu, tatuados, num molho de pares de calças de ganga já rota. Tinham chapéus de cowboy e botas de cowboy e andar de cowboy, de pernas arqueadas. Vinham todos coordenados em filas que seguiam o líder desarmado. Havia um fuminho no ar, como nos filmes, e isto numa rua que sempre fora escura, nova-iorquina. "Que fazem ali aquelas pessoas, que vivem tão longe deste sítio e deste tempo?"

- Fomos mandados pela Maria Ana.

Ela soube logo, congelou-se-lhe aquele sangue todo que lhe corria nas veias. Agora sim, tinha medo deles sabendo, desde logo, a encomenda que carregavam cuidadosamente consigo como uma avó carrega uma tarte. Tentaria fugir mas estava, obviamente, num beco. Como se foge a pterodáctilo enraivecido?

Um grupo deles chegou-se à frente, decidido. Os outros juntaram-se atrás numa só fila perfeitamente simétrica como ela odiava, pondo-se todos cinematográficos, estáticos. A fila das matracas, a da frente, tinha escrito "CIÚME" no peito musculoso, moreno, brilhante, plastificado. Dançaram com as matracas numa dancinha mecânica, pequenina, olhando sempre em frente, para ela. Ela não se mexeu. Quando eles pararam a dança ela tirou o chapéu e a gabardine e poisou-os no chão cinzento como se não fossem Jean Paul Gaultier. Ficou à espera de braços cruzados e a bater o pé, insolente, olhando para eles com um certo desprezo elitista de os ver sujos, cheios de pó, com aqueles pés descalços a pisar as poças de água recém chovidas, a sujar as unhas e os espaços entre os dedos, os calcanhares.

Eles vieram e rodearam-na e cobriram-na com golpes de matraca: moeram-lhe as costas, as pernas, os braços, o peito, a barriga: toda ela, deixando a sua cara fria, séria e típica para depois. "Passo um: cores. Amarelo, azul, verde, roxo, rosa, preto, branco, anis, cinzento, fúcsia... Mais cores! Mais cores! Mais cores, por favor! Frutos. Pera, uva, tangerina, ananás, pera, uva, tangerina, ananás, pera, uva. Filósofos! Platão, Sócrates, Aristóteles, Agostinho, Aquino, Bergson, Malebranche, Parménides... Não consigo, não consigo mais."

Um deles, o desarmado tenente-coronel daquele exército disse, muito calmo, com voz de café: «Ela está a desmaiar. Não a deixem desmaiar, por favor.». Foi aí que as matracas se calaram e vieram os estalos, que a acordavam por um instante com um arrepio na espinha, obrigando-a a estar presente no seu julgamento. Era como ouvir o que se diz nas costas, desnecessário. Ela ficava branca, via-se roxa e sentia-se blue. Mas sabia que ainda faltava tanto.

Veio o grupo das correntes, chegou-se à frente e ficou imóvel, a olhar para ela, esperando que o grupo suado das matracas retomasse a sua posição naquela coreografia macabra logo depois de lhe fazer uma vénia com os seus chapéus. Fizeram desenhos no ar com os movimentos rápidos das suas correntes, malabaristas. No peito tinham escrito "AMOR". Lá vieram as correntes chicoteando-a aos pedaços, deixando-a rígida. "Passo dois: O rato roeu a rolha da garrafa de rum do rei da Rússia. Raios! O rato roeu a rolha da garrafa de rum do rei da Rússia. Raios! Ninguém bebe rum. o rum vem de onde, de Cuba? Será Cuba? O rato roeu o rum. Raios! O rato roeu o rum, ruminante, arriscando-se a irritar o rei da Rússia. E a garrafa era de gin, ainda por cima. Ri-te, ri-te, ratinho. Roo-te o rabo reles! Ridículo rato roedor de rolhas de garrafas de rum do rei da Rússia, da Roménia ou do País das Raravilhas. Raios!".

As correntes pararam numa vénia de chapéus cowboys em mãos educadas, mas só depois de lhe terem prendido as mãos. Chegaram-se à frente as catanas que traziam homens com "DESESPERANÇA" escrito no peito na mão. Ela viu, de pulsos bem juntos e presos, as lâminas demasiado grandes para o serviço que eles fizeram cortar o ar na sua exibição de potencial. Começaram, então, quase ironicamente a cortar-lhe, muito ao de leve, a superfície branca da pele dos braços, marcando-a e sofrendo-a. Fizeram-lhe corações com as lâminas nas bochechas e linhas onduladas no resto do corpo, tudo sem lhe rasgar a roupa. "Passo três: Meu Deus, porque sois tão bom, tenho muita pena de Vos ter ofendido. Ajudai-me a não tornar a pecar. Meu Deus, porque sois tão bom, tenho muita pena de Vos ter ofendido. Ajudai-me a não tornar a pecar. Meu Deus, porque sois tão bom, tenho muita pena de Vos ter ofendido. Ajudai-me a não tornar a pecar. E a ter sapatos novos. Pensando bem, eu nunca vos ofendi, sequer. Mas perdoai-me, perdoai-me, perdoai-me. Porque sois tão bom. Sois todo bom."

Já tinham acabado. Voltaram à posição de início e o tenente-coronel afinal tinha arma: tirou do bolso um pequeno envelope e, depois de a libertar das correntes

dos pulsos, poisou-lhe o envelope nas mãos com muita delicadeza. «Com licença.», disse ele ao levantar-se das suas cócoras de chegar ao chão onde ela estava meia sentada, meia deitada. foi-se embora o exército robot de mercenários com a sua pizza já entregue.

«Já sentiste o que eu senti. E lembra-te: ainda faltam os remorsos».

Lynn leu.

Vestiu os Jean Paul Gaultier e saiu de cena, a ganhar.

Foi sem ligaduras e cheia de sangue passear pelo recreio de um infantário.

Um dia, passeando de noite pelas pontes da cidade, encontrou de tarde um rapaz triste parado mesmo no meio da ponte. Ele chorava três lágrimas por segundo e estava, pobrezinho, vestido de verde, o que é já de si bastante agressivo. Tapava a cara com as duas mãos e soluçava, desesperado, fungando o mundo para dentro e tremendo de não conseguir manter-se na mesma posição um só segundo, um desses segundos de três lágrimas que era assim que se contavam.

Ela era muito bondosa, sempre fora, coração de manteiga. Passou-lhe a mão pelos ombros, beijou-lhe a testa e tocou-lhe no cabelo num “Pronto, pronto...” muito maternal. O rapaz soluçou com mais força, apoiando a cabeça no ombro dela, todo vidrinho de cheiro, e enchendo-lhe a camisola de lágrimas e ranho. Não a apertava, estava assim, de braços caídos, todo derrotado pela hemorragia que lhe saía dos pulmões para os olhos, tuberculoso de desesperança.

“Não faz sentido. Já nada faz sentido. Perdi a esperança e quero morrer”, disse ele num daqueles uivos melodramáticos de que as senhoras gostam tanto nas novelas. “A minha vida acabou e ainda sou tão novo”. “É porque és”, pensou ela a olhar-lhe para os vinte e cinco anos estampados na cara.

Acendeu um cigarro e perguntou-lhe se queria. Ele disse que não fumava.

Tirou a sua garrafa de bolso do interior do casaco e perguntou-lhe se queria. Ele disse que não bebia.

“Pois, assim é difícil”, disse ela, pensando se o atentado ali era morrer ou ficar. Mas decidiu-se: disse-lhe “Confesso que isso, por aí, não me parece estar muito famoso” e, ao virar costas para ir embora, ouviu “Hei-de encontrar-te lá em cima” e, passadas cerca de quinze lágrimas, “splash”. “Nem tive tempo de lhe dizer que estão à minha espera lá em baixo..”, pensou, aborrecida.

Ai, o que ela salivava ao ver que vinha aí o Natal, o que ela roçava as mãos uma na outra, o que o friozinho dela no estômago aumentava, o que os dentes rangiam num bruxismo acordado. Eram os atentados, fervilhando. Tudo isto para voltar a casa, olhar a mãe sempre mais velha nos olhos e ouvir:

"Volta, estás perdoada"

CATEGORIA: *Prosa*

2º prémio

MANUEL

Marta Azevedo

Converso com Deus dentro da minha boca. Está sentado ao meu lado, a sua perna desenha o contorno da minha. Hoje acordei finalmente feita à sua imagem. Mexo a língua devagar, para que ninguém veja que algo se move lá dentro. Sempre que ele fala pouso-a no chão da boca e inclino os olhos para baixo. Pensei que o sacrifício dele acabasse com todos os outros, mas quando o anjo chegou o meu Isaac já estava morto. Sinto-me observada pelos nossos filhos. O dele não passou pela lavagem automática do negócio dos mortos e a violência tranquila e a verticalidade do seu sono eterno espremem-me subitamente o esófago. Rodo a cabeça para o lado – mais rápido do que seria natural se estivesse sozinha – e concentro o olhar no espaço onde está a cabeça dele. Quero confortá-lo. Confessar-me. Expiar a minha culpa. Culpá-lo. Perguntar-lhe se chegou a enviar alguém. Segurar-lhe a mão se responder que não. A maior das soberbas. Quero perdoar o pai do perdão.

É mais fácil acreditar quando está toda a gente a cantar.

Arrasto os olhos do chão até aos pés do caixão. *Uma em madeira de pinho, folheada a mogno, lisa, com ferragem.* A conversa acaba quando o faço desaparecer. Nos meus olhos foi como um virar de costas. Não sabia que a madeira de pinho era folheável a mogno, nem para que servirá a ferragem. Quando o João apontou a urna número seis no catálogo da funerária tive vontade de fazer a graça, mas contive-me para não chocar a minha sogra. Ou para não me chocar a mim própria, não sei bem.

A culpa esgana-me. Centenas de pormenores e de decisões banais, aglutinados como carruagens de um comboio. Um homem com um bigode garrido e antiquado disse-me que tinha lá estado. Tinha o olhar escondido nas nossas mãos, as dele e as minhas, que apertava com um receio inocente, como quem segura uma torre de legos demasiado ambiciosa. A pena passava das mãos dele para as minhas como choques eléctricos. Tinha acabado de almoçar. A imagem que guardo da morte dele é o corpo estendido, a chamar por nós, e um homem estranho a segurar-lhe a mão. Eu não estava lá para apagar o medo e o meu nome dos gritos dele e este homem ouviu-os. Está estendido numa cama que já foi de muitos e a mão sapuda e nervosa de um estranho envolve a dele. Um estranho com um bigode onde imagino pingos de sopa enforcados a secar ao sol.

Vejo a cabeça e parte do peito do caixão e o nariz dele a espreitar. O tecido que o forra, e que parece querer escapar-lhe por todos os lados, é rendado. Que desperdício. O verniz exaspera-me. Preferia que fosse uma caixa de madeira polida, com uma tábua por cima, uma tampa sem lustre que cobrisse aquele corpo encerado e o seu meio sorriso de conveniência destinado à eternidade. O paradoxo mais óbvio do dia não sou eu, afinal.

Ou então uma pedra, essa solução tão cristã.

O João está junto a mim e quer saber se tenho frio. Não espera pela resposta nem insiste na pergunta. Parece esquecer-se do que foi dito assim que volta a juntar os lábios. Abandona-me as mãos sobre o braço, pede-me que tome conta delas com o movimento em câmara lenta das pestanas, e volta-se para a urna. O olhar encolhe-se como se lhe tivessem apontado uma lanterna ao nariz ou como se algo asqueroso se tivesse materializado subitamente sobre o altar. Procuro o sacerdote entre os arranjos, mas ele não está lá.

Tem idade e óculos de padre. O João gosta dele. Gaba-lhe sempre a energia, as leituras, o arrojo e a pontaria para a malha. Cruzámo-nos à entrada da sacristia, há pouco. Trazia um *Príncipezinho* gasto entalado no sovaco. Ele que se atreva.

Um copo cheio de flores suicida-se contra o granito frio. O estrondo dá novo alento ao pranto da minha mãe, enquanto a água se espalha pelo chão. Alguém enfiou um jardim inteiro dentro do recipiente. Homicídio premeditado. Assusto-me e forço-me pela primeira vez desde que entrei a engolir uma tímida vontade de chorar. Não é tristeza. São as coroas dispostas de forma a que a sua disposição e o seu dispositor não passem despercebidos, as velas que parecem cortar a luz espontânea em vez de a corroborar, a cor que não é a dele, a pele, nova e lisa, maquilhada como uma adolescente. Todo este aparente arranjo do mundo à volta do maior dos desalinhos. A morte nos tempos da penicilina. Os cacos são um alívio. Dói-me o esforço que me cala as mãos e impede que estoire nos meus olhos o conforto da mácula. A minha mãe é mais fraca e infinitamente melhor do que eu.

O João continua debruçado sobre si mesmo. Deitou a cabeça nas mãos há cinco minutos e parece ter conseguido adormecer. Devia levantar-me, pousar os lábios sobre o cabelo dele, comprimi-los, esperar que um ou dois

fios se me colem aos lábios em retirada e caminhar para a porta para substituí-lo. Levanto-me e começo a caminhar para a porta para o substituir.

Entretanto, o caixão entra, inteiro e sem convite, dentro dos meus olhos. Acelero os dedos, ainda antes da curva, para que do choque das unhas com as palmas das mãos resulte pelo menos um ferido grave que me distraia. Entro na nave.

Não tinha percebido ainda que não era como os outros. Os outros não passariam pela porta.

Distribuem-se à volta de labaredas que não vejo, junto às árvores, e usam sapatos e rostos desconfortáveis. Parecem pequenas sociedades secretas nos seus fatos sombrios e anéis fechados. Alguns prendem as mãos no interior dos cotovelos contrários. Pode ser do frio, afinal não há fogueira nenhuma. Ou o embaraço que, como se sabe, atinge sempre as mãos primeiro.

Vêm-me. Devem ter amaciador nas glândulas, os olhos ficam brilhantes e suaves à minha passagem. Ninguém se mexe, ainda que os corpos se virem na minha direcção, as cabeças se inclinem cinco graus na direcção das costas e onze na direcção dos ombros esquerdos, ainda que os umbigos pareçam sugar o ar dos peitos e todos os semblantes me sussurrem um lugar-comum. Não os culparia se caíssem no cliché, é um buraco demasiado grande, cercado por terrenos escorregadios. São a minha família, são os meus amigos, são os amigos e a família do João, devem ser aí uns setenta e ainda são dez menos um quarto. São setenta cobardes. Estou à porta da igreja, está frio, deixei o casaco no banco porque o João estava sentado em cima de um dos bolsos e não lhe quis tocar, estou zangada, tenho os sentidos narcotizados pela dor mas diria que estou com frio, estou cansada e tenho cento e quarenta pés paráliticos à minha volta.

As estátuas entreolham-se, procurando uma vítima consensual. A minha irmã dá um passo para o lado e vê-se desterrada, expulsa do seu círculo pela consciência que lhe corre nas veias, com um sorriso virado do avesso cravado no rosto de pedra. Aproxima-se, pousa as mãos nos meus braços, imediatamente acima dos cotovelos e mente-me. Não lhe respondo e

instala-se entre nós uma estranheza que lhe desarruma as mãos. Coça o nariz, como se o estivesse a medir. Qual pinóquio.

Digo-lhe que estou com frio, que vou para dentro. Anui, chama-me querida.

Foge-me pelas narinas um sorriso seco, endurecido pela imobilidade da minha boca. Olha-me com uma mistura de choque e medo, como se tivesse ouvido o ar expelido dizer “poupa-me”.

Volto-me e esbarro com o peito do João. Depois do reflexo assustado a ter empurrado para trás ligeiramente, volto a encostar a bochecha à camisola dele. A lã abraça-me. Aconchego-me e sinto o peso dos braços do meu marido nas omoplatas. Quarenta e três horas depois sinto pela primeira vez que é possível. A ternura começa a crescer a partir do útero. Estou apoiada no corpo de outra pessoa e não sinto arrepios de nojo a subir e a descer no elevador da minha espinha.

Trago os braços para o meio de nós. Encosto a minha boca à faringe maltratada pelos soluços e peço-lhe que não morra. Mas as cordas vocais vibram no cocuruto da minha cabeça. Continua a querer saber se tenho frio.

Com as costas, empurro-lhe os braços até ao limite. Continuo rodeada por eles, mas consigo ver-lhe o rosto vermelho e dilatado. A dor é quente. A pele ferve-lhe junto às pestanas. Escondo o rosto no seu peito como uma criança envergonhada e toda a ternura que sinto perde-se na velocidade do movimento.

De repente está ao meu lado sem que eu tivesse sequer reparado que se mexera. Nunca são bruscos os seus gestos. Encosta as mãos às minhas costas e com a pressão de gola alta força-me a avançar.

Os olhos reconhecem a escuridão e imediatamente se fartam dela.

Deixo-me cair no lugar implicitamente reservado às mães. Dou-me conta de que não se ouve ninguém. O estômago contrai-se e a respiração dá um passo em falso. A dor propaga-se mais depressa no silêncio.

Estou tão cansada.

Consigo ouvir-lhe a voz. A forma arrastada como chamava por mim. Ecos infindos. O pretérito obriga-me a levar as mãos à cara e a forçar os dentes uns contra os outros. Já consigo conjugar os verbos noutra língua e

odeio-me por isso. Massajo lentamente a testa, em deslocções ritmadas contra as pontas dos dedos, sem mexer as mãos. É a cabeça que anda, para trás e para diante. Grito. Só as palmas das minhas mãos me ouvem.

Sinto um molusco húmido em forma de beijo em potência junto à fronteira entre os meus cabelos e o meu rosto, sobre a têmpera direita. Está ajoelhado à minha frente e descansa as mãos sobre os meus ouvidos, como um par de auscultadores. O toque é suave e verdadeiramente reconfortante. Atiro os braços para cima dos ombros dele e só depois os arrumo atrás do pescoço. Seguro o pulso esquerdo com a mão direita como se estivesse a escorregar, como se disso dependesse a minha vida. Abro o corpo para que o abraço se consuma. Nunca estivemos tão próximos. A vida de um filho nunca nos une como a sua morte.

Como o princípio da sua morte.

Não quero morrer. Quero dormir para sempre. Durante quanto tempo conseguimos suportar o que é insuportável?

Eras tão pequeno.

Adormeço de olhos abertos. As pessoas vêm ter comigo. Aceno-lhes, ofereço um sorriso a quem me olha com tempo, seguro a mão do João. Ele fala, deixa-se abanar pelos abraços e safanões emocionados, sorri um sorriso envergonhado para confortar os outros. Inesperadamente, tudo me dói a dobrar, por ele.

Não me voltei a aproximar do caixão desde que chegámos. Estava frio o rosto dele. Uma fotografia a três dimensões. Quero levantar-lhe o corpo junto ao início dos braços e puxá-lo contra o meu. Quero segurá-lo, embalá-lo, pedir-lhe perdão.

Quero que o corpo do meu filho morto me conforte.

A igreja está cheia. O burburinho sabe a leite morno antes de nos deitarmos.

– Em nome do pai, do filho e do espírito santo.

Ao passar pela reentrância, junto à porta que dá para a cozinha, paro. Fixo os olhos na parede. Corro-a até ao tecto, uma e outra vez, mecanicamente. Continuo a procurar, mesmo depois de me lembrar do que

aconteceu, mesmo depois de ter a certeza de que não encontrarei lá nada. Os joelhos falham-me, sem querer. Escorrego, com o rosto colado à tinta fria e insuportavelmente nova, e acabo no chão. Tenho os punhos cerrados, levantados contra a parede, como se estivesse danada com ela. Não sei se as lágrimas são forçadas, fogem-me com tanta força, aliviam-me tão pouco. Choro o medo de que a sua gargalhada deixe de ressoar na minha cabeça. O medo de que só me sobrem as fotografias, depois de dar a roupa dele aos pobres, daqui a quatro anos. Tenho medo de que seja sempre tão difícil como hoje.

Tenho medo de acordar um dia a sentir que já não custa tanto. Medo de não suportar essa culpa.

Canso-me, um longo minuto depois.

O João está caído num banco da cozinha, a cabeça está caída numa das mãos, o ânimo parece ter-lhe caído ao chão. Não me olha, mas sabe onde estou.

Vários suspiros involuntários e intercalados forçam a minha boca a abrir-se. A voz chega clara, nítida, como a paisagem depois de ter chovido.

– Não me lembrava das obras. Pintaram por cima dos traços da altura dele.

CATEGORIA: *Prosa*

3º prêmio

A PORTA DA TRAIÇÃO

Cátia Andreia dos Santos Caneira

Eu não sei o que é o amor

mas se é isto...

isto que me juram e prometem

Será?

...

A colher

ora na boca dele ora na língua dela. O palito la reine como uma ponte entre os lábios dos dois, desfeita em volúpias e mordidas de afecto, parece até negar-se a enlear. Eu estive lá. Sei como foi. Sou testemunha.

De mãos dadas no passeio de fim de tarde debaixo das videiras, enquanto eu, lá ao longe e tão perto que me arrependia, acenava parvamente, e mil flashes de filme rodopiavam ante os meus olhos da cor que a Isabel desconhecia.

Eram castanhos e são-no ainda. Eu pelo menos assim o espero. Que sejam castanhos.

A palhinha ao canto da boca e o sorriso cândido dos meninos saindo do lausperene. Eu sei como foi. Eu estive lá. Eu assisti a tudo.

Mordidas as dobras dos lençóis

isso já não sei mas imagino. E ganha então mais força essa imagem da Isabel a contorcer-se de não sei o quê, que disso pouco sei

do Amor

Eu não sei que coisa é o amor

Não sei que coisa seja o amor

Não sei o que foi o amor

Não sei se saberei o que será o amor

Mas se é isto...

Será?

Horas que ameaçam a eternidade dentro dum automóvel, na fila para a Póvoa de Varzim. De mão dada junto ao casino enquanto medito na possibilidade de não haver vila em Portugal cujos prédios sejam tanto a maresia quanto os prédios da Póvoa, com o limo a escorrer nas paredes e a enfaixar-se na pele e no cabelo. No meu e no do Romeu. Não no da Isabel, que não me conhecia tinha eu onze anos, a macular as mãos na corrente da bicicleta e em jeito de resposta ao meu tio Fernando:

- Logo sou capaz de ir até à Póvoa...

A pedalar desde Barcelos.

Eu não sei o que é o amor

mas o cabelo da Isabel desprendia-se aos ventos, voando por sobre o limo escorado do placar do restaurante, enquanto eu despejava litros de champô que não enxotava, por nada deste mundo, o mar a namorar as rochas, que o amor

que eu não sei que coisa seja

«quer-se batidinho» já o dizia a minha tia Olinda

O som do amor ao fundo da praia, bem perto do prédio onde irrevogavelmente íamos parar em finais de Agosto, enquanto a Isabel perguntava

queres uma sanduíche?

E a resposta do Romeu, deitado sobre o sofá, era um esticar do corpo, enquanto eu lhe notava o limo debaixo das unhas, juro-o hoje, debaixo das unhas imaculadas

queres um gelado?

queres um sumo de laranja?

ou de pêsego?

queres uma maçã?

queres uma almofada?

Eu estive lá. Sou testemunha. Eu sei como foi.

queres o amor? isso já não sei mas imagino

queres-me tua?

queres-me a contorcer de não sei o quê que eu do amor pouco ou nada sei senão que se quer batidinho como as ondas que oiço lá fora e que se metem pelo cabelo pelo meu e não pelo da Isabel que guardava dentro de si o amor

e o amor é isto?

Tantos quilómetros, tantos palitos la reine e colheres na boca, tanto casino e sal e orvalho e areia e prédios de sargaço e refrigerantes e Buster Keaton a dizer tanto

tanto tanto

tanto

tanto para isto

- A Isabel traiu-me.

Tamborilo os dedos sobre a mesa, esgravato os bolsos à procura de resposta, aspiro as ondas contra as rochas e não me sai nada senão a recordação dos meus onze anos sem conhecer a Isabel, mas logo sou capaz

de ir até à Póvoa. E passaram anos até aos meus trinta e dois, até que a Isabel me sorrisse sem saber que eu não sabia o que era o amor, sem saber que se o amor é isto, isto que o Romeu me diz com os seus anos e as suas colheres e os seus paiitos la reine e a sua Póvoa salgada e húmida como a rocha namoradeira a jurar e a prometer saudades

E eu sei lá se o amor se quer batidinho...

- A Isabel traiu-me.

E nada. Procuo, escarafuncho, esquadrinho, exploro-me, sondo a terra e o mar, bato com a palma da mão nas rochas e outra vez o amor a acenar-me ao longe, como um deus que tudo quer porque sim e simplesmente porque sim e outra vez o cheiro húmido e viscoso do mar da Póvoa e da areia graúda e pesada que fingi gostar só para admirar o diálogo surdo

queres uma maçã?

O diálogo de amor era o que era.

- Os dois sentadinhos na beira da cama. Ela com o lençol a tapar-lhe as coxas e ele com as pernas cruzadas. Como os meus alunos do liceu, sabes? mas mais despidos. Ainda mais despidos do que as meninas de Maio e Junho

com as calças curtas a desvelarem a roupa interior e a marcarem-lhes as barrigas, porque, não sei se já reparaste, as meninas de hoje têm a cintura das calças desenhada na anca e está-me a parecer que o corpo feminino há-de moidar-se ao despotismo desta compostura. Mas isso agora pouco interessa. O que interessa é que a cabra traiu-me mas não se livrou de mim sem saber que em Óbidos há uma porta da traição com uma história por trás. E qual é a surpresa? Todas as coisas têm uma história. E não é preciso ter sangue nem coração para se ser imortal. Há coisas, querido amigo, que valem mais do que a existência humana. Coisas, objectos, sabes?

Quando vou a Óbidos quero ser gigante para poder arranhar as paredes das casas ladeando as ruas que percorro. Quero esticar-me entre os muros e morder as portas do castelo. E o luar confunde-se com as luzes jorradas dentre as janelinhas nas fachadas que não consigo arranhar. E se ouço as carroças batendo a calçada, sinto um cheiro medieval que me conflui à ponta dos dedos tamborilando sobre a mesa da esplanada enquanto o Romeu me diz que o amor é isto

isto e pouco mais

e em Óbidos não há amor batidinho senão a lassidão da Lagoa

«D. Sebastião esteve aqui uma única vez, fugido a uma peste que desolava a cidade de Lisboa. Folgou na lagoa com alguns fidalgos.»

e agora tia Olinda? O que é o amor? Vá, diga lá o que é o amor senão estas canas de pesca lançadas à extenuação do lago...

- Palavra de honra que lhes contei a história toda. No fundo, eles têm que aprender... e eu pouco mais sei do que ensinar.

E desata num riso que invejo porque é de quem sabe que o amor é mais do que isto

isto que me diz

e que me dá saudade

Tantos quilómetros e a minha pele crespada, como os meus lábios se metem pela boca dentro quando imagino que me roçam um pedaço de ganga nas gengivas e na língua. Isto era a Póvoa de Varzim mais o amor diante dos meus olhos

um gelado

leite com café e bolachas

um refrigerante

e o limo entre as unhas do Romeu, no placar do Restaurante e entre as engrenagens das máquinas do Casino. O rugido do mar que não atino em lembrar porque me não sai dos sentidos a humidade dos lençóis na Póvoa.

- Lembras-te quando fomos a Óbidos?

Oiço as vagas do tempo trespassando-me. Passo diante da ermida da Senhora do Carmo e vejo-me ao fundo de oito anos e um Setembro depois dum Agosto da Póvoa.

«Júlio César já cá estive a respirar este ar. Bom... este não que entretanto se meteram mais uns enxofres e chumbos pela atmosfera, mas algo parecido. Consta que por aqui edificou uma cidade já desaparecida com um nome deveras sugestivo»

Lembro a pausa do Romeu, o cabelo da Isabel a esvoaçar, pendão ao vento

Pó

A Póvoa é um pó impossível porque é húmido, a enfaixar-se nos cabelos e em todos os poros da pele

Pó

cidade edificada por Júlio César

também tu Romeu?

- Digam lá se não é sugestivo o bendito nome?... E tu Isabel, o que achas? Não dizes nada? Não me perguntas se quero um iogurte? Vem partilhar a colher e a mousse de chocolate, pergunta-me se quero um refrigerante, se quero fiambre e queijo, pergunta-me se o pó da Póvoa é húmido, massaja-me os pés, deita-te comigo, contorce-te não sabe bem do quê que do amor nada saberia não fora a tia Olinda e o latejar do limo nas rochas, vem ouvir o amor ao fundo da praia, passemos o fim-de-semana na Póvoa, joguemos o nosso destino nas roletas do casino conta-me os teus segredos vem passear debaixo das videiras diz-me que sou mais alegre do que o Buster Keaton tiremos fotografias às gaivotas azulando diante da correria dos rapazes de perna-de-pau na mão e na Póvoa é sempre tão húmido e áspero mas logo sou capaz de lá ir de bicicleta se conseguir fixar esta maldita corrente que é como um coração enleado não sei se me entendes eu sei que entendes porque aqueles a quem o mar da Póvoa não encarde o cabelo tudo entendem são como Santos no leito de morte

como Pó

E Júlio César a saudar-nos ao longe, onde oiço o mar embater nas rochas.

- Palavra de honra que lhes contei a historieta. Tenho esta tendência de me lembrar das coisas quando me desiludem as pessoas.

*No fundo isto é um fim nosso
que não sabemos que não pretendemos partilhar
como se ficasse entre nós
aqueles anos todos lá atrás e os que hão-de vir aqui e adiante
mas continuo a perguntar*

é isto o amor?

somos nós o amor?

Somos isto?

Eu não sei que coisa seja o amor

Mas se somos isto...

Seremos?

- Estou a brincar com as palavras. Ora ouve, escuta, estás a compreender? Mas é ou não é? Tenho ou não razão? Não há neutralidade – é que temos de nos assumir! Afinal és o quê? Acaso és um daqueles espectros que apregoam pelo mundo o seu «Carpe diem»? Nem morto nem vivo, sem passado e sem futuro. E quando os oiço falar do primeiro dia do resto das suas vidas, estão sempre com as mãos sobre um teclado de computador...

Quem diz o quê? Que coisa bate nas rochas?

- Temos de o dizer! Ai de nós se o não dizemos! Isto é para ser dito! Belisca-me aqui o braço, vá! Com força, homem!

Pó

- E Óbidos é sempre tão bonito ao anoitecer...

Júlio César

- a acenar-nos ao longe, as suas luzes difusas e doiradas. O castelo a obrigar-nos a inventar amores...

Invento amores

se não sei que coisa é o amor

senão isto

o castelo de Óbidos

e Pó

- D. Afonso Henriques, já sabemos, sabia-a toda.

então sou o doutor Pó a remexer em tubos de ensaio num laboratório branco como a espuma do mar, da Póvoa de Varzim à Foz do Arelho

- ora Torres Vedras e Alenquer eram praças que não contentavam a ânsia guerreira do Rei. Digo-o e não preciso de requerimento. Portanto, havia tempo para tomá-las. Óbidos era outra coisa, era um desafio. De tal maneira que o cerco não se viu livre das dificuldades atizadas pelos ataques nocturnos dos mouros. Mas quem, pelos deuses, acompanhava o nosso bendito Rei? O outro-nosso Lidador, Gonçalo Mendes da Maia de seu nome. O que me dizes a isto Isabel?

Já não sei donde me vêm estas luzes doiradas; se da Póvoa se de Óbidos. Já não sei onde fica a cidade do Pó. Pó

Póvoa

Óbidos

Mas é isto

o Amor

- e o que sugeriu Gonçalo Mendes da Maia, apoiado por alguns companheiros? Que se atacasse o lado Poente da Vila, enquanto um grupo de eleitos arriscaria uma acometida sob o véu da noite e da vegetação que à época cobria essas paragens, do lado Nascente. Aí tendes. Aprontado o grupo de cavaleiros, cobertos de arbustos e engalfinhados no negrume, aproximaram-se da porta do Castelo *que me apetece morder, juro-te que me apetece morder* enquanto o exército arremetia, na chamada hoje Porta da Vila, a manobra de diversão do Poente.

Mas não me vejo deitado no sofá com o limo nas unhas. Vejo-me tal e qual fui

Inutilmente

vago como as vagas deste mar que não cabe no mundo de alguém que assim o quis

Tantos quilómetros e areia para isto

- liderados pelo Lidador, o grupo de cavaleiros nascentes subiu a ladeira que conduzia à dita Porta. E quem avistou os nossos heróis senão a filha do alcaide mouro Ismael, cujo nome não sei mas aposto que era Isabel... Porque,

tontinha como a minha princesa, perguntou ao pai se os arbustos também caminhavam. E o velho, suponho que o tivesse sido, respondeu-lhe que não, que os arbustos não tinham pernas para andar por aí, assim, de um lado para o outro, como eu e tu, como esse idiota que as cruza como se eu lhas fosse arrancar. E tu o que respondeste Isabel? Vá, diz lá o que respondeste!

Queres um palito la reine? A corrente da minha BMX azul e branca como o céu já não sei se de Óbidos se da Póvoa, sempre a despegar-se e a tingir as minhas mãos de um negro que não saía, tal e qual, garanto-vos, os espectros de cloreto de sódio da Póvoa, que se nos metem pelos cabelos até à eternidade

- a Isabel lhe diz que lá em baixo estão arbustos a caminhar, como eu e tu junto ao Casino, de mão dada, éramos tão felizes Isabel e nunca mais o seremos nunca mais o seremos nunca nunca mais o seremos porque eu sou o Alcaide a gritar sou a Lagoa de Óbidos e a ausência de mar e nunca mais serás minha nunca nunca nunca mais me perguntarás se quero uma almofada para melhor ver televisão atenta bem nisto porque nunca mais é tempo demais nunca entendes bem nunca sabes o que isso é não sabes porque eu sei e quase sou capaz de não querer nunca mais e de te abraçar e apertar a tua carne e passar um fim-de-semana em Óbidos disfarçado de arbusto para que me esqueças para que não me reconheças Isabel nunca mais nunca mais nunca nunca mais é muito tempo tanto que o Alcaide grita com os olhos postos a Nascente

Traição!

- nunca mais Isabel, nunca digas nunca mais seremos felizes em Óbidos nunca mais te falarei em Júlio César e Pó e temos de perder a neutralidade sou o Lidador *outra vez a gaivota a sobrevoar o castelo de Óbidos e a Isabel, imbecil, a perguntar se tu querias um refrigerante* e se os arbustos caminhavam assim de um lado para o outro como tu e a Isabel junto ao Casino da Póvoa de Varzim e as máquinas atravancadas pelas algas e conchas e pela densa areia que se metia pela corrente da BMX e logo sou capaz de ir até Óbidos desde

Barcelos hei-de pedalar até se me rebentarem as veias das pernas até se me criarem varizes como as da tia Olinda a pescar na Lagoa de Óbidos e a ensinar a D. Sebastião que o amor quer-se batidinho mas porque raio não bate a água nas rochas em Óbidos?

- Agora diz-me se contei ou não a Traição? Diz-me! Belisca-me o braço e perde a neutralidade.

Traição

*Já nem sinto as pernas de tanto pedalar
já não sou arbusto
não sou Lidador*

não caminho como tu e a Isabel

*isto é o amor
é isto o amor
arbustos de um lado para o outro
uma porta que não mordo
luzes que não sei
sonhos medievais que esqueci
a tia Olinda a pescar
D. Sebastião a nausear-lhe as varizes
Pó a meter-se pelos poros da pele
Júlio César a acenar lá ao longe*

e logo sou capaz de ir até à Póvoa...

CATEGORIA: *Prosa*

1ª menção honrosa

TESTEMUNHOS DE UM ENFORCADO

João Manuel Oliveira Reis

A minha morte foi injusta. Não porque merecesse mais viver do que outros, mas porque os eventos que me levaram à morte estavam errados. Sim, era inocente. Não um ser puro, livre de maldade, mas mesmo assim inocente naquele caso. Chorei por clemência, gritei a minha inocência, mas de nada valeu. Alguém tinha de pagar pelo crime, e esse alguém fui eu. Como sucede muitas vezes neste mundo um culpado precisava de ser encontrado, mesmo que fosse um inocente. Há que apaziguar as almas dos vivos e vingar os mortos. Sangue com sangue se paga, e assim morri.

Acusaram-me de ter morto uma rapariga, a filha de um pobre camponês que morava à saída da aldeia. A rapariga fora encontrada morta num campo perto da minha casa. Eu morava fora da aldeia, numa casa humilde rodeada por um campo cultivado. Alguns metros a norte ficava a floresta, quase inviolada pelo homem, e que muitos evitavam por terem medo dos seres maléficos que a habitavam. A sul ficava um caminho que ligava a minha casa, o último refúgio antes da floresta, e a aldeia.

No dia do fatídico acontecimento, no mês de Janeiro do ano de 1350, fora até um terreno que o meu pai me deixara, a leste da povoação. O terreno era pequeno mas muito cobiçado pelos aldeões, pois ficava na margem do ribeiro, precisamente na zona em que a margem não era rochosa, e por isso podia cultivá-lo, sendo a terra muito fértil.

Saía cedo, mal os primeiros raios de sol apareciam. Nunca avisava ninguém para onde ia. Morava sozinho e só falava com os aldeões ao domingo, quando ia à igreja. Nada me fazia prever que esse dia fugisse à rotina. A única coisa fora do comum nesse dia parecia-me ser o intenso nevoeiro que caíra sobre a região. Os nevoeiros matinais eram usuais naquela zona húmida, tão usuais que os velhos mal se conseguiam mexer com dores nas costas. Mas um nevoeiro tão espesso como aquele nunca vira. Parecia uma parede branca, tal era a forma com que me tapava a visão.

Mas não seria nevoeiro que me faria ficar em casa. Fiz todo o meu caminho como habitualmente, indo por um carreiro que serpenteava por entre campos, contornando a aldeia. Nos últimos tempos não costumava ver ninguém, apesar dos habitantes serem na sua maioria lavradores endividados. A nossa vida não era fácil. Os terrenos que cultivávamos pertenciam a um

senhor, D.Fernão Anes. Quase tudo o que colhíamos ia para ele, para pagar os pesados impostos que nos cobrava. Mal tínhamos que comer, e não era raro pessoas morrerem à fome. Se não morriam à fome provavelmente não escapavam à peste. Só os mais fortes e afortunados sobreviviam.

A peste negra aterrorizava a região há mais de um ano, e nessa altura metade da população da aldeia tinha já morrido devido à maldita doença. A minha velha mãe perecera no Inverno passado, quando a peste chegara em força à povoação. Muitos amigos meus morreram, para além de outras pessoas como o padre e o barbeiro. As suas peles ganhavam manchas escuras, horríveis, e depois vinha a febre. Espantávamos os ratos e púnhamos vinagre em casa, mas a maleita já andava entre nós. Os físicos vinham com as suas máscaras, mas não provocavam qualquer efeito. Nas vilas e cidades a situação não era melhor, pessoas morriam às centenas. O cheiro das carnes humanas queimadas em enormes fogueiras enchia o ar, provocando-nos náuseas. Não existe cheiro mais repugnante e marcante que esse. Entranhasse-nos no nariz e parece que não sai mais. A isto acrescia-se o desgosto de não poder enterrar dignamente os nossos entes queridos, após uma agonia terrível. A minha mãe foi parar à pequena pilha de corpos que alimentava as chamas da fogueira acesa entre a minha casa e o povoado.

Mas como disse, o meu pai deixara-me um terreno junto ao ribeiro. Esse terreno era muito invejado não só pela sua localização e fertilidade, mas também porque não pertencia a D. Fernão, era nosso. Apesar de pagar pela pequena habitação e restantes terrenos, colhia mais e pagava menos impostos, o que me permitia evitar a fome. Não fosse a minha solidão e poderia dizer que era um homem afortunado. Ia vivendo à custa das minhas plantações e tinha saúde.

Ora nesse dia cheguei como habitualmente ao meu terreno. O ribeiro estava com muito caudal nesse ano, de tal forma que temia que houvesse uma enchente que inundasse as margens. Dei uma vista de olhos ao ribeiro, vendo a velocidade da corrente. Estava a olhar para a água quando ouvi o sino da igreja bater as seis horas. O som parecia mais abafado do que o normal, mas devia ser de não haver vento nenhum. Tratei logo de pousar um pesado casaco que trazia para me proteger do frio, para então começar a trabalhar.

Pela manhã continuei o meu serviço, ouvindo o sino a anunciar as horas, e por vezes os badalos das ovelhas que os pastores levavam para o pasto. Trabalhara tanto que o frio dera lugar a um calor suado. Eram já nove horas e parei para comer uma pequena merenda de pão que levava. Sentei-me junto a um carvalho que o meu pai plantara quando era pequeno, juntamente com o meu avô. Comia sempre encostado a esse carvalho, dava-me uma sensação de segurança. Acabava de comer o meu último pedaço de pão quando ouvi uma enorme algazarra. Vozes exaltadas pareciam vir na minha direcção.

Levantei-me e ao subir uma pequena elevação que dava para o caminho deparei-me com uma pequena multidão de aldeões. Eram na sua maioria homens, mas vinham também algumas mulheres. Os homens empunhavam quase todos forquilhas e foices; as mulheres choravam e gritavam algo que não percebia. O primeiro a falar foi o velho Álvaro, um lavrador avarento e amargo.

- Seu malvado e velhaco. Vais pagar pelo que fizeste!

- O quê? Que se passa aqui? O que quereis vós?

- Não te escapas com essa conversa de inocente. Vamos fazer justiça e é já!

- Mas de que estais a falar?

- Mataste a pobre Teresa, a filha do Pêro.

- O quê? Mas eu mal conheço a rapariga! Estou a aqui a trabalhar desde a madrugada, não sei de nada.

- Desapareceu hoje de manhã de casa, e fomos encontrá-la morta perto da tua casa, no caminho que vai para o bosque.

- Mas eu não lhe fiz nada! Se eu a tivesse morto achais que a deixaria perto de minha casa, para me culparem logo? Alguém me quer culpar de uma coisa que não fiz. Se calhar o assassino está no vosso meio.

- Cala-te servo do diabo. Vamos enforcar-te.

De repente vi tudo a andar à roda. O meu coração parecia explodir enquanto os outros homens me rodeavam e apontavam as suas forquilhas. Levaram-me até junto do meu carvalho. Enquanto prendiam a corda a um ramo da árvore, o padre aproximou-se e perguntou-me se me arrependia do meu pecado.

- Não me arrependo de algo que não fiz. Ides matar um inocente. Como podeis saber que fui eu? Até vós padre, compactuais com tal vilania.

A multidão aproximava-se para me ver contorcer até à morte. Nada satisfaz mais uma multidão do que uma execução, de preferência com sofrimento para o executado. As mulheres e até algumas crianças aproximavam-se para poderem ver melhor. O padre começara a dizer a sua ladainha. Tinha já a corda ao pescoço.

- Cometeis uma grave injustiça. Matais um inocente e deixais um criminoso à solta. Triste justiça a vossa. Que Deus vos perdoe.

Puxaram a corda com muita força. Perdi o apoio no chão e fui sendo elevado através da força de três homens que puxavam a corda. A corda apertava-me tanto que não conseguia respirar. A dor era tanta. O meu pescoço parecia estar a ser esmagado, o ar não chegava aos meus pulmões. Inevitavelmente comecei a estrebuchar, tentando libertar-me da corda que estava já presa. Que morte aflitiva! Sentimos que o ar não chega, que o nosso corpo vai parando aos poucos, até parar por completo. Curioso como um conjunto de fios entrançados pode tirar a vida a um homem. Já só desejava morrer e acabar com aquele sofrimento. Os minutos pareciam horas. Podia ver as pessoas a olharem para mim. Algumas crianças viravam o olhar. Os outros pareciam de pedra, sem expressão. A minha visão foi ficando embaciada, a minha força foi-se diluindo. E de repente tudo ficou escuro.

Acordei. Abri os olhos. Ao princípio não me lembrava do que tinha acontecido. Não sabia se fora um sonho ou a realidade. Mas não tardei a perceber que fora mesmo enforcado. Via-me dependurado, olhava para baixo e via o meu corpo balouçando ao sabor da brisa que vinha do ribeiro. Para espanto meu não sentia qualquer dor. Aliás, não sentia o corpo. Estava plenamente consciente, era como se a minha alma estivesse presa ao meu corpo morto.

Fiquei deveras intrigado, pois nesta altura esperava estar no Céu ou no Inferno, ou simplesmente não estar em lado nenhum. Estava morto, disso estava certo. Até então a minha experiência de morte revelara-se um simples sono sem sonhos ou pesadelos. Agora acordara e estava no meu corpo. Comecei a ficar preocupado. Afinal tinha direito a descansar em paz. Estaria ali preso por alguma razão especial?

Para além de manter a minha consciência conseguia ver e ouvir perfeitamente tudo à minha volta. O sol estava perto de se pôr. Ouvia o ribeiro, os pássaros que regressavam ao ninho, o sino da igreja. Uma brisa levantara-se, as folhas mexiam muito, bem como o meu cadáver. Mas não sentia nem frio nem calor. O vento trouxe-me então vozes vindas do caminho. Reconheci-as imediatamente, eram as familiares vozes de homens da aldeia, de todos os chefes de família. Estranhamente riam-se todos, as suas risadas ecoavam pelo campo.

Pouco depois apareceram todos à minha frente. Riam-se e falavam alto. Um deles, o Diogo, pegou em pedras e começou a atirá-las ao meu cadáver. Se pudesse teria gritado para parar, mas a fala não era uma das capacidades da minha vida pós-morte. Por fim, um dos mais velhos mandou-o estar quieto. Podia ver que todos os homens adultos da aldeia estavam lá, com excepção do padre e do Pêro, o pai da vítima.

- Silêncio, por favor. – Quem falava era o velhaco Álvaro. – Bem, como ninguém virá reclamar o terreno deste infeliz, vamos dar início às nossas partilhas. Bom rapaz, este Mendo, muito simpático mesmo depois de morto.

Riram-se todos. Os malditos começaram a fazer as partilhas ali, mesmo em frente ao meu corpo enforcado. Nem depois de morto mostravam algum respeito por mim. Tinham-me assassinado e ficavam com as minhas coisas. Eu fora morto com dois propósitos: para servir de bode expiatório do assassinato da rapariga, e para ficarem com o meu terreno, que sempre fora cobiçado por aqueles invejosos. Para tornar a situação mais abominável, o verdadeiro culpado deveria estar entre eles, e com certeza sabiam-no. No entanto preferiram-me culpar e condenar, sem provas, sem investigar, e sem ter direito a defesa. A lei não chegava ali. El-rei era um bobo e os senhores feudais apenas faziam justiça quando lhes interessava.

- Pronto, penso que todos ficamos satisfeitos. A partir de amanhã cada um trabalha o seu quinhão. – Álvaro parecia ser o líder daqueles bandidos. – De manhã vamos ao funeral da miúda e depois temos isto por nossa conta.

- Não vamos tirar dali o cadáver? Mete-me impressão ele continuar ali dependurado, parece que está a ouvir.

- Ora Múnio, o morto não faz mal a ninguém. Vamos deixá-lo ali para ir entretendo os corvos.

- Tens razão.

Após uma sucessão de palmadas amigáveis nas costas, despediram-se todos como se fossem velhos amigos. Os hipócritas não se podiam ver uns aos outros mas agora juntavam-se para se deliciarem com o banquete. Nem as terras deles cultivavam, mas logo trataram de ficar com a minha. Sentia cada vez mais que a minha alma estava ali presa por algum motivo especial. Ou muito me enganava ou iria assistir a algo inesperado.

A noite instalava-se a passos largos, pondo um fim ao fraco sol de Inverno. O meu corpo morto permanecia tristemente dependurado no carvalho, como se fosse uma extensão deste velho amigo. A tristeza tomava o lugar da raiva no meu espírito, vindo instalar-se lentamente, dando azo a uma ansiedade imóvel. Da letárgica tristeza fui acordado quando vi uma sombra que se aproximava. Inicialmente não conseguia perceber de quem se tratava, nem sequer se era mulher ou homem. À medida que o vulto foi avançando tomei consciência de que se tratava de uma mulher jovem, uma vez que as suas formas não davam lugar a engano. Quando a rapariga parou junto de mim reconheci-a de imediato. Era a Beatriz, a minha única amiga.

- Meus Deus Mendo, como puderam eles fazer-te isto? Se eu não tivesse ido à vila, se tivesse ficado aqui... Eu tenho a certeza que não mataste a rapariga e só espero que o verdadeiro culpado seja apanhado. Deixa-me tirar-te daí.

Tirou uma pequena faca da corda que usava como cinto e trepou a uma pedra grande que arrastara até à árvore. Começou a serrar com esforço a corda que me mantinha preso ao forte ramo do carvalho. Com um último corte a corda rompeu-se por completo e caí ao chão. Não me doeu nada. A Beatriz guardou a faca e aproximou-se do meu corpo. Pegou-me pelos ombros e encostou-me suavemente ao tronco do carvalho, e logo começou a tirar a corda que restava em volta do meu pescoço. Atirou a corda para longe e abraçou o meu corpo frio.

- Agora não posso fazer mais nada Mendo. Levar-te-ia para minha casa se para tal tivesse força. Amanhã peço à minha mãe para me ajudar. Hás-de ter um enterro decente. Desculpa, até amanhã.

A Beatriz pedia-me desculpa mas seria das poucas pessoas que não tivera qualquer culpa da minha morte. Sabia que agora iria para sua casa, onde

morava com a sua mãe. O pai fora morto por salteadores alguns anos atrás e os seus dois irmãos haviam morrido com a peste. Ela era a melhor pessoa de toda a aldeia, a mais justa e inteligente.

Estava sentado no meu sítio habitual, encostado ao carvalho e preparava-me para passar a minha primeira noite como morto. Dificilmente iria dormir, depois de morto não há grande necessidade, e de qualquer forma teria toda a eternidade para descansar. O nevoeiro desaparecera por completo ao longo do dia e a noite caíra em força, dando lugar a um mundo escuro, iluminado apenas pela lua cheia. Perdera completamente a noção das horas, não me lembrava da última vez que o sino tocara, sabia no entanto que quase todos os habitantes da aldeia deviam estar a dormir, a não ser que estivessem na tasca a festejar a minha morte.

Então, por entre a escuridão vislumbrei duas luzes fracas que se movimentavam, o que me levou a concluir que só podiam ser duas pessoas que transportavam pequenas candeias de óleo. As pequenas chamas tremeluzentes encaminhavam-se na minha direcção, até que por fim pararam a cerca de vinte metros do carvalho. A luz das candeias e da lua cheia permitiam-me ver perfeitamente quem eram os caminantes nocturnos. Diogo, o atirador de pedras, e o padre da aldeia. As suas vozes eram claras no silêncio da noite.

- Diogo, temo-nos arriscado muito. A tua mulher e os teus filhos não desconfiam de nada?

- Não, eu digo à minha mulher que vou beber um bagaço com os vizinhos, e os meus filhos estão sempre a dormir a esta hora. Tem calma.

- Mas se alguém nos vê... Não quero nem pensar no que pode acontecer.

- Ora, ninguém nos viu até hoje e não me parece que algum dia verá. Agora chega-te a mim que tenho saudades tuas, meu querido.

O que se passou a seguir far-me-ia abrir a boca se o pudesse. Os dois trocavam beijos dignos de um casal apaixonado e pela intimidade que demonstravam, pareciam fazê-lo há muito tempo. Afinal alguém gostara da morte do padre anterior.

O enlaço amoroso prolongou-se no tempo, por entre beijos e juras de amor eterno. A paixão era tal que nem sequer tinham reparado que o meu

corpo repousava agora no chão. Uma boa meia hora depois deram um último abraço e partiram pelo caminho que haviam tomado anteriormente. E assim voltei a ficar sozinho na noite, tendo por companhia o choro das corujas e ratazanas que me vinham cheirar e dar umas dentadas.

A noite deu lugar à manhã, a lua cedeu o seu lugar ao sol, as corujas recolheram-se e os melros despertaram. Eu permanecia no mesmo sítio, esperando que a Beatriz recolhesse o meu corpo, ou de preferência que a minha alma se libertasse da sua prisão corpórea. O frio da noite deixara-me coberto de geada, o que me fazia ficar ainda mais rígido. As badaladas do sino da igreja ecoavam no ar, marcando as seis horas, exactamente a hora a que tinha chegado no dia anterior. Teria passado pouco mais que um quarto de hora quando o sino tocou de novo, desta feita anunciando um funeral, que se não era o meu só podia ser da Teresa, a outra vítima desta história.

Duas horas depois o sino voltou a tocar, marcando o fim das cerimónias fúnebres. Não tardou muito para que visse os aldeões vindo na minha direcção, movidos pela sua ganância apressada. A terra ainda não assentara no cadáver da rapariga e já eles vinham a correr para o seu novo terreno.

- Tenho o carvalho na minha parcela. Amanhã deito-o abaixo. – Álvaro sempre fora uma criatura desprezível que matava tudo o que não lhe desse lucro. – Esqueci-me do cadáver, ainda ali está.

Os enforcados eram normalmente enterrados numa vala comum, num monte perto da aldeia, se bem que fosse raro haver uma execução numa povoação tão pequena. De qualquer forma era demasiado individualista para gostar da ideia de permanecer por toda a eternidade junto de pessoas de presumível fraca índole. Mas os meus pensamentos receosos foram interrompidos pelo som dos cascos de cavalos batendo violentamente no chão. D. Fernão e o seu séquito montado aproximavam-se, provavelmente dando início a mais uma caçada. No entanto pararam junto dos aldeões. D. Fernão desmontou da sela juntamente com os seus guardas.

- Disseram-me que enforcastes um homem por homicídio. É aquele ali?
– Perguntou apontando para mim.

- Sim, meu senhor, é aquele o assassino. – Álvaro respondera com o medo espelhado no olhar.

- O que fazeis uns aos outros não me interessa, mas existe um problema. Tomastes posse deste terreno, mas eu tenho direito sobre ele. O morto não me pagou as últimas taxas. Assim as contas ficam certas.

- Mas não podeis fazer isso! Não tendes esse direito. – Diogo, o pinga-amor, parecia ser o único com coragem e estupidez suficiente para responder. Mas D. Fernão não era homem que aceitasse uma afronta destas. Desembainhou a espada, e sem dizer uma única palavra, cravou-a no peito de Diogo. Este soltou um gemido de dor, e quando D. Fernão puxou a espada, caiu no chão, parando de respirar pouco depois. D. Fernão limitou-se a limpar o sangue da espada. Ninguém se mexera.

- Penso que é claro quem manda aqui. Podem cultivar o terreno, mas terão de pagar rendas.

Voltou a montar e partiu com a sua comitiva, deixando para trás poeira no ar, um morto no chão, e uma plateia estupefata. Não posso dizer que sentia pena do Diogo, afinal tinha participado no conluio para me matar e desrespeitado o meu cadáver. Aliás, na altura pensava se lhe aconteceria o mesmo que a mim, ficar com a alma presa ao corpo. Se havia espíritos à solta era uma questão a que não sabia responder, pois não vira ou ouvira nenhum. Os outros reuniram-se em torno do Diogo e pegaram no seu corpo ensanguentado, provavelmente levando-o para casa, onde a sua família receberia a notícia. Partiram todos e deixaram-me de novo só. Parecia que ninguém se importava comigo.

Devia ser perto do meio-dia, pois o sol ia alto, quando vi a Beatriz e a sua mãe. Alegrei-me ao ver que não se esqueceram de mim.

- Vamos mãe, ajude-me a pegar nele. – O meu corpo estava menos rígido, já que o sol, embora fraco, tinha derretido a geada que se formara. Com dificuldade pegaram-me pelos braços e arrastaram-me até ao caminho, onde me puseram em cima do seu burro. Fiquei deitado de barriga para baixo no dorso do animal, e a única coisa que vi durante toda a viagem foi o pêlo cinzento deste.

Após uma curta viagem parámos junto à casa da Beatriz. Ela e a sua mãe tiraram-me de cima do burro e encostaram-me à parede da casa. A velha senhora foi levar o burro até à estrebaria e a Beatriz entrou em casa, deixando a porta de madeira aberta. A casa ficava quase no centro da aldeia, numa viela

junto à igreja, o que me permitia ter uma vista alargada da povoação. Da igreja saíam os pais e irmãos da Teresa, visivelmente combalidos. Por sorte não me viram, se não teriam provavelmente profanado o meu corpo.

De repente ouvi um homem a chorar e berrar. Era o padre que corria e chorava como uma criança no largo em frente da igreja. Álvaro estava por perto, com uma expressão de espanto por tamanha reacção. Quanto a mim não me surpreendida, depois de ter assistido a uma cena amorosa na noite anterior.

- Não aguento mais viver aqui! Sois todos uns selvagens! Ontem compactuei com a morte de um inocente, que Deus me perdoe, e agora mataram o meu amor.

Esta declaração apaixonada teria sido assombrosa não fosse o padre ter dito alto e a bom som que eu era inocente, o que pressupunha que sabia quem era o culpado. Álvaro empalidecera subitamente. Quem também não ficara indiferente fora Pêro, que ainda ali estava com a família, ou o que restava dela.

- O que dissestes? Não foi o Mendo quem matou a minha filha? Quem foi então? – Pêro agarrava o padre pelo colarinho. – Dizei-me!

- Foi o Álvaro! Ele andava atrás da sua filha e como ela o rejeitava ele descontrolou-se e matou-a. Todos os homens da aldeia o sabem. Decidiram culpar o Mendo para poderem ficar com as suas terras, mas nem isso conseguiram. Eu fechei os olhos porque o Diogo me pedira, e não lhe consegui dizer que não.

- Malditos! Malditos! Posso ir para o inferno, mas levo-vos comigo. – Pêro largou o padre e correu até ao Álvaro, que ficara petrificado perante a revelação. Agarrou-se ao seu pescoço com uma força implacável e apertou-o durante minutos até Álvaro deixar de se mexer. A sua família assistira a tudo imóvel; o padre chorava no chão e eu via tudo encostado à parede de pedra. Pêro largou o corpo do assassino da sua filha e foi de encontro à sua família. Beatriz aparecera à porta e olhava aterrorizada.

- Que o Mendo me perdoe por o julgar culpado. Foi tão assassinado quanto a minha filha. Aos outros desejo a morte por tudo que fizeram. Amaldiçoo esta aldeia da qual partirei e a que nunca mais regressarei.

Partia para sempre com a família. O padre levantou-se e dirigiu-se até à casa da Beatriz. Ao ver o meu corpo desviou o olhar, envergonhado com o que fizera.

- Menina Beatriz, depois disto não posso continuar a ser padre, e muito menos permanecer aqui. Parto agora para viver uma vida de exclusão num qualquer sítio em que não façam perguntas sobre o passado. Adeus e que Deus a proteja.

Beatriz e a mãe enterraram-me junto à sua casa, o que se revelou um enorme aborrecimento, pois via tudo escuro, e os meus momentos de distração resumiam-se às ocasiões em que a Beatriz vinha falar comigo. Contava o que fizera nesse dia, e o que se passava na aldeia. Desta forma ficara a saber que população se juntara no largo para se dar conta das mortes e partidas. O caos parecia instalado. Resolveram enterrar logo os mortos, uma vez que já não havia padre para celebrar a missa de funeral.

Algumas semanas depois a Beatriz contou-me, muito preocupada, que a peste voltara à aldeia e que todos os homens da aldeia estavam doentes. Só as mulheres saíam para trabalhar, ajudadas pelas poucas crianças que moravam na aldeia. A aldeia estava a morrer. Passaram-se alguns dias sem que Beatriz viesse falar comigo. Quando voltou era para se despedir. Ia partir com a mãe, para longe da aldeia e da peste. Aquela terra estava amaldiçoada, todos os homens tinham morrido com a peste e as mulheres e crianças pensavam também partir.

E um dia partiram todos. Fiquei sozinho, sem ninguém que falasse comigo. Foi nessa altura que aconteceu. A minha alma libertou-se do corpo em decomposição, ficando livre. Resolvi partir e conhecer o mundo enquanto espírito, não sem antes ter visitado o meu carvalho. E junto ao meu carvalho pude contemplar o episódio que encerra a história da minha aldeia amaldiçoada.

D. Fernão andava na caça, com mais dois amigos. Resolveram parar para descansar e beber água fresca do ribeiro. D. Fernão desmontou do cavalo, mas mal o fez viu-se cravado de flechas lançadas pelos amigos traidores. Um bom final para um homem como ele, acabar deitado na terra, rodeado de amigos que festejavam o dinheiro que ganhariam ao partilhar as

suas terras. Mas quem sabe o que lhes sucedeu... A terra agora somente habitada pelo carvalho gosta de justiça.

CATEGORIA: *Prosa*

2ª menção honrosa

HISTÓRIA CONTADA PELOS
INQUILINOS DE UM MOTEL
REFORMADO SOBRE UMA SÉRIE DE
ACONTECIMENTOS E VIDAS
CRUZADAS

Ana Cláudia Ramos dos Santos Monteiro

Vivemos num conjunto de apartamentos amarelos, com uma piscina e lavandaria partilhadas, que costumava ser um motel. Os quartos foram remodelados em deliciosos apartamentos T0 e T1, minúsculos mas agradáveis.

Mrs. Pinter, dona do motel, afectuosamente chamado de “condomínio”, comprou-o barato, abandonado e sedento de obras com o dinheiro do seguro de vida do marido cujas circunstâncias do falecimento nos são completamente desconhecidas. Quando o primeiro de nós alugou o apartamento, Mrs. Pinter já cá estava há muito tempo. É uma senhora encorpada e ruiva e de sangue irlandês algures. Nunca abandonou o nome de casada e cortou pela raiz qualquer avanço de vários inquilinos. Todos somos testemunhas do seu gancho de direita, com que esmurrou o polícia quando vieram cá a primeira vez por distúrbios. Passou a noite na cadeia com o causador da algazarra, que não tivera a melhor das defesas, cambaleando pelas escadas com uma garrafa de cerveja pendendo dos dedos frouxos, e cantando como se a sua vida dependesse disso. O polícia esmurrado disse que ele tresandava a álcool e a cebola. Todos nos fixámos nestes pormenores, menos a cubana Aragón e a irlandesa O’Sullie — elas detectaram com horror as manchas de tomate e gordura na camisa branca que ele vestia. Normalmente entregamos — sobretudo os homens — camisas, meias e roupa interior para lavar à Aragón e à O’Sullie. Elas passam pelos apartamentos com um cesto verde ou um saco plástico branco e gigantesco, cujo barulho se assemelha ao de quarenta mil papéis a serem amachucados. Quase todos nós temos uma tarefa para proteger os inquilinos, a quem afectuosamente chamamos “vizinhos”. Eu, por exemplo, estou encarregue de impedir Mr. Benna, que mora na porta ao lado da minha, de acabar numa semana com o fornecimento mensal da máquina de refrigerantes.

Mrs. Pinter é muito liberal com as rendas: não há contratos de aluguer, cada um fica e parte quando quer. Provavelmente isto nunca deixou de ser um motel. O que o distingue dos outros é que ainda nenhum de nós saiu.

Nem todos vínhamos com a intenção de ficar. Alguns estavam a seguir o rumo natural das coisas, e o rumo natural das coisas fê-los tropeçar aqui.

Alguns vieram porque não encontraram outro sítio, outros porque este foi o primeiro que encontraram. Alguns vieram propositadamente para o motel amarelo por causa de uma aposta estúpida que Mr. Benna fez na cidade sobre se aquela cor brilhava ou não no escuro. Ele veio para cá com intenção de repousar no deserto durante uma ou duas semanas, mas nunca mais saiu. O carro de Mr. Howard, um cobrador endividado a fugir da mulher, ficou sem gasolina justamente à entrada. Mrs. Pinter, todos nós, acolhemo-nos uns aos outros à medida que cada um foi chegando. Alguns não se sabe como vieram para cá, como a O'Sullie, que chegou durante a noite e de manhã já estava instalada. Ela bateu a cada uma das portas e ofereceu uma travessinha de bolachas a cada um, garantindo que cada bolachinha continha uma barra de manteiga. Louise, cujo sonho é aparentemente ser um palito torrado, passa os dias deitada na espreguiçadeira ao sol e a fazer exercício, e perguntou à O'Sullie se ela queria matá-la. Mr. Benna, por outro lado, comeu todas as bolachas à porta e bamboleou atrás da O'Sullie para lhe pedir a receita, e por causa disso ela passa-lhe a roupa a ferro de graça. Não sabemos como a O'Sullie ou outros vieram cá parar, porque escolheram este, de todos os outros, um motel reformado de casas pintadas de amarelo, com renda ao mês, e não sabemos porque nunca ninguém parece sair.

Bom, isto não é inteiramente verdade. Aliás, era essa a história que eu ia contar. Um dos apartamentos mudou sucessivamente de dono devido a uma série de trágicos acontecimentos. Ele fascina cada um de nós e apanham-nos muitas vezes a olhar para cima, para ele, a caminho da lavandaria ou quando estamos estendidos nas espreguiçadeiras à beira a piscina e o sol nos tosta a pele, que no meu caso se solta como a primeira superfície da casca de um ovo — e toda eu volto a nascer, rosada como um leitãozinho.

O apartamento estava vago e foi alugado por um casal que não falava muito e conseguia pôr todos os seus pertences na parte de trás do carro vermelho. A mulher tinha ar de quem tinha muito para dizer, como se a qualquer momento fosse explodir e bocas lhe saíssem dos cotovelos, mas retraía-se por causa do marido. Mesmo quando ele não estava presente, tinha toda a aparência de uma fiel dona de casa, o cabelo preto preso puxado, o ar tímido com que nos olhava, de queixo atirado para o chão e mãos firmemente seguras na bolsinha de pano vermelho. Mas eram os seus olhos negros, ocasionalmente divertidos

por uma piada de Mrs. Pinter, e o sorriso irrequieto, torcido como um pano molhado, reprimindo o riso e as palavras, que a denunciavam aos seus vizinhos. O marido era alto, peludo, respeitador, falava por grunhidos e pagava todas as contas a horas.

Um dia ele chegou a casa e encontrou um manto transparente e floreado e um cheiro e perfume caro envoltos na mulher, pousada serena como uma peça de arte sobre a mesa de jantar, enquanto um rapaz novíssimo, filho de um pescador no meio do deserto, a imortalizava em carvão. Foi ao quarto, tirou a arma da cómoda e enfiou-lhe uma bala na cabeça. Depois virou-se para a mulher:

— Também te enfiava uma bala mas jurei que nunca te abandonaria. Vai-te vestir e faz as malas.

Partiram nessa mesma tarde e, apesar de não parecer, fizeram-no sem grandes pressas: tiveram tempo de arrumar tudo antes de saírem. Todas as coisas, todas as roupas, toda a comida, fotografias, champôs, caixas, livros, pratos, talheres, tudo quanto possuíam abandonou com eles aquela casa, tal como havia chegado, acomodado no banco de trás do carro vermelho por sabe-se lá que milagre. Lavaram o apartamento de cima a baixo. Toda a casa, em todos os cantos, onde quer que nos puséssemos, libertava o cheiro ácido a limão. A única coisa que deixaram para trás foi o sangue do filho do pescador, como uma explosão de espessas gotas de melancia salpicadas e gravadas na parede. Íamos limpá-las com lixívia, mas veio cá a Polícia e declarou o apartamento como cena de crime, levaram o corpo do rapaz perfumado a citrino e não deixaram ninguém entrar. Foram-se embora uns dias depois quando o carro vermelho já tinha bem atravessado a fronteira. Mas nem por isso Mrs. Pinter desistiu de tentar alugar o apartamento, mesmo com as manchas e a fita amarela na porta, levando as visitas a ver o meu apartamento e pedindo muitas desculpas por não poder mostrar o apartamento vago. Algumas visitas desapareciam pelo motel e quando Mrs. Pinter as encontrava estavam especadas em frente à porta do apartamento pregadas na fita amarela e no sangue lá dentro, e muito confusas quanto ao cheiro a limão. Aí víamo-la inventar todas as histórias que justificassem aquela vermelhidão incansável na parede, e Mr. Howard garantiu-nos uma vez que as palavras “explodiu uma fruta” saíram da boca dela.

Uma das visitas perguntou-lhe uma vez:

— Ouça lá, aquilo é sangue, não é?

E Mrs. Pinter despejou toda a história como se tivesse andado a desejar contá-la o tempo todo, e ao mesmo tempo como se se rendesse à mórbida verdade, e ao mesmo tempo como se se libertasse de um peso enorme. O senhor da camisa havaiana cofiou os bigodes e disse:

— Olha que bela história. Sabe que eu podia escrever alguma coisa sobre isso. Por quanto disse que alugava?

E no mesmo dia o escritor, Mr. Murphy, sentou-se confortavelmente em frente à máquina de escrever e em frente às manchas de sangue e escreveu tudo quanto vos conto agora. No princípio tentou apimentar as coisas — achava que devia — mas de cada vez que olhava para cima para aquelas manchas apagava tudo e era com um comboio encarrilado, regressando à verdade. Recolheu relatos dos acontecimentos e de todo o condomínio amarelo, até do homem da piscina, de meia-idade, calças de ganga e chapéu de palha, e cuja língua materna não é esta.

Depois de acabar a história pensámos que ele se afeiçoara à casa, mas um mês falou em ir-se embora e no dia seguinte fomos encontrá-lo no fundo da piscina, mais limpa do que alguma vez a tínhamos visto, a água limpíssima e as flores gigantes da camisa ondulando ensopadas à luz da manhã. A Polícia voltou para prender o homem da piscina e o irmão de Mr. Murphy veio reclamar o corpo e, quando lhe falaram nas manchas, também ele quis vê-as. Olhou para elas estarecido, talvez por causa do irmão, e disse:

— Então era sobre isto que ele andava a escrever — e enterrou a cabeça no braço e chorou.

Mrs. Pinter consolou-o e todos lhe oferecemos um ramo de flores e uma travessa de bolos da O'Sullie.

Quando demos por ela, ele tinha alugado o apartamento e na primeira semana soubemos que ele planeava superar o desgosto dormindo com todas as mulheres do condomínio. Mrs. Pinter, agora gato escaldado, avisou-o que mais depressa acabaria no fundo da piscina como o irmão, porque esse tipo de comportamento não seria tolerado. Mrs. Pinter não acordou ao lado dele no dia seguinte, como alguns apostaram, e ele regressou aos seus afazeres na grande cidade poucos dias depois.

O apartamento continuava vazio. As manchas de sangue continuaram a suscitar interesse e de vez em quando apareciam uma ou duas pessoas que queriam vê-las. Num dos churrascos alguém sugeriu abrir a casa ao público, cobrar entrada e um extra pela história. Mrs. Pinter estava relutante. Respondeu achar que ganharia mais dinheiro alugando o apartamento o mais depressa possível. Alguns desconfiaram da sua força de vontade, fragilizada pelos acontecimentos, e insistiram durante vários dias, até que ela anuiu e pediu que escrevessem a história a ser contada.

Na noite antes de abrirem o apartamento, a O'Sullie veio bater à minha porta, um frio cortante nos ossos e o vento do deserto e assobiar nas varandas e janelas, e perguntou-me se eu ainda tinha alguma lixívia, porque a dela e a da Aragón tinham acabado, e Mrs. Pinter não costumava usar.

Uma vez Mrs. Pinter comentou comigo o quão surpreendida ficara por nenhum de nós se ter mudado depois da sucessão de tragédias que se proporcionara naquele Verão. De facto nenhum de nós saiu daqui, e tenho a sensação de que tal coisa não passou pela cabeça de ninguém. Das nossas janelas vemos os nossos vizinhos jantar em frente à televisão, sair para a piscina, limpar o pó a molduras e mesinhas de café, passear em pantufas felpudas, espantar gatos fora do sofá e centopeias à chinelada. Todos nos conhecemos e as nossas rotinas partilhadas adquiriram algo de familiar. Habitúamo-nos e adaptámo-nos à existência uns dos outros. Vivemos aqui. De certa forma, é quase como uma fortaleza virada do avesso, onde nos sentimos protegidos independentemente do que acontece cá dentro.

O dia seguinte era Sábado e a vez da O'Sullie de fazer o pequeno-almoço comunitário. Ela estava no apartamento para alugar. Louise subiu até lá e à entrada deu um grito. Todos nos precipitámos escadas acima. O'Sullie, Aragón e Mrs. Pinter tinham dado alguns retoques ao apartamento. As manchas de sangue tinham desaparecido.

CATEGORIA: *Prosa*

3ª menção honrosa

DA CARNE LUTUOSA, O TEMPO
das palavras mudas

Natália Maria Oliveira Reis

Quando íamos para a santa terrinha, algo em mim se revoltava e um nó, quase cego, prendia-se com força à minha garganta, querendo impedir-me de falar. E impediria, se não fosse isso impossível. De nada servia implorar que me deixassem sossegado. E de todas as vezes sabia que, ao chegar, a minha avó contar-me-ia pela centésima vez a história do acidente que quase a matou e se o não fez foi só porque o céu não estava a aceitar ninguém nesse momento. O meu avô responderia irritado que não. Ele diria que se ela não foi ceifada nesse dia foi porque o Inferno estava cheio e a conversa acabaria numa acesa discussão.

Mas a minha avó já não está entre os vivos em forma humana, não existe em carne, ossos, cabelos, unhas e olhos e do meu avô resta agora apenas o silêncio. O caixão é pesado e não acredito que ao meu lado, à frente e atrás sigam outros que o carregam para além de mim. Os meus avós tiveram filhos e os filhos deles outros filhos tiveram, embora não muitos, mas filhos. E hoje, estamos todos aqui reunidos pela segunda vez desde sempre, da primeira ainda me lembro mesmo que no enterro não tenha ajudado, lembro-me. De ouvir vai dar um beijo à tua avó e senti-la distante apesar de o seu frio me inundar a pele. E tudo o que não faz parte dela.

O meu pai foi enterrado hoje no jazigo da família. Estivemos todos no mesmo lugar e à mesma hora nesse mesmo lugar para prestar-lhe uma última homenagem. Não sei de que forma estamos a homenagear alguém que já não vê ou ouve ou sente e estará sob camadas e camadas de terra daí a horas que se prolongarão pela eternidade. Mas estivemos lá. Os filhos dos meus pais e deles os seus filhos que filhos terão também um dia. O meu mais novo não quis beijar o avô mas ajudou a carregar o caixão. Os filhos dos meus pais que já não existem senão no que nos deixaram, os filhos dos filhos dos meus pais que não existem por vezes quando nada deixam.

Pergunto-me. Terá o meu mais novo sentido o peso da morte e por isso chorado ou soprou-lhe ao ouvido a saudade, em segredo. Espero, pai, que não grites com a mãe quando a vires, se é que vês, pois sempre disseste que

estariam separados pelo mundo. Mas se a vires, diz-lhe. Que o neto não tem já entalado um enjoo quando me segue até onde nos criámos.

Penso que não deveria pensar nisso enquanto estou aqui, agora. Acontece-me às vezes pensar naquilo que não devo e sinto-me culpada. Estar diante do meu avô morto deveria entristecer-me e fazer-me pensar apenas nisso e no entanto. Vejo-te só a ti. É preciso que também me vejas. Ontem fizeste-me chorar por dentro. Porque te vi tão inteiramente e soube, tenho medo ainda, soube o quanto somos frágeis e iguais. É preciso que vejas. Pensa no que sentirá um corpo que se perde, em que se torna a carne e o esqueleto. Vejo as entranhas das pessoas e não é nojo que sinto. Sinto. Uma imensa calma por saber que todos são feitos do que me constitui e todos nos reduziremos ao mesmo no fim. Fim de qualquer coisa. E ao ver-te na totalidade, penso, o que sinto que posso pensar, embora pense só no que sinto como quem só sente e não sabe pensá-lo.

Vejo-te por dentro e por fora e tudo em mim se agrega numa intensa inspiração animal. Quero possuir-te. E quando me surge a visão de ti deitado na rigidez da morte, como este velho corpo ainda não degradado que olho sem ver, agora, quando me surge essa visão de ti, eu fecho-me no cair das pálpebras e prendo o ar contra a pressão que no meu peito me devora.

Desce. Finalmente desce. O frio.

Se a minha mãe estivesse viva espantar-se-ia com a revolta dos dias. É quase Inverno e o calor tem-nos envolvido sem cessar. Se estivesse viva, a minha mãe, talvez o meu pai não dormisse agora meio inchado de morte, meio vazio de vida. Talvez estivesse ainda direito, no seu posto dilecto, olhando todos do alto da sua sapiência frágil. E ficaria perplexo diante da revolta dos dias que se invertem.

Não sei se é culpa das paredes marmóreas ou do piso que se afunda, mas hoje faz frio. O mais novo do meu irmão mais velho está crescido e a minha única filha chora a morte do avô sem pensá-lo, o olhar distante. Talvez chore uma outra falta que não esta. Temos tantas sempre, tantas. Mais ainda

quando amamos sem medida e exacerbadamente queremos. Um corpo a mais que o nosso. Censuro-a porque a invejo. Nunca pude achar-me porque nunca me perdi. No mundo de quem quer que fosse.

Vou beijar o meu pai, pai que nunca tive, abraçar ao de leve os meus irmãos que não conheço, dar a mão à filha única que tenho. Não sei se tenho. Reunimo-nos então, durante todo o tempo em que existimos, tão poucas vezes que me esqueço das caras e dos nomes que hoje se debruçam sobre mais um fim. Talvez os nossos rostos não possam ser vistos, talvez sejamos ninguém.

Não te deixarei recordação alguma. Sei que jamais me poderás esquecer. Não te deixarei pulseiras como aquelas que oferecia aos amiguinhos da primária antes das férias, nem fotos quadradas, nem cheiros em frasco. Não poderei deixar-te marcas exteriores de mim em ti. Sei que te ardo, inflamo, sei que te acho quando encontrar-te não quero. Finjo que não temo a minha morte e faço disso uma verdade nossa. Temo-nos, meu esposo, até que o invencível ribombar do sopro terminal nos sugue a carne e mais ainda. Vê. O meu pai está morto e eu não sei o que é morrer. A minha mãe morreu sem que eu soubesse o que é morrer. O nosso filho morreu antes que eu pudesse perceber em que consiste estar morto, não sendo isso o simples contrário de estar vivo. Porque não o é. Receio estar a apertar-te em demasia. Espremo violenta a tua mão escaldante. Não choro nem tremo nem soluço. Não há em mim mais ponta de água. Cobre-me de líquidos teus neste momento. Para que quando voltemos eu tenha sufocado já.

O meu irmão mais velho está triste. O mais novo dele ajudou agora a pegar no caixão. A minha irmã, a mais nova dos quatro, está triste e só, pois não tem mão que possa colar à sua. Visse a minha mãe que é divorciada e espernearia de desgosto. A minha mãe que teve quatro filhos. Com o meu pai que quatro filhos teve. Netos são seis. Sete eram antes da noite que veio eruptiva. E como lava, na garganta me escorre a raiva viscosa que não solidifica.

Conheço a tua dor porque a sinto. Ela incendeia-me a palma da mão e o peito e as costas.

Tive uma vez uma mulher de que gostei mas não amava ainda. Quando a deixei, deixei-lhe a boca em brasa e réplicas de um tremor que a fustigava. Hoje lembro-me dela porque há que lembrá-la.

Na esperança de me demover, quis dar-me a certeza de que a teria em tudo o que quisesse dar a uma outra. Deixou-me palavras que esqueci numa gaveta, roupas que cortei à faca da indiferença. Vê. É certo que me lembro dela. Mas se lembro é porque em algum momento a não tive presente. Como te tenho a ti. E nem que todos os tormentos me esmagassem e não mais homem eu fosse, nem que me sorvessem cada gesto, eu poderia não fazer amor contigo como um louco. Mulher, és-me a vida que se não acaba nunca e sei. Por tudo o que chorei nos ombros que moldaram em ti. Sofres. Sofri assim o nosso filho mas não tive pais. E sofro. Aqueles que por serem teus tomei no meu abraço de menino perdido.

Não poderei lembrar-me de ti, largar-te a mão. Pois estás e estarás sempre comigo.

Irmã. Irmão. Irmã. Eu, irmão. Não é esta a ordem de nascença que nos impuseram. Não é esta a ordem de nascença que escreveu o tempo. Não é esta a fórmula divina. Para a soma dos destinos que se não dividem. Eu, filho. Tu, filho meu e tu e tu, sois três. Dai-vos uns aos outros, suplico. Não deixeis que a vida vos condene à alvorada morta de um sentir exangue.

Sempre desejei criar uma família grande. Se me perguntarem porquê, não saberei dizê-lo. Penso, e penso apenas, que por pouco mais ter que me enchesse o eco da insónia. Naturalmente, o homem percebe um dia que é tarde e nesse dia estão todas as mãos em que podia ter tocado. Nesse dia estão todas as marés e incisões na carne. Nesse dia estão todas as lembranças do dia seguinte, onde ocorre o próprio dia pôr-se. Nesse dia é tarde. Tarde como nunca foi cedo estar aqui. É cedo estar aqui. Não vejo gente, só corpos. Nada oiço. Minto, calma, oiço. Tudo. A voz de nós à mesa, a velha ainda nova que reza e eu com fome. As miúdas que arrumem a cozinha, preciso dos rapazes para levar os sacos para os primos. Os miúdos que levem

os sacos para os primos. A nova já velha que lava o chão com a ponta gasta de uma quase aquilo a que se chama algo de que não me lembro. Oiço. O branco nocturno que vem, vazio.

Já se pôs na cova a caixa, caixão. Caixinha dos sons que me embalavam. Há mãos nas pás que atiram terra, mãos que não pertencem à terra nem ao céu. Há mãos. E eu inspiro breve a claridade funda que sorrimos. Antes. De se nos ter acabado o mundo.

E foi quando o teu cansaço. Mil vezes morrendo contendo. E foi quando. Foi quando o teu sorriso surgiu claro no nascer do meu olhar. E eu abri na noite uma estrada para o dia, dia que era noite, uma noite limpa e fria. De que tanto gostávamos ambos de percorrer.

Hoje há sobre nós uma nuvem carregada que já ontem lá estava e julgo que para amanhã se espere ainda a violência deste temporal. Que torna menos visível o que o era antes. Mas. Há algo em nós, humanos que nos suplanta. Sepulta. E eu olho e vejo o que via e vi e verei. E eu olho. Fechadas no inverno, as casas, as ruas, as luzes, as casas. Silenciando escuridões.

E foi quando o teu cansaço. Nos tomou sem ter visto que roubava meses e anos ao tempo que nos era. Sem ter visto embora tenha visto algo que nos não seria. E chovia, fazia calor dourado de luz e a chuva, a chuva lá estava.

E foi quando a minha morte intervalada.

Ainda que irremediável fosse separarmo-nos, sangue vosso no meu sangue correria. Ainda que. Escutai-me. Eu não tenho coisa alguma que valha alguma coisa. Tudo o que vale é ter o que me falta. Apetece-me a queda sem amparo para dentro do silêncio que diz tudo.

O meu pai é um poeta. Não sei que quer dizer isso, mas sei que o é. Olhava-me há pouco e aos meus irmãos de rosto penetrante. E dele jorrava poesia. A minha irmã é tão pequena ainda. Perto de mim ou do meu irmão mais velho, é tão pequena ainda. Nada sabe acerca do que a traz hoje aos braços carregados de preto da minha mãe. Mãe que em luto a pega para que

não veja a partida. Mesmo que depois se lembre de, ao virá-la, lhe dizer diz adeus.

Tenho primos e tios. Para além dos meus pais e irmãos, tenho primos e tios e todos estamos aqui. Estamos aqui e connosco mais umas quantas pessoas que se dizem amigas, outras tantas que terão vindo para ver apenas. Talvez haja quem venha apenas para ver. O que não pode ser visto. Peguei no caixão. Eu, o meu irmão, o meu primo, o meu pai, o meu tio, o meu tio. Por que serão sempre homens a fazê-lo ou quase sempre, pergunto. Pela força, suponho, que a mais deveriam ter. Pegámos no caixão. Tem terra sobre ele agora, termina. Mais uma hora que encerra anos infindáveis.

Ontem fiz uma torrada e essa torrada parecia o sol, um pequeno sol na minha mão ao pequeno-almoço. Ontem acordei e quando quis lavar a cara, percebi que o meu irmão tinha mudado. Vinha ele sério em direcção ao nosso quarto e disse-me que estava pronto. Já não temo a morte. Disse-me ele isto – já não temo a morte. E eu soube que o que dizia era verdadeiro, pois assim falavam os seus olhos não mais adormecidos. A mãe ouviu-o e perguntou para que estava ele pronto, mas eu não. Eu soube tudo porque juntos estivemos lado a lado, aguardando que findasse a sua ida.

Quando a nossa avó foi subitamente sorvida pelo término da vida, meu irmão, meu jovem irmão, olhando-a pela última e julgo que única vez, tremeste. Perante a brutalidade desse frio que atravessa a carne. Foi há longos anos. Não muitos, mas longos. E desde então, não sei já quantas noites se passaram comigo tentando decifrar-te as palavras ausentes. O medo tão dentro de ti. Tão dentro que era quase impossível chegar-lhe. E agora. Dizes não senti-lo já. E sei que não o sentes, de facto. Porque houve um momento em que te viste dono de ti todo e encaraste a morte como aquilo que dá um sentido ao que a precede.

Ontem quando nos cruzámos no corredor tu eras outro e era dia. Eu ajeitava o quadro na parede e tu falavas. O pai dizia o meu pai morreu, sei que estiveram perto dele até que fosse levado para um qualquer canto do hospital e agora. É dia de ser velado. Quando nos cruzámos sob a porta, a tua mão tocou-me e a lágrima que havia não vinha do teu sofrimento. Só nós o vimos

lutando contra nada. Até que o levassem. E agora. Todos os suspiros me assassinam a vontade de chorar.

Hoje foi dia de enterrar a podridão e estar presente. Hoje, quando te vi pegar no caixão não pude senão sorrir porque sabia. Soube. Finalmente cresceste. Com o vagar das raízes que se espalham e se estendem para o céu intangível.

Os meus dois rapazes estavam com o meu sogro quando ele se agarrou ao peito e sufocando se deixou cair. Segundo sei, foi o mais velho que chamou a ambulância. O mais novo segurou na cabeça do avô enquanto este morria. Pensei que se fosse mostrar abalado. Sempre foi um miúdo sensível, estranhamente acabrunhado, cheio de pequenas fobias. Não disse nada. Nada poderia ter dito. É mudo. Ouve mas não fala, nunca falou. Talvez por isso continuemos a tê-lo como uma criança, uma eterna criança que esperneia e dança com as mãos quando quer de nós alguma coisa. Uma criança que grita ferozmente com os olhos e murmura com a pele.

Antes de morrer a minha sogra, era quase impossível tirá-lo de casa. Ao meu mais novo. Ir para a casa dos avós era a tortura. Depois, deixou de o ser. Gradualmente, foi dando um e outro passo até que se sentasse tranquilo, tranquilo na terra, com ela. Reunir a família era improvável. O meu marido costuma lamentar-se por isso. Quase nunca vê os irmãos. Quase nunca eles viam os pais, depois o pai só. Só. Até que o trouxemos para nossa casa. Até que também ele não mais resistiu.

E estamos agora todos aqui reunidos uma vez mais. Entre multidões desconhecidas que se arrastam funebremente. Estamos e muitos de nós não estarão embora pareça que sim. Muitos de nós pensam apenas na vontade imensa que têm de sair depressa. Pensam no conforto que os espera porque tudo lhes parece tão distante, eles não sabem. O que é ver a morte por dentro dela mesma e nos ossos de quem morre. Não sabem que me morro quando vejo um pobre desgraçado como aquele que, sem pernas, me pede comida todos os dias à porta de casa. Que me morro quando sei, e sei sempre, que o meu filho asfixia na mudez. E morro-me sempre que o sangue de alguém é derramado sob mim. Ouço. As trombetas do apocalipse.

Confesso que fiquei surpreendido quando hoje vi o meu primo pegar no caixão. Nas raras vezes em que estive com ele, pareceu-me até que seria um corpo imóvel. Cheguei a perguntar ao meu pai se o sobrinho da parte do irmão mais velho, o mais novo do irmão mais velho, seria, para além de mudo, paraplético. Disse-me que calar-me era o melhor que eu tinha a fazer. Não tenho culpa. Não gosto dele. Não gosto dos meus primos. De todas as pessoas que estiveram no funeral, conhecia apenas os meus pais e irmãos. Mal conheci o meu avô ou a minha avó ou os meus tios, mal conheço. Não me conheço. Mal conheço os meus pais ou irmãos, na verdade. Olho-os. Apenas.

É hora de jantar mas ninguém tem apetite. Dias de enterro são capazes de enrolar estômagos como mais nada o pode fazer. A minha irmã canta ao som da música que só ela ouve. É de noite, é hora de jantar e eis que mais alguém se senta connosco. Há mais alguém que ao nosso lado se senta, a minha irmã insiste. Canta, dança, pergunta de que cor são os anjos e o meu pai diz da que quiseres. O nosso convidado come. Ele é a consciência e a saudade, ele é a fome. Ele é a espera, a orfandade, a falta. A fome, a fome que se não sacia, ele é ausência. Silêncio. Sons. Ele é o peso que hoje nos esmaga porque todas as almas estão nele. Todas se deitam hoje sobre si e lhe dão tudo. Sentou-se ao nosso lado e talvez durma cá em casa. E mastiga calmamente enquanto ouço a minha irmã que pergunta se o avô foi para o céu. O meu pai diz-lhe que o inferno é na terra e o paraíso também. E eu que nunca concordo com ele digo Amén.

E foi quando a minha morte intervalada. Tomou enfim os meus braços no seu seio e o seu tempo foi o tempo todo, sem pausas. Sem intervalo.

Tantas foram as vezes em que querendo falar-te não pude e então escrevia, mas tu nunca leste. Ouvia-te dizer que era urgente mudar mentalidades, rir de outras alturas e chorar só quando a seca não mais permitisse à terra a fertilidade. Ouvia-te dizer mundos que se empurravam e cada teu gesto, cada tua palavra. E desejava eu ardentemente matar e roubar vozes a fim de, condensando-as num grito, chamar-te. Teu nome, o teu nome

gotejando gota a gota, eu o gritando, depois mais baixo ao teu ouvindo, o teu nome. Sempre ele como um reflexo de mim, um refluxo da minha alma. O teu nome, único que pode ser lembrado porque eras tudo. E nele se punha o que te define pois entre tantos, tantas, tu eras a única.

Tantas horas, noites, tantos dias sucumbi à força do que não dizia. Pois tão difícil é falar, mas mais ainda. Tomar o meu lugar sem que pudesse senão crivar papéis na minha carne. Carne que é nada mais que uma gargalhada triste da Natureza. Quis ser escritor mas não tive as letras. As sílabas foram a distância. Que não pude, no entanto, deixar de querer.

Se as pessoas soubessem o quanto me dói não deixar nada meu para além de lembranças nos que me são próximos. E tão vagas, tão moles, tão inconstantes.

Serei. Finalmente dono do que represento. Porque o teu cansaço derrubou-me as forças para não mais ser.

Dizem que uma desgraça nunca vem só. Que não há duas sem três, mas já lá vão quatro. Há uns anos morreu a minha mãe e todos nos reunimos pela primeira vez em muito tempo. Depois, foi vez do funeral do meu sobrinho que estava doente. Sobrinho por afinidade, mas ainda assim sobrinho. Filho de uma irmã do meu marido, eu sempre gostei muito do menino. A semana passada, vimo-nos de novo em exéquias por causa do velho. Hoje e mais uma vez recebemos a notícia de outra morte. O meu marido estareceu. Os meus rapazes ficaram muito calados e fecharam-se no quarto. A miúda sujou-me toda com a sopa, alheia à minha surpresa. É sempre chocante saber que um jovem, um jovem que só na juventude deveria ter parte da vida, se mata.

O mais novo do meu cunhado, do irmão mais velho do meu homem, matou-se. Rasgou com uma faca os braços em todo o comprimento. Deixou que o sangue cobrisse a tijoleira como um mar vermelho, um mar que deus não pode abrir, só o demónio, mas esse estava-lhe nos dedos. Deixou, junto dos muitos papéis em que ia escrevinhando, escrito. Que esta dor em mim não seja mais que um grito, um fio de voz ao menos, que este aperto me seja o berro entalado no peito. Que possa eu ouvir-me enquanto existo. Que eu possa porque eu tenho. Vontades enormes nas veias.

Ao que parece, ele sofria. Gostava muito de uma moça que até se dava bem com ele, mas nunca o quis para mais que um amigo pois era-lhe difícil percebê-lo. Cansativo. Logo agora que o miúdo até saía mais e corria para a antiga casa dos avós, satisfeito. Ao que parece, temos em nós sentires cuja memória é escassa e por um fio pendemos a vida.

Sim sei, durmo. Sim, sei, toda eu sou sono. Quando o meu cansaço. Te tombou esqueleto e carne e pele e pêlo e tudo. Adormeci. Profunda, profundamente e mente, mente-me o que vejo dentro e diante, o espelho. Tu foste. O espaço onde o som não se propaga mas sente. O espelho. Quebrado pelas mãos que nunca tive nem me deram. Fez-se tarde o tempo. E quando me colheram. Já eu tinha murchado há muito. Não me sou nem sei, só sei que durmo.

Para sempre.

Adormeci. Contigo e em ti.

CATEGORIA: *Ensaio*

1º prémio

“BE IT SAID WITHOUT A FIGURE”
figuralidade e representação em
Fanny Hill, de John Cleland

Miguel dos Santos Silva Ramalhete Gomes

1. Preliminares para futuro aprofundamento

Tentarei aqui ensaiar um movimento para baixo. Questão de direcção, de estar rente à terra, mas nem sempre e talvez não de todo. O baixo é o rasteiro, o material: o estilo baixo, na poética da *Ständeklausel*, fazia corresponder uma classe baixa a um registo – precisamente – não elevado, mesmo vulgar¹.

Em literatura, há um género sempre, ou quase sempre, baixo – tão baixo e rasteiro que seria não-literatura, o oposto numa lógica binária, o negativo em função do qual se definiria e caracterizaria o positivo –, um género que, só por si, quase define a literatura dita culinária (para usar a expressão de H.R. Jauss), feita para consumo imediato: falo evidentemente da literatura pornográfica. Duas questões desde logo: questão do consumo, do uso, da função, enfim da transitividade do texto literário; também questão da definição do género e, sobretudo, da sua frágil distinção em relação ao seu congénere literário, a literatura erótica. Abordarei cada uma destas questões a seu tempo.

A referência ao estilo não é acidental, embora possamos ver mais tarde que o estilo de que vou falar é baixo apenas figuralmente (aliás, como sempre, quando falamos da baixeza do estilo, de um estilo rasteiro). Trata-se aqui de uma ligação entre estilo e classe profissional dentro da literatura pornográfica. Refiro-me à má reputação não só desta literatura mas das que acabam frequentemente por ser as suas protagonistas: as prostitutas. A má fama desta classe é proverbial. A má reputação do género literário é também conhecidíssima, tal como as razões para isso apresentadas. A primeira, óbvia, não será aqui sequer desenvolvida: é a razão moral. A segunda, mais nossa contemporânea, será estética, literária, mais subtil. Roland Barthes aponta para

¹ A propósito da influência de um conceito como a *Ständeklausel*, veja-se, por exemplo, o que Friedrich Schiller diz do baixo na arte: “O que é baixo assinala sempre algo rude e plebeu (...). O que é comum opõe-se portanto ao que é nobre, o que é baixo ao que é nobre e ao que é decente em simultâneo (...). Trata-se um assunto *de maneira baixa* ao fazer notar aquele aspecto nele que a boa decência manda ocultar ou ao dar-lhe uma expressão que conduz a conotações baixas. Na vida do maior homem ocorrem funções baixas, mas só um gosto baixo as irá realçar e descrever” (Schiller 1997: 188).

esse juízo a propósito da recepção de D.A.F. de Sade: “Il y a beaucoup d’intellectuels pour dire que Sade est ennuyeux!” (Barthes 1981: 183). É um lugar-comum crítico: a literatura pornográfica (que nem seria literatura) teria como características uma monotonia e uma repetitividade excessivas; seria vulgar e crua, denotativa por oposição a conotativa; quando perifrástica e sugestiva, seria ora de mau gosto (através de alusões e trocadilhos duvidosos e fáceis) ora erótica e aí já um pouco mais aceitável. Temos assim, por um lado, uma crítica à crueza nominativa e descritiva da pornografia – um órgão sexual tem um nome e esse nome é usado –, causadora de uma inevitável repetitividade (característica de qualquer gênero que se defina tematicamente) e, portanto, do tédio do leitor. Por outro lado, quando o texto tem pretensões artísticas mínimas, ou pelo menos não quer ofender a moral (muitas vezes disfarçada de tédio), e usa (ou abusa de) figuras de retórica e de um estilo mais delicado, será então de mau gosto, ridículo, delirante. Voltarei a este ponto mais tarde.

É neste contexto, e para desenvolver este contexto, que tenciono abordar uma obra emblemática da literatura pornográfica, *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748-1749), mais conhecida como *Fanny Hill*, de John Cleland. Durante muito tempo publicada clandestinamente, com centenas de edições e traduções conhecidas, mas apenas editada oficialmente nos EUA em 1963 e no Reino Unido em 1970, trata-se de uma obra que causou a ruína do autor e de alguns dos seus sucessivos editores (de novo, a má reputação), apesar de lida com muito prazer por uma miríade de leitores anónimos. Veremos que não é uma obra explícita ao nível de um Sade (ou sequer de uma boa parte dos romances libertinos franceses que circulavam na Europa do século XVIII, como *L'École des filles*, de 1655), mas alusiva, embora não em demasia, com a elegância de estilo e a profusão retórica próprias do século XVIII.

2. Introduzindo o assunto

Porquê *Fanny Hill*? Por que não *Justine* ou *Juliette*? *Venus im Pelz*? *Histoire d'O*? *Fanny Hill* surge num momento curioso da história da literatura, bem no meio do século XVIII e, nesses últimos tempos de um classicismo que, poucas décadas depois, passará relutantemente o testemunho ao romantismo, encontramos nesta obra uma intensa problematização de algumas das

principais e mais discutidas questões da literatura ocidental, questões estas que se prendem necessariamente com a existência de uma literatura erótica ou pornográfica. Antes de as apresentar, esclareço que não tentarei considerá-las fora do âmbito deste romance ou de uma literatura pornográfica. De todo. Este não é um ensaio de poetologia. Por edificantes que sejam estas questões, veremos que aqui só irão interessar na medida em que possamos rebaixá-las. De resto, veremos este fenómeno ocorrer frequentemente: falando de pornografia (e mesmo muitas vezes não falando dela), escapa-se mal ao trocadilho ou à alusão lúbrica e veremos que estes segundos sentidos se infiltram e se disseminam com a maior das facilidades mesmo no ensaio mais empedernido e mais moral.

Dito isto, falta acrescentar que serão estas as questões orientadoras do ensaio. A primeira prende-se com a mimese e a figuralidade. Se a mimese se compromete com um propósito de representação, de verosimilhança (literalmente, similitude com a verdade), e que é um dos motivos para a exaustividade descritiva da pornografia, interessa-me o modo como a figuralidade participa neste projecto, fazendo-se tema ocasional de *Fanny Hill*, e chegando, em última instância, a desestabilizar qualquer tentativa de criar uma semelhança com a verdade. Tendo isto em conta, irei considerar sobretudo duas figuras: a símile e a metáfora. Isto sugere já um caminho ínvio: a símile e a metáfora são figuras de comparação, de criação de similitude. O propósito de similitude com a verdade vê-se, desde logo, dependente deste tipo de operações e das suas idiossincrasias. Olhando para o uso da expressão “figura” em *Fanny Hill* vemos, então, de que forma figuralidade e representação se mesclam e se complicam. A palavra “figura” é aqui usada para significar tanto figura de retórica como figura enquanto desvio ou fingimento (as conotações são várias num texto que imita a verdade – a mentira seria a imitação da verdade – e na história de uma prostituta que se vê ocasionalmente forçada a fingir prazer). Esta consciência da figuralidade mostrar-nos-á *Fanny Hill* como uma teoria aplicada das figuras de retórica.

A segunda questão deriva do problema criado pela primeira: se a representação não consegue ser realista, mimética, ou verosímil, é porque esta não consegue recriar a experiência (no limite, o desejo implícito seria o de a linguagem nos devolver as coisas que nomeia: é este fetichismo que marca a

noção de tabu – dizer a coisa ou o acto seria invocar a corporização dessa coisa ou acto). A visão que aí encontramos da linguagem é nossa conhecida: haveria um divórcio insanável entre linguagem e experiência, estas seriam inconciliáveis na sua diferença radical. O sintoma deste entendimento, em *Fanny Hill*, é o repetido pedido de desculpas perante a repetitividade e monotonia do texto, a admissão de que seria impossível recriar as sensações através de palavras, e o apelo ao leitor para que faça uso de dois suplementos absolutamente necessários: a sensibilidade e a imaginação. Se a relação entre experiência e linguagem é impossível nesta direcção (ou seja, da experiência tida para a sua posterior descrição), por outro lado, convém ter sempre em mente de que este é um romance erótico ou pornográfico – um texto que procura um efeito muito claro. Ao visar a excitação sexual dos seus leitores (poderíamos dizer a erecção, pois que *Fanny Hill* foi escrito para leitores masculinos, dizendo ainda alguma crítica feminista, e com razão, que o ponto de vista aí veiculado seria masculino, apesar de ser posto na boca de Fanny) – como dizia, ao visar a excitação sexual dos seus leitores, *Fanny Hill* visa ligar linguagem e experiência, mas desta vez por via do efeito e da performatividade. Assim, se se imagina incapaz de descrever e de recriar, esta linguagem pelo menos cria ou provoca, acoplando linguagem e experiência numa outra parte do esquema comunicacional. Não é já o texto que deve juntar linguagem e experiência, mas sim o leitor, nos efeitos recebidos pela estimulação do texto.

3. Penetrando a essência da coisa

Seria talvez conveniente começar por voltar à tentativa de distinção entre uma pornografia e um erotismo. A distinção comum é sócio-linguística e literária: como disse há pouco, a pornografia é denotativa e o erotismo conotativo; a pornografia nomeia, enquanto o erotismo alude, através de um estilo mais ornado, perifrástico, figural. Estaríamos perante dois discursos que não se misturam, pois que pertencem a mundos sociais diferentes, o primeiro, o da pornografia, sendo baixo, o segundo, o do erotismo, sendo mais elevado, mais próximo de uma classe aristocrática. É para a anulação desta separação dos discursos consoante a classe social que Barthes aponta como uma das grandes proezas de D.A.F. de Sade, acto este constitutivo daquilo a que Barthes chama o crime linguístico de Sade:

Sade pratica aquilo que a que poderíamos chamar uma violência metonímica: justapõe no mesmo sintagma fragmentos heterogêneos, pertencentes a esferas de linguagem vulgarmente separadas pelo tabu sócio-moral (...). O que assim se abala são, evidentemente de uma forma muito clássica, os “feitiços” sociais, reis, ministros, eclesiásticos, etc., mas também é a linguagem, as tradicionais classes da escrita: a contaminação criminal infecta todos os estilos do discurso: o narrativo, o lírico, o moral, a máxima, o discurso mitológico (Barthes 1999: 37/38).

A partir desta anulação, torna-se difícil chamar erotista a Sade, e este é um dos argumentos de Barthes. A delicadeza do estilo de Sade, comumente reconhecida, só vem complicar mais a distinção, visto que esta é sobretudo sintáctica e só ocasionalmente lexical. O carácter alusivo ou explícito do discurso, que, como vemos, funciona como índice de classe social, pode, portanto, servir de traço distintivo entre um erotismo e uma pornografia, mas é um argumento muito frágil quando passamos a um juízo literário, por nos reenviar a uma noção de estilo alimentada por um preconceito de classe que os estudos literários já não acolhem há muito.

Não é por acaso, então, que a narradora inicia o livro nesta tónica, justificando as suas opções narrativas perante a destinatária do texto (isto porque o livro se compõe de duas longas cartas destinadas a uma misteriosa “Madam”):

[To] prepare you for seeing the loose part of my life, wrote with the same liberty that I led it.

Truth! stark, naked truth, is the word; and I will not so much as take the pains to bestow the strip of a gauze wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency that were never made for such unreserved intimacies as ours; and you have too much sense, too much knowledge of the ORIGINALS, to snuff prudishly and out of character at the PICTURES of them (Cleland 1994: 15)².

² Usar-se-á neste ensaio a edição da *Penguin Popular Classics* para argumentar duas coisas: a primeira deriva de este ser um produto barato, acessível a qualquer bolsa, como, no seu tempo, o foram os panfletos pornográficos e restante literatura de cordel. A segunda deriva da própria colecção, que publica, em grandes tiragens, vários clássicos de língua inglesa. A edição da *Penguin Popular Classics* demonstra duas coisas: a primeira é a grande popularidade de Fanny Hill; a segunda é a sua entrada no cânone, tendo sido publicada nesta colecção generalista pela primeira vez em 1994. Finalmente, é no mínimo adequado usar uma edição barata, feita para grandes públicos e não demasiado bem trabalhada, de forma a honrar, nem

Se aquilo que se promete aqui é uma liberdade, uma licença estilística e narrativa, a verdade nua sem qualquer tipo de pano que a cubra ou a minore, a protagonista irá, mais à frente, moderar esta declaração de intenções, não vá o leitor, a meio do romance, sentir-se defraudado pela ausência da crueza que acompanha proverbialmente a verdade nua. Mas que acontece, então, com esta verdade anunciada, que torne necessária uma revisão da declaração inicial? O estilo de Cleland, sendo embora mais do que suficientemente inequívoco nos actos e órgãos que descreve, é alusivo, não explícito. A verdade está, de facto, envolvida pelo pano do estilo (e que é também o pano de uma certa noção de decência). Já que irei daqui a pouco considerar alguns exemplos de figuralidade, bastará para já apenas um. Ou melhor, vários relativamente a um só objecto, o pénis. Estas denominações são tantas e tão variadas³ (Peter Sabor refere mais de 50 variações metafóricas para pénis [cf. Sabor 1985: xix]) que V.S. Pritchett produz este comentário mais do que adequado: “The male organ is phenomenal to the point of absurdity” (*apud* idem: xvi). A capacidade combinatória e alusiva de Cleland não pode ser negada,

que seja apenas um pouco, a história de clandestinidade pela qual esta obra foi obrigada a passar.

³ No espírito de uma enumeração não exaustiva, podemos referir algumas destas variações, interessantes pelo esforço imaginativo delirante que as concebeu: “that wonderful machine”, “that capital part of man”, “that fierce erect machine of his”, “his red-headed champion (...) the flaming point of his weapon of pleasure”, “the engine of love assaults (...) the fierceness of his machine (for few men could dispute size with him”, “its prodigious stiffness (...) the fury and over-mettle of that member (...) the sweet relenting murderer of my virginity”, “this pride of nature, and its richest masterpiece (...) a column of the whitest ivory (...) no horn could be harder or stiffer; yet no velvet more smooth or delicious to the touch”, “the essential object of enjoyment (...) not the plaything of a boy, not the weapon of a man, but a maypole of so enormous a standard that, had proportions been observed, it must have belonged to a young giant: (...) animated ivory!”, “oversize machine”, “the stiff, thick, indriven engine”, the insufferable size of his weapon”, “that delicious stretcher”, “a soft fleshy excrescence”, “that soft pleasure-conduit pipe (...) the very engine of those flames”, “its dimensions, mocking either grasp or span (...) such a bulk (...) this furious battering ram”, “that superb piece of furniture”, “the amazing, pleasing object of all my wishes, all my dreams, all my love, the king member indeed!”, “his plenipotentiary instrument”, “his master member of the revels, (...) whose eminent size proclaimed the owner a true woman’s hero”, “flesh hardened into marble”, “one of those just true-sized instruments”, “his machine, which was one of those sizes that slipped in and out without being minded”, “a prodigious stiffness of erection, but to a size that frightened even me: a nonpareil thickness indeed!”, “his unactive torpid machine”, “that stupendous head of his machine (...) that broad acorn-fashioned head of his instrument (...) the oversize of his stretcher”, “its enormous head seemed, in hue and size, not unlike a common sheep’s heart”, “his label of manhood”, “a stately piece of machinery”, “the staff of love”, “the stiff stake”, “that peculiar sceptre-member that commands us all (...) that organ of bliss”, “love’s true arrow from the point up to the feather” (Cleland 1994: 41/43/48/50/58/59-60/65/94/95/96/97/98/99/100/105/107/136/140/142/144/150/162/177/181-182/192/196/200/201/214/215/216).

apesar de muitas destas denominações serem lugares-comuns. Por outro lado, o que não escapa ao leitor é a total ausência do *nome* do órgão, ou sequer das suas variações coloquiais. A prática desta arte perifrástica ao lado de um “minute detail of things” (Cleland 1994: 107) cria a aparência de contradição: se é a verdade nua que aqui encontramos em todos os seus pormenores (e são muitas e exaustivas as descrições do livro), por outro lado, esta verdade nua aparece-nos afinal velada, coberta de flores de retórica que resguardam, apesar de tudo, os órgãos e os actos a que estes se dedicam. Mas, como veremos já em seguida, a desculpa da narradora para esta situação é literária, demonstrando-se uma auto-consciência muito setecentista dos problemas, defeitos e dilemas do género pornográfico.

Dirigindo-se à sua destinatária, no início da segunda parte do romance, Fanny Hill constata que:

I imagined, indeed, that you would have been cloyed and tired with uniformity of adventures and expressions inseparable from a subject of this sort, whose bottom, or groundwork being, in the nature of things, eternally one and the same, whatever variety of forms and modes the situations are susceptible of, there is no escaping a repetition of near the same images, the same figures, the same expressions (Cleland 1994: 115).

A consciência da limitação do material verbal num género temático é aqui exposta, adivinhando Cleland a acusação de repetitividade e de monotonia, pela repetição potencialmente infinita do mesmo acto. Assim se explica a combinatória e todas as variações que enumerei em nota. Parece ficar por explicar o véu do estilo que cobre a linguagem pornográfica, mas é a isso que Fanny se refere logo de seguida, falando da

[Extreme] difficulty of continuing so long in one strain, in a mean tempered by taste, between the revoltingness of gross, rank, and vulgar expressions, and the ridicule of mincing metaphors and affected circumlocutions (idem: 115/116).

Tentando desviar-se da Sila de um estilo baixo e da Caribdes de um estilo efeminado, Fanny tenta então encontrar um estilo médio, suficientemente explícito para ser inequívoco e suficientemente elevado para não ser vulgar.

Jogam-se novamente normas sócio-estilísticas e de género⁴, podendo dizer-se, do ponto de vista de quem contempla a história da literatura que até nós chega, que é este um dos principais dilemas históricos da pornografia, ainda hoje não completamente resolvido, como se pode ver pelas variadas discussões a que ainda hoje se assiste quanto a elementos, em especial linguísticos e estilísticos, que distingam, para além de qualquer dúvida, erotismo de pornografia.

Foram já abordadas as discussões, no texto, sobre monotonia e repetitividade, e sobre linguagem vulgar e refinada, passando a solução destes problemas pelo uso de uma linguagem perifrástica e retoricamente variada, regida, contudo, por elementos moderadores (como, por exemplo, o realismo tendencial do romance) que controlem excessos retóricos. De facto, a

⁴ A questão do género não é de ignorar, sendo de muita importância no romance, na sua relação com o contexto sexual e sócio-cultural da época. Efectivamente associa-se mais do que uma vez traços efeminados à descrição de uma aristocracia decadente, "whose race is now so thoroughly refined and frittered away into the more delicate and modern-built frame of our pap-nerved softlings, who are as pale, as pretty, and almost as masculine as their sisters" (Cleland 1994: 85). A efeminação, sendo indício de preferências sodomitas, é recorrentemente condenada pela protagonista do romance, primeiro através da condenação e recusa de sexo anal entre homens e mulheres ("I feeling pretty sensibly that it was not going by the right door" [idem: 170], "he was so fairly set on a mis-direction, as to give the girl no small alarms for fear of losing a maidenhead she had not dreamt of. However, her complaints, and a resistance, gentle but firm, checked and brought him to himself again; so that turning his steed's head, he drove him at length in the right road" [idem: 186]), depois através da condenação veemente da sodomia entre homens ("I could not conceive how it was possible for mankind to run into a taste, not only universally odious but absurd, and impossible to gratify; since, according to the notions and experience I had of things, it was not in nature to force such immense disproportions" [idem: 186]). Esta temática termina com a célebre descrição de um episódio sodomita testemunhado pela protagonista, através de um buraco na parede entre o seu quarto e o de dois jovens (cf. idem: 187), episódio este que apenas não acaba com a delação do par por parte de Fanny, porque esta, ao apressar-se a ir chamar o dono da estalagem, tropeça e perde os sentidos. Os termos usados por Fanny são, contudo, inequívocos: a cena é criminosa, a paixão infame e "as to the thing itself, the less said of it was the better" (idem: 189). Curiosamente, a prática de lesbianismo não parece ser tão condenada no romance, entregando-se Fanny a esse prazer como prelúdio de "more solid food" (idem: 51), mas, pouco tempo depois, decidindo não entregar-se mais a esse tipo de práticas ("I (...) promised tacitly to myself that I would not be put off much longer with the foolery of woman to woman" [ibidem]). É Peter Sabor que agrupa toda a quantidade de práticas reprovadas pela protagonista do romance: "Throughout the novel she condemns what she considers unnatural activities, including lesbianism, masturbation, sodomy, glove and hair fetishism, flagellation, and, most intransigently, male homosexuality" (Sabor 1985: xxv). As cenas acima referidas representam a mudança setecentista, em termos de costumes sexuais, do conceito de sodomia, segundo Randolph Trimbach. Anteriormente uma ambivalência sexual, moderadamente tolerada, entre o gosto por homens, mulheres e crianças, a sodomia passa a representar, no século XVIII, a cristalização de um gosto apenas por homens e jovens, gosto este que então se torna estritamente condenado, face ao surgimento de uma relativa libertação sexual, circunscrita, contudo, apenas "às novas estruturas do amor romântico e da reprovação da sodomia" (Trimbach 1999: 289). Acresce finalmente dizer, num breve apontamento a uma nota já excessivamente longa, que a reprovação extrema da sodomia é um fenómeno histórico que se inicia no século XVIII, nem sendo sequer hegemónica em textos da época de cariz erótico ou pornográfico. O contra-exemplo imediato é Sade.

monotonia descritiva (a que não se furta, contudo, uma descrição bastante plana dos corpos das personagens, à semelhança do que Sade fará com as descrições das vítimas nos seus livros, recorrendo a uma série de lugares-comuns vazios que, mais do que descrever, afirmam a beleza das vítimas⁵) – como dizia, a monotonia descritiva, de facto, é obviada através de uma variedade retórica quase delirante.

4. Flor, floração, desfloração

Entra em palco a figura retórica e ocupá-lo-á até ao fim do romance. Veremos que efeitos tem isto sobre a tendência realista do romance, mas, para já, consideremos brevemente alguns dos usos de figuras em *Fanny Hill*. Vimos as metáforas que se desprendem do significante cuja ausência é mais sentida neste texto – a palavra “pénis”. São de acrescentar as alusões ou jogos de palavras como o que vimos há pouco (“Truth! stark, naked truth” [idem: 15]), as descrições topográficas (corpos como paisagens [idem: 145-146]), os lugares-comuns metafóricos próprios do género (por exemplo, o *topos* do amor como guerra [cf. idem: 48-51, 58-61, 65, 104-105, 150-151, 218-219]), mas o uso mais interessante da figuralidade é, sem dúvida, aquele que Peter Sabor refere quando nota que “One of Cleland’s favourite rhetorical strategies is matching metaphors for the sexual act with the occupations of Fanny’s partners” (Sabor 1985: xx).

Efectivamente, são várias as correspondências que Cleland estabelece, sobretudo a partir do início da segunda parte do romance, precisamente após a ponderação sobre a monotonia e o estilo a que me referi mais acima. Um desses momentos ocorre em volta de um tema recorrente em quase todo o livro erótico: a temática da educação sexual. Em *Fanny Hill*, vemos então multiplicarem-se as referências figurais ao mundo do ensino e da escola⁶, na

⁵ “[Os] retratos irrealizam-se; chegamos assim ao segundo retrato sadiano: o dos súbditos do deboche (e principalmente das rapariguinhas); esse retrato é puramente retórico, é um *topos* (...); limita-se a nomear elementos anatómicos, todos eles perfeitos; (...) as vítimas (...) não podem encontrar senão signos vazios, suscitam sempre o mesmo retrato, que as afirma, mas não representa (Barthes 1999: 27-28).

⁶ “a ceremonial of initiation”, “these professors of pleasure”, “though they occasionally preached pleasure, and lived up to the text, they did not enthusiastically set up for missionaries” (aqui o jogo de palavras com “missionário” [a posição e o cargo] entende-se se nos lembrarmos que, historicamente, muita da educação era normalmente ministrada por membros do clero), “what delicious manuals of love devotion”, “the soft laboratory of love”, “these polite voluptuaries, these profound adepts in the great art and science of pleasure”, “the play was bespoke for my

cena da entrada de Fanny num bordel. Há também figurações provindas da música⁷, do comércio⁸, da marinha⁹, do martírio¹⁰, do mundo animal e vegetal (quando uma das prostitutas resolve seduzir um “idiot”)¹¹, do idílio pastoril, junto a um lago¹², e finalmente do amor conjugal, tradicionalmente figurado de forma hierárquica¹³.

Finalmente, será de referir um dos campos mais interessantes para este estudo: o das referências meta-literárias à retórica e ao estilo figural. Aqui se articula uma relação com a mimese que a complica, mina e eventualmente desqualifica. Isto porque o termo “figura” tudo invade e altera, apontando para a questão da semelhança com a verdade (e que não é, ela mesma, verdadeira) adquirindo os dois sentidos que considerámos perto do início deste ensaio: figura de retórica e figura como desvio ou fingimento. A associação entre estes dois sentidos é tradicional. A retórica foi durante muito tempo encarada como o mundo das meias-verdades, do convencimento, do fingimento. A figura de

benefit”, “these connoisseurs”, “I might flatter myself with having passed my examination with the approbation of the learned” (Cleland 1994: 119/139/141/143/147/148/149).

⁷ “the country dances”, “he fancied the instruments were in tune”, “The first that stood up to open the ball”, “And now Emily’s partner had taken her out for her share in the dance”, “we played over again the same opera, with the same delightful harmony and concert” (Cleland 1994: 138/139/217).

⁸ “my receiving a double payment of tribute at one juncture” (Cleland 1994: 152).

⁹ “he seized me as a prize”, “he fell directly on board me”, “a long fast at sea”, “changing then in a trice his system of battery”, “a master hand”, “I feeling sensibly that it was not going by the right door, and knocking desperately at the wrong one, I told him of it:— ‘Pooh!’, says he, ‘my dear, any port in a storm.’ Altering, however, directly his course, and lowering his point, he fixed it right”, “perfectly floated those parts, and downed in a deluge all my raging conflagration of desire” (Cleland 1994: 169/170).

¹⁰ “a party of pain”, “like a victim led to sacrifice”, “after recommending to him to use moderation with so tender a novice”, “the instruments of discipline”, “my butcher” (Cleland 1994: 173/174/175/180).

¹¹ “animal ideas”, “animal pleasure”, “tame”, tractably”, “the genuine sensitive plant, which, instead of shrinking from the touch, joys to meet it, and swells and vegetates under it”, “so ripe”, “ready to break”, “not unlike a common sheep’s heart”, “Louisa (...), like the industrious bee, was, it seems, not above gathering the sweets of so rare a flower, though she found it planted on a dunghill”, “so void of meaning, or expression”, “mad and wild like an over-driven steer, he ploughs up the tender furrow”, “the young savage”, “his animal passion, partaking something of ferocity”, “eager, ravenous love-bites”, “The purely sensitive idiot”, “a roar of rapture” (Cleland 1994: 190/191/192/193/194/195).

¹² “Accordingly we took to a bench, whilst Emily and her spark, who belonged it seems to the sea, stood at the sideboard, drinking to our good voyage: for, as the last observed, we were well under weigh, with a fair wind up channel, and full-freighted; nor indeed were we long before we finished our trip to Cythera, and unloaded in the old haven; but, as the circumstances did not admit of much variation, I shall spare the description” (Cleland 1994: 201).

¹³ “that peculiar sceptre-member which commands us all”, “at its mightiest point of stiffness, it felt to me something so subduing, so active, so solid and agreeable that I know not what name to give its singular impression”, “that organ of bliss in me dedicated to its reception”, “the great seal of love”, “a ready submission”, “in obedience to his serious commands (for I stood out unaffectedly, till he exerted the sovereign authority which love had given him over me)” (Cleland 1994: 215/216/219).

retórica seria ela mesma condenada por esconder o mundo por trás de termos velados, capciosos, desviantes – longe de uma linguagem denotativa e lógica, o reino tradicional da verdade.

A figura marca, assim, momentos de simulação de prazer junto de clientes. Um desses casos é a venda da virgindade de Fanny, virgindade esta que já não existe há muito (cf. Cleland 1994: 158-166). Num truque recorrente em textos sobre prostituição, Fanny e a dona do bordel usam um aparelho para imitar/simular a desfloração, através da aplicação de um líquido que imita o sangue, colocado num esconderijo dentro da perna da cama. A desfloração, como verificação da existência – da verdade – de uma virgindade até esse ponto, torna-se uma refloração, visto que a introdução do verosímil – daquilo que, não sendo a verdade, se parece com ela – reintroduz a figura, neste caso nos índices/inscrições que apontam para a desfloração. Daí que se trate de uma “copy of a wedding” (idem: 159), em que Fanny finge empenhadamente o prazer (“I all the while crying and complaining of his prodigious vigour, and the immensity of what I appeared to suffer splitting up with” [idem: 164]), aproveitando, em seguida, uma pausa para aplicar o “device for perfecting the signs of my virginity” (ibidem). A cena é “illusion” (idem: 165), “counterfeit”, “deception” (idem: 166), todas elas encobertas pela imitação de sangue nos lençóis – prova esta que é descrita de forma adequadamente textual – “in bloody characters” (ibidem). Podemos, então, dizer que é na desfloração, na verificação da flor (a virgindade), que ocorre esta nova floração, a entrada em pleno do modo da símile, daquilo que imita a verdade sem o ser – o verosímil. Esta infiltração da figura resume-se cristalinamente no seguinte excerto, em que Fanny se encontra com um jovem amante num lago:

[As] we both stood in the water, no higher now than the pit of our stomachs, and which did not hinder him from feeling, and toying with that leak that distinguishes our sex, and is so wonderfully water-tight: for his fingers, in vain dilating and opening it, only let more flame than water into it, be it said without a figure (idem: 199).

O acrescento do aparte da narradora, “be it said without a figure”, pretendendo retirar a figuralidade (pela referência denotativa à água), apenas salienta o facto de a figura não ter sido totalmente evitada – pela referência,

evidentemente metafórica, ao fogo. A figura retórica domina *Fanny Hill* de forma pervasiva, até sobretudo quando mais se julga poder escapar-lhe. O modo constante do romance de Cleland é, então, sintetizado na seguinte expressão de Fanny: “to carry on the figure” (idem: 104).

Mas o que Fanny começa a fazer, mais perto do fim do romance, é justificar esta profusão retórica, à medida que a efectua, associando intimamente os actos à figuralidade do texto:

At the same time, allow me to place you here an excuse I am conscious of owing you for having, perhaps, too much affected the figurative style; though, surely, it can pass nowhere more allowable than in a subject which is so properly the province of poetry, nay, is poetry itself, pregnant with every flower of imagination and loving metaphors, even were not the natural expressions, for respect of fashion and sound, necessarily forbid it (idem: 201-202).

O *topos* do amor como poesia encontra-se aqui adornado, em bom estilo meta-linguístico, de flores de retórica, de metáforas amorosas. Já não é aqui possível qualquer mimese tendencialmente realista, a figura infiltrou-se irremediavelmente e a verdade não é mais nua, se é que alguma vez o foi. Ou então é demasiado nua, impossível de recriar no corpo de um texto. É isso que Fanny sustenta mais do que uma vez.

5. Esse impossível prazer *no* texto

Fanny queixa-se com frequência de lhe faltar *escrita* suficiente. Esse prazer inconcebível, esse membro indescritível, esse acto impossível – tudo isso aponta para o versadíssimo tema do inefável (à letra, isso que não se pode efabular, que não se pode dizer), da impossibilidade de, em último grau, trazer a experiência ao texto. É uma posição bem disseminada e é um dos problemas maiores na pornografia, qualquer que ela seja. A pornografia, evidentemente, seja ela escrita, pintada, esculpida, filmada, etc., não é o acto sexual, apenas uma sua reprodução ou simulação. Depende de uma eficácia especial. Daí que Fanny diga “Oh! could I paint his figure as I see it now, still present to my transported imagination!” (idem: 63). É a mesma Fanny que se debruça sobre a diferença entre pintura, ou representação em geral, e original,

num discurso típico do seu século (típico na fixação da poética setecentista pela natureza):

[All] together formed the most interesting moving picture in nature, and surely infinitely superior to those nudities furnished by the painters, statuaries, or any art, which are purchased at immense prices; whilst the sight of them in actual life is scarce sovereignly tasted by any but the few whom nature has endowed with a fire of imagination, warmly pointed by a truth of judgement to the spring head, the originals of beauty, of nature's unequalled composition, above all the imitation of art, or the reach of wealth to pay their price (idem: 64).

A insuficiência da linguagem continua a ser tema ao longo do livro, perante as dificuldades acrescidas de ter de contar os mesmos actos, quase todos eles extremamente fogosos e quase sempre protagonizados por membros de tamanhos descomunais, hiperbólicos, em termos finitamente variáveis. A linguagem não chega: não expressa a variedade nem a intensidade. No fundo, falta-lhe veicular aquilo mesmo com que o consumidor de pornografia sonha – a devolução da coisa mesma, daquilo que apenas se representa. Falta à linguagem a capacidade de dar efectivamente corpo. Falta ao verbo ser carne. Assim se compreende que, na última descrição de um acto amoroso no romance, o reencontro com Charles, com o qual viverá feliz para sempre, Fanny expresse a incapacidade de escrever:

I see, I feel the delicious velvet tip!—he enters me might and main, with—oh!—my pen drops from me here in the ecstasy now present to my faithful memory! Description too deserts me, and delivers over a task, above its strength of wing, to the imagination: but it must be an imagination exalted by such a flame as mine that can do justice to that sweetest, noblest of all sensations, that hailed and accompanied the stiff insinuation all the way up, till it was at the end of its penetration (idem: 216).

O êxtase é demasiado, a caneta cai, a descrição deserta e entrega a tarefa à imaginação. Entramos agora num campo novo da relação entre experiência e texto. Se vimos que o entendimento aqui veiculado é o de uma linguagem que não faz jus à experiência, que é incapaz de a reproduzir (negando, pelo caminho, os seus poderes miméticos), invertem-se agora os pólos de influência. Ao invocar a imaginação, da mesma forma que a invocara,

junto com o juízo, na citação anterior, Fanny está a falar da imaginação do leitor. Já que o texto não consegue reproduzir essa experiência que, na sua ficção, lhe seria anterior, cabe ao leitor reproduzi-la ele próprio. É a isto que Fanny se refere nos parágrafos sobre a monotonia e a repetição que considerámos antes:

I must therefore trust to the candour of your judgement, for your allowing for the disadvantage I am necessarily under in that respect, and to your imagination and sensibility, the pleasing task of repairing it by their supplements, where my descriptions flag or fail: the one will readily place the pictures I present before your eyes; the other give life to the colours where they are dull, or worn with too frequent handling (idem: 115).

A imaginação e a sensibilidade são os *suplementos* de uma descrição deficiente. Na lógica do suplemento derrideano, este não só acrescenta como substitui. Se a ideia de Fanny é a de acrescentar os elementos em falta no texto por meio da imaginação e da sensibilidade, a vida dada por estas mesmas imaginação e sensibilidade não se fica, contudo, pelo preenchimento dos espaços de indeterminação do texto. Idealmente, no caso da pornografia, há vida para além da pornografia – os actos, corpos e membros do livro provocam uma reacção do leitor, uma reacção de excitação sexual. É este o desejo implícito, o objectivo, a finalidade última da pornografia. E, como em qualquer teleologia, a finalidade da pornografia corresponde exactamente ao seu fim – o leitor fecha o livro e irá fazer outra coisa. Temos, assim, uma inversão na relação entre experiência e linguagem – não é já a experiência que se vê recriada pela linguagem, mas é a linguagem que cria, potencia, provoca a experiência no leitor. Estamos assim já não no domínio da representação ou da mimese, mas no domínio da performatividade. É este o ideal da pornografia, e é a isto que ela aspira em qualquer momento – ser discurso performativo, ver-se substituída por um acto que não seja uma representação, ser ela mesma puro meio, nunca finalidade em si mesma.

E, no entanto, num aparte que não deriva necessariamente do livro de Cleland, mas sim da pornografia contemporânea (já não tanto em livros, mas em vídeo e da Internet), será de notar que esta finalidade pornográfica, ao implicar o seu fim, prejudica o negócio extremamente lucrativo em que a

pornografia se tornou. A passagem da representação ao acto acaba por causar danos à indústria da pornografia, pelo que, ao oferecer sempre mais um conjunto de fotos, mais um vídeo, incitando o espectador a ver mais, a consumir mais, a identificar-se com os protagonistas das sessões a que assiste – ao fazer tudo isto, mantém o espectador seguro em frente à televisão ou ao computador, num acto contínuo e ininterrupto de voyeurismo. Dá-se um desvio, uma alienação face à dita finalidade pornográfica. A pornografia como puro meio transforma-se em finalidade em si mesma.

Giorgio Agamben vai ainda mais longe quando se refere à questão da cumplicidade entre *pornstar* e espectador – o convencional olhar que a actriz pornográfica lança na direcção daquele que, do outro lado do ecrã, a vê. Ao contar o caso de Chloë Des Lyces, Agamben fala da inexpressividade e potencial profanatório do seu rosto:

O seu rosto impassível despedaça, assim, qualquer relação entre o vivido e a esfera expressiva, já não exprime nada, mas dá-se a ver como lugar ilibado da expressão, como puro meio.

É este potencial profanatório que o dispositivo da pornografia visa neutralizar. Aquilo que é aqui capturado é a capacidade humana de fazer funcionar inutilmente os comportamentos eróticos, de os profanar, separando-os do seu fim imediato. Mas enquanto estes se abrem, deste modo, a um possível uso diferente, que não tem tanto a ver com o prazer do *partner* quanto com um novo uso colectivo da sensualidade, a pornografia intervém, neste ponto, para bloquear e desviar a atenção profanatória. O consumo solitário e desesperado da imagem pornográfica substitui-se, assim, à promessa de um novo uso (Agamben 2006: 131-132).

É este “consumo solitário e desesperado” que a indústria pornográfica contemporânea promove, defendendo Agamben, pelo contrário, uma sua profanação, uma abertura para a possibilidade de se entender uma sensualidade colectiva sem fim imediato. A pornografia torna-se, em Agamben, o nome para o dispositivo que neutraliza o comportamento erótico como puro meio, que não aceita o afastamento da rígida teleologia pornográfica, a qual consiste em fazer o comportamento erótico terminar necessária e obrigatoriamente num acto sexual. O seu espectador, ou o que resta dele, é um consumidor solitário e alienado. Como podemos ver, começámos com um livro

que visava apenas dar prazer aos seus leitores e passámos para uma indústria que depende da alienação dos seus públicos.

6. Fumando um cigarro – Glosa

Após o clímax que foi a consideração sobre o inefável e sobre a performatividade do texto pornográfico, eis que termina a secção anterior com um anti-clímax. *Post coitum omne animal triste*, segundo o filósofo. Descansemos então, enquanto fumamos um cigarro, e abandonemos qualquer tentativa de elaborar uma conclusão. Quem sentir falta dela pode sempre ler novamente as primeiras duas secções deste ensaio.

Em vez disso, contar-se-á uma breve história derivada do entendimento da pornografia como uma tentativa de dar prazer aos seus leitores – não estamos ainda no mundo negro da indústria. A história está devidamente purgada de quaisquer pormenores que a identifiquem ou que ajudem a identificar o autor deste ensaio – nestas coisas da pornografia, convém sempre um certo anonimato. Autores, editores e leitores ao longo da história que o digam. Pois bem, a história tem lugar numa universidade bem longínqua. Mais do que isso, numa aula. Nessa aula, em que se discute apaixonadamente certas questões ligadas à literatura erótica (afinal a cadeira é sobre isso), um dos alunos, matreiro, propõe o seguinte estudo:

– Já que a pornografia, ou, se preferirem, o erotismo, visa a excitação dos seus leitores ou utilizadores, que tal se elaborássemos um estudo sociológico sistemático e o mais pormenorizado possível, em que se avaliasse a carga erótica de uma passagem de um livro pornográfico através da medição rigorosa, com régua (ou fita métrica), da erecção que esta provocasse no seu leitor? Cenas diferentes, práticas diferentes, provocariam graus de excitação diferentes. E, apesar de nisto o gosto variar bastante, poderíamos sempre verificar quais as passagens mais apreciadas, quais os autores mais eficazes, onde se reuniriam os maiores consensos, as maiores erecções.

A turma, muito aborrecida e indignada com a proposta, abafou-a com críticas. Dado que era uma turma muito aberta e versada em estudos culturais (os “cultural studies”), criticaram-lhe sobretudo três aspectos. As/os representantes de teorias de género (“gender studies”) criticaram a referência exclusiva a erecções. As mulheres teriam também um clítoris, ficariam também

húmidas. Opôs o proponente inicial que isso não se poderia medir com régua. O segundo aspecto foi criticado pelos pós-estruturalistas, que não gostaram do sistema totalizante proposto. O terceiro aspecto, o mais interessante, foi o problema de a proposta ser evidentemente cómica. Todos os problemas do erotismo e da pornografia haviam sido discutidos com a maior das seriedades. O cómico da proposta lançava a ironia sobre toda aquela sisudez. Todos sabiam que o cómico, embora um companheiro de longa data da pornografia, era cada vez mais o seu veneno. O riso perante o acto sexual (ou a sua representação) anula-o, ou melhor, anula a sua possibilidade de eficácia. E, no entanto, a proposta tocava uma questão realmente curiosa: que sucede quando se aplicam os estudos de recepção ou as fenomenologias a um campo como o da pornografia? Deixo o/a meu/minha paciente leitor/a a pensar no assunto e vou apagar o cigarro. Faz-se tarde.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Profanações*. Trad. Luísa Feijó. Lisboa: Cotovia.
- BARTHES, Roland (1981): *Le grain de la voix*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1999): *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.
- CLELAND, John (1994): *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*. Londres: Penguin.
- SABOR, Peter (1985): "Introduction", in Cleland, John (1985): *Memoirs of a Woman of Pleasure*. Oxford: Oxford University Press, vii-xxvi.
- SCHILLER, Friedrich (1997): *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: INCM.
- TRIMBACH, Randolph (1999): "Fantasia erótica e libertinagem masculina no iluminismo inglês", in Hunt, Lynn (ed.) (1999): *A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo, Hedra, pp. 273-308.

CATEGORIA: *Ensaio*

2º prémio

ARTE E SOCIEDADE:
a obra literária e a construção social

João Paulo Valente Aguiar

I – Introdução

«Aprendi mais sobre a sociedade burguesa, o capitalismo, etc., lendo as novelas de Balzac que com o conjunto de historiadores, economistas e outros investigadores da sua época»

Engels

Até que ponto a obra literária espelha, no seu corpo de texto, elementos estruturantes da realidade social? É a obra literária um reflexo puro e simples da sociedade ou admite ter um carácter próprio de *recriação* do material cultural, ideológico, político e económico que enforma uma qualquer sociedade? Estas são algumas das interpelações que motivaram a redacção deste ensaio. No fundo, pretende-se identificar algumas coordenadas teóricas que permitam dar conta do(s) modo(s) como a sociedade é incorporada e retrabalhada nas obras literárias nas suas várias dimensões (históricas, políticas, culturais, ideológicas e económicas). Dentro deste propósito mais geral, podem-se elencar ainda outros objectivos com um escopo mais específico e definido:

1 – Compreender a criação do Belo sob um ponto de vista multifacetado, ou seja, articulando a produção estética com os elementos constitutivos de uma sociedade e como estes se agrupam e interseccionam no interior da narrativa literária.

2 – Definir o grau de autonomia relativa existente na estrutura cultural e no seu microcosmo da produção literária.

3 – Apresentar a presença de elementos sociais (económicos, políticos e ideológicos) significativos da realidade contemporânea em quatro obras literárias específicas.

4 – Da asserção precedente, tentaremos demonstrar como a arte é um código legítimo e, no caso das grandes obras de arte, arguto de leitura da realidade social.

Nesse sentido, a obra de arte, enquanto uma das actividades humanas mais antigas, é o resultado de um *retrabalhar* de elementos sociais por intermédio de coordenadas formais múltiplas e variadas, tendo em vista o seu enquadramento em termos da criação do Belo. Numa frase, a obra de arte consoma o processo de apropriação estética, implícita ou explícita, de determinados aspectos da sociedade, de

acordo com valores de beleza formal. Valores estéticos que comportam uma carga de historicidade.

II – Esboço sumário de uma teoria da (obra de) arte

«O pensador puro de uma experiência pura da obra de arte constitui, sem saber, uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção histórica. Ora, esta experiência, no que ela tem de aparentemente de mais singular, é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica, a única capaz de explicar ao mesmo tempo a sua natureza e a aparência de universalidade que ela dá àqueles que a vivem ingenuamente, ignorando as suas condições sociais de possibilidade».

Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*

Numa colectânea de ensaios (*O Poder Simbólico*) que já se tornou canónica no seio das Ciências Sociais portuguesas, o sociólogo francês Pierre Bourdieu lança uma pertinente interrogação acerca da obra de arte que iremos adoptar como repto:

«o que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de arte? (...) Quem criou o “criador” como produtor reconhecido de feitiços?» (Bourdieu, 2001a, p.287).

Perante este problema sociológico levantado, qual a resposta que o investigador social poderá dar? Recorrendo ainda a Bourdieu, verifica-se que a única saída que a teoria científica tem para romper com a opacidade do real parece residir num esforço de «descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico», ou seja, «o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é o próprio artista» (Bourdieu, 2001a, p.289). Estas asserções bourdianas fornecem um contributo não desprezível no que toca ao corte analítico com as ideologias do artista

como criador iluminado e autónomo e com as correntes que percebem a cultura (e a arte) como um mundo difuso e sem um mínimo de estruturação (Michel de Certeau, 1990).

Neste ponto do trajecto teórico a empreender, pode-se inferir que a arte é passível de ser balizada dentro de marcos estruturais. Por outras palavras, a arte consiste numa instância regional da estrutura cultural, ou se se preferir, a arte corresponde a um microcosmos dentro da esfera mais global da cultura¹. Esta, por sua vez, insere-se numa totalidade social que compreende outros níveis sociais articulados e interdependentes entre si – as estruturas económica, política e cultural: um *modo de produção*. Concebendo o conceito de modo de produção fora de um âmbito não economicista e assumindo que se trata de um todo social heterogéneo e edificado sobre uma série de múltiplas e complexas interações e mediações dentro e entre as suas estruturas, é nossa convicção, evita-se a visualização das instâncias estruturais política e cultural como meros reflexos do nível económico. Ao mesmo tempo, essa forma de abordagem poderá assegurar um eficaz entendimento da arte como um campo interno à estrutura cultural, a qual, por seu turno, se encontra numa relação de *determinação em última instância pelo económico*². Poder-se-ia perguntar se não haverá aqui uma contradição no raciocínio exposto. Como se explica então que a *determinação em última instância pelo económico* não constitua uma variante das teses mais economicistas que concebem a cultura como um instrumento ou um epifenómeno da economia? Sem sermos exaustivos, a *determinação em última instância pelo económico* não significa necessariamente que todos os campos da vida social se convertam a pouco e pouco em novas áreas económicas, transformando toda a paisagem social num único mercado global e onde as leis de valorização monetária seriam as únicas vigentes. De facto, o composto teórico-categorial da *determinação em última instância pelo económico* define-se pela crescente subordinação dos mecanismos e dinâmicas *internas, imanentes e específicas* de cada estrutura – que não desaparecem em circunstância alguma – ao nervo central do modo de produção capitalista: a produção de valor – trabalho humano materializado em mercadorias – e sua apropriação e acumulação sob a forma de capital

¹ Em termos muito simples, portanto muito longe de esgotar o assunto, destaque-se a ideia de que a arte consubstancia uma modalidade particular de produção cultural, de produção de sentido. A cultura é o substrato mais próximo em que a arte assenta raízes daí recolhendo nutrientes de ordem axiológica, normativa, simbólica, entre outros. Em paralelo, a cultura recebe os frutos da produção do Belo (a produção artística), abrindo espaço à sua permanente recriação de valores e representações colectivas.

² Esta análise vale aqui unicamente para o modo de produção capitalista.

por uma classe social dominante, a burguesia³. Apesar de sempre ter rejeitado uma postura veiculada às teses da *determinação em última instância pelo económico*, Raymond Williams, muito acertivamente perspectivou que,

«se é verdade que *qualquer sociedade é uma totalidade complexa de práticas*, é igualmente verdade que qualquer sociedade tem uma organização específica, uma estrutura específica e esses princípios de organização e estruturais podem ser vistos como directamente relacionados *com determinadas intenções sociais, intenções pelas quais definimos a sociedade, intenções que têm sido coincidentes com a dominação de uma classe particular*» (Williams, 2005, p.36) [itálicos nossos].

Portanto, denota-se uma homologia entre o modo de organização geral e a combinação entre as várias instâncias de um modo de produção, com os interesses da(s) classe(s) dominante(s).

Para rematar esta questão, importa afirmar que a perspectiva da *determinação em última instância pelo económico*, ou da *sobredeterminação*,

«estabelece em princípio a complexidade da estrutura de qualquer objecto concreto como um dado adquirido, a estrutura que governa tanto o desenvolvimento do objecto [real, JA] como o desenvolvimento da prática teórica que produz o conhecimento daquele. Não há assim nenhuma essência original, apenas uma existência permanente e implícita [*ever-pre-givness* na versão inglesa, JA]. Não há mais uma unidade simples original, mas antes uma *existência permanente e implícita de uma unidade complexa estruturada*» (Althusser, 2005, p.198-199):

um modo de produção constituído por uma articulação complexa de estruturas, onde a instância económica adquire um papel de *sobredeterminação*. Modo de produção que corresponde à “unidade complexa estruturada” apontada por Althusser. Numa frase, e aproveitando para estabelecer a ponte com o seguinte tópico desta secção do ensaio, o tipo específico de posicionamento da arte no modo de produção capitalista traduz-se na concentração dos instrumentos e objectos que trabalham o Belo numa espacialidade social própria e bem definida, isto é, o campo artístico. Portanto, este último agrupa os

³ A burguesia subsiste enquanto classe social dividida em várias fracções. De acordo com o posicionamento que ocupam no ciclo de rotação do capital (D-M-D') e no sistema internacional capitalista. Temos assim, relativamente ao primeiro, a burguesia bancária, a burguesia industrial, a burguesia financeira (resultante da fusão das anteriores), a burguesia agrária e a burguesia comercial. Sobre a ligação da burguesia à economia-mundo capitalista surgem, entre outras, a burguesia nacional dos países centrais, a burguesia compradora e a burguesia nacional dos Estados periféricos. Note-se ainda que a burguesia varia relativamente à quantidade de capital que acumula: burguesia monopolista, média burguesia, pequeno capital (não confundir com a pequena-burguesia que não emprega força de trabalho alheia ao próprio produtor independente e/ou à sua família). Todas estas fracções relativas à composição do capital, à localização espacial no sistema capitalista internacional e à quantidade de capital, respectivamente, são passíveis de sofrerem recombinações entre si.

agentes sociais que municiam artefactos de ordem material e simbólico-cognitiva que estão na base da re-produção do Belo, dos ideais de beleza e harmonia imputados à criação artística e a uma visão estética de conceber o mundo. Voltaremos à questão da lógica artística do Belo.

Entretanto, iremos orientar a nossa análise para um nível teórico intermédio (e intermediário) sem o qual seria ininteligível ler a pauta das relações sociais entre a arte como um tabuleiro subordinado aos imperativos da acumulação capitalista e as suas propriedades características, essenciais e autónomas. Com efeito, só desta forma parece ser possível relacionar de forma imbricada um nível macrossocial com um nível mais micro, procurando desvendar uma cadeia de mediações que em simultâneo evidencie o carácter relativamente autónomo da arte. Quer dizer, a arte enquanto *produto* de pilares relacionais internos ao campo artístico e *efeito* de dinâmicas externas. *Produto*, porque aponta para uma natureza prática (no sentido de *praxis*) da arte. Ou seja, a arte não só é uma estrutura mas é também um agregado de práticas construídas a partir de predicados técnico-formais e simbólicos imanentes à actividade estética. *Efeito*, na medida em que a arte se encontra amplamente condicionada por vectores políticos, económicos e culturais que irradiam das estruturas onde se encontra mergulhada.

Vejamos nesse caso, e em primeiro lugar, a arte como uma corporização de influências e balizas exteriores à sua essência. A cisão da produção do Belo, ou melhor, a instituição de um campo específico (auto e hetero) arvorado como detentor da legitimidade da produção e classificação do Belo, recorta o leque das práticas estéticas em camadas, dando corpo ao surgimento da arte erudita. Deste modo, no capitalismo, pelo menos até ao advento e consolidação dos grandes meios de comunicação e de entretenimento (rádio, televisão, cinema, etc.), opera-se uma certa coincidência – reiterada em termos ideativos (no campo das representações sociais) – entre o campo artístico e a chamada cultura cultivada ou arte erudita. Irrompe assim a noção de fruição moderna da obra de arte:

«a arte passou a ser definida pela sua capacidade de evocar uma resposta especial: inicialmente a percepção de beleza; de seguida, a contemplação pura de um objecto sem outras (“externas”) considerações; e ainda a percepção e contemplação do “fazer” de um objecto [de uma obra, JA]: a sua linguagem, a sua técnica de construção, as suas “propriedades estéticas”» (Williams, 1977, p.150).

Juntamente com esta perspectiva de *fruição contemplativa e formal* da obra de arte, nasce a lógica da *distinção*. Ou seja, as classes com maior capital económico e/ou

cultural desenvolvem estratégias, práticas e modos de percepção que lhes permitam afirmar os seus gostos culturais e artísticos como distintos dos das outras classes. Mas também, e este é o aspecto mais marcante, produzindo gostos assumidos como superiores e distintivos, isto é, transmutando os seus gostos e fruições culturais – que se assemelham em elevado grau à fruição contemplativa e formal da obra de arte como assinalado na última citação de Raymond Williams – em *gosto legítimo*.

Uma das consequências mais visíveis da hegemonia da ideologia da distinção (Bourdieu, 2004, p.260-317) no microcosmo artístico correspondeu ao processo de denegação da cultura popular como uma forma artística de corpo inteiro. A distinção, paralelamente a uma fruição que perspectiva a obra de arte como o resultado de um acto original e de um rasgo de génio do artista, expressa a introdução de «princípios de diferenciação» (Bourdieu, 2001b, p.9), de «esquemas classificatórios» (idem, p.10) por parte das elites intelectuais e das classes dominantes em ordem a provocar um efeito de “superioridade” das suas disposições culturais. Correlativamente, o artista (erudito) e o consumidor de arte erudita (geralmente as classes dominantes) despontam como entes portadores de qualidades de criação e/ou percepção artística inatas ou naturais. É a esta luz que se afigura útil confrontar a ideologia da distinção com a epígrafe que abre esta secção do ensaio.

Um autor que fundou todo um vasto rol de estudos sobre a obra de arte e suas manifestações na vida cultural contemporânea foi Walter Benjamin. Ao problematizar o desafio da obra de arte na era da “reproductibilidade técnica” (Benjamin, 1992, p.71-113), na época da cultura de massas, Walter Benjamin reivindica como factor diferenciador por excelência do original da sua cópia, «o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra» (idem, p.77). Explicitando, a *aura* da obra de arte, o carimbo de autenticidade estética traduz-se pelo momento da criação da peça artística, ou pelo consumo (que pode decorrer numa oportunidade única e irrepetível) de uma obra de arte ou de uma performance artística. Momento considerado como mágico pelas ideologias da distinção e do dom inato do artista. Em relação a este “estado da arte”, o pensador germânico afirmou um postulado essencial na teoria cultural desde então, quando reitera que «o modo em que a percepção sensorial do homem se organiza é condicionado não só naturalmente, como também *historicamente*» (idem, p.80) [itálicos nossos]. De uma forma sucinta, o que o autor nos diz é que para além de toda a camada pictórica que recobre o quadro estrutural e relacional que emoldura a produção artística, persiste sempre uma paleta de possibilidades definidas

historicamente e com as quais se vão recriando novas pinceladas na tela da criação artística. Mais recentemente, e expressando-se na mesma sintonia, encontramos Álvaro Cunhal. Numa linguagem concisa, simples mas com uma concentração relativamente densa de enunciados heurísticos, este autor defende que «as obras de arte, além do seu valor estético próprio que atravessa idades históricas, oferecem testemunhos, informação, expressões e reflexos das realidades sociais do seu tempo» (Cunhal, 1997, p.26).

Porém, todo este universo que vigorou durante as eras «das revoluções», «do capital» e «do império» (Hobsbawm, 2001; 1988; 1990) (1789-1914), para recorrer à terminologia de Eric Hobsbawm, sofreu uma mutação, até ver, irreversível: a já mencionada ascensão da cultura de massas a partir dos anos 20 e 30 do século XX. A introdução de economias de escala na difusão das obras artísticas inscreveu um sulco no campo artístico, notadamente no redimensionamento desse campo no que mais diz respeito à penetração das lógicas de acumulação capitalista no seu modo de relacionamento com o exterior. Quer dizer, a obra de arte deixa de ser *apenas* uma objectivação estética da vivência humana passível de ser fruída por um público restrito, para passar a ser *também* uma mercadoria susceptível de ser consumida por quem tiver recursos (mormente económicos) para tal. Obra de arte que se expressa em mercadoria num duplo sentido. De um lado, por intermédio da mercadorização *directa* da obra de arte. Por exemplo, pela exposição em museus e galerias de renome que se transformam cada vez mais em agências de um mercado cultural em expansão, com uma cultura de mercado associada e onde a obra de arte mais não é do que um activo comercial. Um segundo exemplo. Os sucessivos leilões de obras de arte (quadros de pintores famosos como Picasso ou Van Gogh, manuscritos de obras literárias clássicas, etc.) e o peso das colecções individuais – com a maioria delas em posse de multimilionários – demonstram uma das faces da mercadorização (transformação da obra de arte em mercadoria) e da mercantilização (obra-mercadoria e sua comercialização *a posteriori*) da criação artística.

Por outro lado, ocorre uma mercadorização *indirecta* da obra de arte. Ao passo que a modalidade anterior de mercadorização assoma como o prolongamento natural da lógica da distinção, a via indirecta de reconversão da obra de arte em valor de troca obedece aos princípios da reprodução em massa enunciados por Walter Benjamin. Fenómeno paralelo e acompanhante da igual tendência neoliberal de assumir toda a actividade social como um mesmo e imenso mercado. Por conseguinte, os resultados da

produção artística não terminam em si mesmos, permitindo que o fenómeno da cópia – estampada em todos os adereços e objectos que se possam imaginar (peças de roupa, louça, material escolar, etc.) – se torne ele próprio uma mercadoria. No fundo, a descolagem da imagética da obra de arte, portanto, a descoincidência entre a superfície facial do momento de criação artística e seu consumo para uma elite, representou (e representa) o triunfo da comercialização mercantil. Isso significa que a aura da obra de arte sofre um efeito de desvanecimento: o «retirar do invólucro a um objecto, o destroçar da sua aura» (Benjamin, 1992, p.81).

Destes dois movimentos de mercadorização da obra de arte conclui-se que *reproductibilidade* e *raridade* não fundamentam dois caminhos inseparáveis e antagónicos (Santos, 1994). Inversamente, funcionam como uma parêntese diádica e complementar, evidenciando-se como duas faces da mesma moeda: a *submissão* (que nada tem a ver com substituição) da configuração e da mecânica interna do campo artístico às necessidades de valorização do capital.

Até este momento efectuou-se um exercício analítico com o propósito de entender em que moldes e com que propriedades gerais se traveja a inserção da arte no seio da estrutura social global, no modo de produção capitalista. Com efeito, importa ilustrar a essência constituinte da actividade artística, em que consiste o metabolismo da estética.

Em primeiro lugar, a arte é indissociável da experiência humana. Isto é, o património artístico já existente e o que está para vir é, substantivamente, um meio que traça a expressividade da actividade humana. Da mais transcendental e metafísica, à mais concreta e mundana. Da actividade humana mais premente e imediata à mais planeada e expandida no tempo e no espaço. Testemunhando a natureza da poesia – mas que codifica uma transversalidade a todas as expressões artísticas – Sophia de Mello Breyner apresenta uma lucidez na sua reflexão sobre o tema, veiculando que «*a moral do poema* não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque *é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido*» (Breyner, 1999, p.8) [itálicos nossos]. Essa lucidez reporta-se à assunção de uma consciência acerca da imbricação da *liberdade da forma*, quando invoca a autonomia da moral poética face a constrangimentos exógenos, com a *inserção da arte na realidade humana vivida*. Esta consciência aguda de combinação entre o desejo *quasi* instintivo pela liberdade de experimentação e a pertença do homem da arte a um contexto social, humano e histórico espelha-se na frase: «o artista não é, e nunca foi, um homem isolado

que vive no alto duma torre de marfim» (idem). Em suma, apreende-se nesta autora um grau elevado de compreensão da natureza da criação estética incomum a boa parte dos artistas contemporâneos.

Por conseguinte, não há, de um lado, a arte e, do outro lado, a vida. Na prática, a arte é uma manifestação do Homem e do seu talento. Mais do que uma reflexão ontológica sobre a condição humana – como a filosofia; diferentemente de um exercício de cognição mental/abstracta, sistemática e sistematizada do real social ou natural empírico – a ciência; a arte é sobretudo um *ensemble* de processos de intelecção criativa através de determinados recursos formais (a cor, a linguagem, o som...), que procuram a partir da multiplicidade de experiências humanas criar um universo de novas significações (temáticas e/ou formais), independentemente de os artistas terem ou não consciência disso. Obviamente não apresentamos uma definição acabada e definitiva de arte. Sem saturar o estudo do tema, pretendeu-se dar passos para a prossecução da análise.

Assim, a arte, isto é, os pilares estruturantes e particulares que lhe dão a sua especificidade correspondem, numa formulação um tanto ou quanto lata, à forma⁴ e ao conteúdo.

«Na criação artística e na obra de arte, têm de se considerar dois elementos ou aspectos essenciais, em geral mal compreendidos, muitas vezes postos em confronto. Um são os processos formais específicos, independentemente de qualquer intenção do artista de que na sua obra haja ou não haja qualquer outra coisa além dos processos formais. É a “forma” (...). Outro é aquilo que se tem chamado “conteúdo”, compreendido, não com um estreito e sectário significado político, mas como as significações sociais da obra, a mensagem que transmite, a reacção e os sentimentos que provoca nos outros seres humanos e na sociedade em que se integra» (Cunhal, 1997, p.18).

Não cabe no âmbito temático deste ensaio explorar afincadamente a intersecção forma/conteúdo da obra de arte. Registe-se, então, a relevância desse par de conceitos para a compreensão da obra de arte como seus elementos constitutivos de primeira ordem.

Nesse sentido, o corolário da cadeia argumentativa exposta revela que o processo de criação artística lança raízes na ligação indissolúvel da arte à experiência

⁴ «A forma na arte é um valor do belo, contém um valor estético em si mesma. Na pintura a cor, o traço, a composição, a harmonia, os contrastes. Na escultura os volumes e o seu interrelacionamento. Na música o som nos desenvolvimentos que o caracterizam como som musical. Na literatura a palavra, a linguagem e a sua riqueza intrínseca. Na arquitectura as linhas fundamentais marcando a estrutura da construção» (Cunhal, 1997, p.81).

humana vivida e sentida, interiorizada e exteriorizada. Fundamentando a nossa análise mais uma vez em Álvaro Cunhal, diremos que a

«arte é criação e recriação, é imaginação e é sonho. Tendo-se partido do esforço para configurar a realidade na arte à realidade na vida, a criatividade artística determinou que a realidade na arte tenda a não ser uma cópia ou reprodução estática e inimaginativa. Uma realidade na Natureza e na sociedade pode ter uma expressão verdadeira em mil e uma obra diversas, inconfundivelmente diferentes na forma e na mensagem e expressando, com inconfundível clareza, essa mesma realidade» (idem, p.153-154).

Por esta conceptualização que não subsume a forma ao conteúdo nem esteriliza a obra de arte num formalismo redutor; por esta composição analítica que entende a ligação e interconexão da arte com a vida social e humana como factor potenciador da criatividade estética, ao mesmo tempo que rompe com o mito do *dom* inato do artista, constrói-se uma janela teórica sobre um vasto campo de perspectivas a aprofundar na próxima secção: a presença de elementos sociais e históricos numa obra de arte. No caso corrente, de quatro obras literárias do século XX.

III – Arte e sociedade: um estudo empírico de elementos sociais presentes em quatro obras literárias

*«Não existe aberta à inteligência mental mais do que duas vias
onde bifurcam as nossas necessidades. A saber,
a estética e a economia política»*

Mallarmé, *Variações sobre um sujeito*

Nesta secção do ensaio que o leitor tem em mãos, tomar-se-á como objecto de estudo e como propósito analítico a execução de um mapeamento de elementos sociais (políticos, económicos e ideológico-culturais) estruturantes no seio de obras literárias específicas: *As Vinhas da Ira*, de John Steinbeck; *O Processo*, de Franz Kafka; *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, de Fernando Pessoa; *Levantado do Chão*, de José Saramago.

Um olhar atento sobre as obras enumeradas ajuda a discernir a diversidade temática encontrada, a presença de distintas correntes literárias, bem como de diferentes formas de abordagem estética da experiência humana. Desse modo, procuraremos demonstrar que mesmo a obra mais “formal” (em termos de construção textual) e expressamente mais desligada do real está vinculada a um processo social de

construção. Se se preferir, a escrita para além de um acto individual criativo, criador e intimamente pessoal é, paralelamente, um produto social. O artista nasce, vive e morre numa sociedade e é um agente (trans)portador de representações, vivências, visões do mundo de matizes supra-individuais. O artista *retrabalha* o material social e histórico aquando da produção artística. De forma explícita ou implícita, com intentos declarados ou rejeições abertas do impacto da sociedade e seus elementos estruturais constitutivos na elaboração estética (e na formação pessoal e estilística do artista), o escritor inclui aspectos de uma formação social na sua obra. Tal não ocorre – pelo menos é muito raro – com o objectivo ou por via de uma sistematização de coordenadas do social nas obras literárias. A obra de arte na medida em que é o produto de uma actividade social desenvolvida no seio de um microcosmo da estrutura social global, acaba por se traduzir num espelhar – nunca límpido e imediato – de valores, ideologias, práticas e comportamentos sociais no seu corpo de texto. Assim, a obra de arte é uma via possível de interpretação de determinados aspectos da vida social. Contudo, não partilhamos as teses pós-modernas que proclamam a colocação da ciência, da arte ou da religião num mesmo patamar de cognição e explicação da realidade social e humana⁵. Queremos apenas expressar que a arte é uma possível via de apreensão subjectiva de elementos sociais, mas que o tratamento sistematizado destes e a construção de explicações estruturadas do metabolismo social implica necessariamente uma abordagem científica. Portanto, os meios de indagação do real são múltiplos, tendo cada um deles uma especificidade própria e com papéis distintos nessa abordagem.

Para terminar esta introdução, frise-se que longe de realizarmos uma cartografia minuciosa e completa dos elementos sociais ao longo de toda a obra, propomos uma abordagem a tópicos que do nosso ponto de vista se apresentaram como nucleares em cada texto literário considerado.

⁵ Boaventura Sousa Santos é provavelmente o autor em Portugal que mais tem defendido estas teses: «a ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para as considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia» (Santos, 1988).

As Vinhas da Ira (Steinbeck, 2002 [1939])

«Now Tom said, "Ma, wherever you seen a cop beatin' a guy
Wherever a hungry newborn baby cries
Wherever there's a fight against the blood and hatred in the air
Look for me Ma, I'll be there
Wherever somebody's strugglin' for a place to stand
For a decent job or a helpin' hand
Wherever somebody's strugglin' to be free
Look in their eyes, Ma, you'll see me"
You'll see me»
Bruce Springsteen, *The ghost of Tom Joad*

Há quase 70 anos John Steinbeck publicava a sua mais conseguida e provavelmente mais famosa obra literária: *As Vinhas da Ira* (1939). A popularidade da obra estendeu-se ao louvor dos críticos, valendo-lhe a obtenção do Prémio Pulitzer em 1940. Contudo, o sucesso do livro não foi apenas imediato como conseguiu ir coleccionado novas aclamações ao longo de várias gerações. Por exemplo, em 1945, somente seis anos depois da sua publicação, *As Vinhas da Ira* já era tema de 16 teses e monografias académicas (Spiller, 1966, p.730). O impacto da obra na cultura estadunidense também é inegável. Desde a célebre adaptação ao cinema por *John Ford* (1940), passando pela inspiração directa a importantes artistas rock dos últimos 30 anos como *Bruce Springsteen* ou a banda rock *Rage Against The Machine*, é facilmente perceptível o lugar altamente relevante de *As Vinhas da Ira* na cultura norte-americana do século XX.

Em *As Vinhas da Ira* desfila uma série de personagens representativas de um modo de viver social do interior dos EUA na transição da década de trinta para os anos quarenta. Assim, a obra gira em torno de uma saga familiar desde a expulsão das suas terras no estado de Oklahoma, passando pelas peripécias na luta pela sobrevivência ao longo da estrada 66 que os levaria para os pomares da Califórnia onde vagueariam de quinta em quinta, em busca de emprego. Portanto, é a partir de três agrupamentos espaço-temporais bem definidos – a pequena propriedade em Oklahoma; a “longa marcha” da família Joad até ao Oeste; a vida de jornaleros nos campos californianos – que se estrutura a narrativa. Todos eles fornecerão indicadores relevantes para a

corroboração da tese central desta secção: a *presença de elementos sociais na obra de arte*.

Entretanto, convém oferecer um esboço do contexto histórico que enforma a obra. Saliente-se ainda que o enquadramento histórico da acção da obra é coincidente com o cenário histórico de produção da obra. Ou seja, está-se defronte de um *romance de actualidade*⁶, na medida em que espelha um conjunto de acontecimentos sociais ocorridos no momento da sua redacção. Com efeito, em 1939 o designado mundo ocidental estava no rescaldo da maior crise económica que o capitalismo tinha enfrentado até então: a Grande Depressão de 1929-33. Durante esta fase, ocorreu uma profunda crise de sobreprodução no sistema económico capitalista. A inexistência de mecanismos económicos e políticos capazes de impedir que a oferta de bens de consumo e de bens de equipamento ultrapasse excessivamente a correspondente procura, impediu a valorização de enormes massas de capital ocioso e inutilizado. O desemprego, a exponencial inflação e as falências de inúmeras unidades industriais atiraram largas camadas da população para a miséria (Meszaros, 2002, p.803-807). Na Europa, vivia-se uma época de objectivo ascenso do fascismo – que iria culminar na deflagração da Segunda Guerra Mundial no final de 1939 – e de correlativo recuo, e até derrota em alguns casos, dos movimentos operários e populares. Fosse pela via política, como a implosão da Frente Popular em França por intermédio da mudança política abrupta dos socialistas franceses de Leon Blum, fosse pela via armada, como o esmagar da recém-nascida República democrática espanhola pelos exércitos de Franco, Mussolini e Hitler, o panorama político de então correspondia, de um lado, à capacidade que o grande capital mais conservador e alinhado com as ideias fascistas tinha conseguido em suster o avanço do movimento operário e socialista logo a seguir à Revolução Russa de 1917. De outro lado, o panorama político dos anos 30 evidenciava uma tendência para a falência tanto da política económica liberal (o “laissez-faire”) como da sua influência na cena internacional (abandono dos Estados francês e britânico da Espanha republicana às garras do fascismo; Acordo de Munique em 1938).

Nos EUA, desenhava-se a passagem para um paradigma de acumulação capitalista baseada principalmente na extracção de mais-valia relativa, portanto, onde o peso da moderna maquinaria industrial de tipo fordista ganhava um peso crescente. A explosão da indústria automóvel das anteriores duas décadas não tinha ainda atingido o

⁶ Apesar de ser um romance de actualidade, o seu alto valor estético e a mensagem de cariz universal veiculada ao longo da obra, conferiram uma perenidade histórica ao romance.

lugar de centralidade na estruturação da economia americana que viria a adquirir depois da Segunda Guerra. Para que tal fosse uma realidade efectiva três requisitos eram imprescindíveis: 1) a maturação, expansão e desenvolvimento da electricidade e da indústria petroquímica; 2) a construção de imensas vias de comunicação em volta das mega concentrações urbanas de Nova Iorque, Los Angeles, Chicago, etc. e entre os vários estados do país; 3) uma reconversão da estrutura agrária que expropriasse os pequenos camponeses do vasto território entre as duas faixas oceânicas dos EUA e desse modo fornecesse a mão-de-obra sem a qual nenhum sector industrial se poderia desenvolver. Este último é um processo que já tinha começado duas décadas antes mas que se tinha circunscrito às áreas rurais dos estados das costas este e oeste. Com o recambiar de pequenos agricultores das zonas mais próximas da nascente indústria automóvel, e face à concentração da propriedade fundiária e o desenvolvimento da monocultura e da produção em massa para um mercado urbano em expansão, as novas grandes propriedades agrícolas exigiam um aporte elevado de força de trabalho.

É neste quadro que entram as migrações de pequenos proprietários agrícolas dos estados interiores dos EUA para as zonas costeiras. Nas palavras de Timmerman, «as migrações que começaram à volta de 1930 atingiram o auge na altura [1936-37, JA] em que Steinbeck realizou a sua jornada até ao Vale de San Joaquin na Califórnia. Mais de oitenta mil novos migrantes tinham chegado à Califórnia só naquele ano. Durante a restante década entre 300 a 400 mil migrantes entraram nos campos agrícolas desse estado» (Timmerman, 1986, p.103-104).

Os profundos dramas humanos deste mar de indivíduos desapossados das suas terras e das suas vidas em busca de uma condição (mais) digna é a veia condutora da narrativa steinbeckiana.

- Elementos sociais na obra

Da leitura de *As Vinhas da Ira* notam-se dois eixos estruturantes, dois elementos de ordem sócio-económica: a) a transformação de agentes económicos típicos de um modo de produção simples de mercadorias em produtores directos assalariados; b) a natureza das relações de produção capitalistas.

a) Referente a este ponto, Steinbeck foca num primeiro momento o estilo de vida e a visão do mundo camponeses. A pretérita condição de pequenos proprietários agrícolas da família Joad é evidenciada quando Tom Joad, num diálogo com um

desconhecido que lhe deu boleia, no regresso a casa dá conta da condição camponesa da sua família:

« – Anda à procura de emprego? – inquiriu [o desconhecido, JA].

– Não, o meu velho tem umas terras, uns quarenta acres» (Steinbeck, 2002, p.13).

A alusão a trocas económicas de tipo não capitalista é também uma presença no início da narrativa,

« – Aquela terra cercada é a nossa – informou Joad, apontando para lá. – Nós, verdadeiramente, não precisávamos de cerca, mas, como tínhamos o arame, o meu pai quis aproveitá-lo de qualquer maneira. (...) Não teria posto a cerca se o tio John não tivesse vindo uma noite com *seis rolos de arame na carroça. Vendeu-lhos por um porco*» (idem, p.32) [itálicos nossos].

Por conseguinte, sugere-se que o cerne da configuração das relações económicas consiste no tipo mais simples de produção e circulação de mercadorias: o circuito M-D-M. Em poucas palavras, a motivação económica está na produção de novas mercadorias, de novos valores de uso. A entidade dinheiro é apenas o *meio* para adquirir novas mercadorias e não o *fim motriz* do ciclo económico. O objectivo aqui não é o «entesouramento» (Marx, 1990, p.152), a acumulação incessante de capital-dinheiro (D-M-D') como se passa no capitalismo. Pelo contrário, o modo de produção simples de mercadorias visa a criação de novas utilidades sociais intimamente relacionadas com as necessidades quotidianas dos agentes (“o porco”, “a cerca”).

Uma advertência. O pequeno campesinato aqui abordado não é evidentemente de origem feudal. Na verdade, o modo de produção simples de mercadorias nunca existe isoladamente mas assume-se como um modo de produção não-capitalista associado a modos de produção de tipo tributário (Índia e China até aos séculos XV-XVII) ou de tipo capitalista (bolsas de camponeses em países capitalistas avançados como na França dos séculos XIX e XX e nos EUA até à Segunda Guerra Mundial).

A transformação do pequeno campesinato norte-americano em proletários agrícolas foi resultado de um processo constituído em dois momentos essenciais. Num primeiro momento, ocorreu a expropriação das terras por parte dos grandes bancos e das companhias agrário-comerciais: «a Companhia Shawnee de Terras e de Gado» (idem, p.50), por exemplo. O desapossamento das condições de produção – a terra, mas também os instrumentos de trabalho agrícola – é uma condição basilar para o desenvolvimento do modo de produção capitalista. Neste caso, factor de *prima* importância para a penetração de relações de produção mercantis nos campos. Num

segundo momento, assiste-se à fuga dos camponeses e da família Joad das suas propriedades para oeste. Ou seja, a migração massiva de mão-de-obra para a costa do Pacífico representa um fornecimento de força de trabalho, sobretudo para as grandes propriedades agrícolas dessa região. Um tal volume de força de trabalho cifrado em cerca de 400 mil novos trabalhadores assalariados acabou por constituir um exército industrial de reserva, peça imprescindível para a elevação da taxa de mais-valia, através da redução da proporção de capital variável face ao superior e crescente montante de mercadorias portadoras de valor económico.

Em *As Vinhas da Ira* existem, pelo menos, duas descrições desta lógica intrínseca à mecânica do capitalismo. No capítulo X, encontramos esta fala:

«Um camarada que era lá da Califórnia contava que havia gente de mais à procura de trabalho lá na terra dele. E disse que o pessoal que trabalha na safra das frutas vive em lugares imundos e que mal arranja o suficiente para comer. Os salários são baixos e, mesmo assim, é difícil arranjar trabalho» (idem, p.94).

Depois no vigésimo capítulo, encontra-se um desenho mais minucioso deste fenómeno.

« – Pela nossa terra passaram homens distribuindo folhetos, desses cor de laranja. Diziam que se precisava aqui de muita gente para os trabalhos da colheita.

O rapaz riu.

– Aqui somos para aí umas trezentas mil pessoas, e aposto que todas elas viram esses malditos folhetos.

– Pois então? Se não precisam da gente, porque é que imprimiram essas coisas?

– Puxe pela cabeça.

– Era o que gostava de saber.

– Olhe – disse o rapaz. – Imagine que você precisa de gente para um serviço qualquer e que só aparece um homem a querer pegar nesse serviço. Então você tem de lhe pagar o que ele exigir. Mas se, em vez de um, aparecem cem homens... Suponha que há cem homens a querer esse emprego. Esses cem homens têm filhos e os filhos têm fome. Suponha que uma moeda de dez cents chega para umas papas para os miúdos. Suponha ainda que cinco cents chegam para comprar qualquer coisa aos pequenos. E são cem homens. Você oferece-lhes uma tuta-e-meia e vai ver: matam-se uns aos outros para ganhar essa ninharia. Sabe quanto me pagaram no último trabalho que tive? Quinze cents à hora. Dez horas por um dólar e meio, e a gente não pode pernoitar na fazenda. Temos ainda de gastar gasolina com o caminho. – Estava ofegante de raiva e o ódio brilhava nos seus olhos. – Foi por isso que distribuíram esses folhetos. (...)

– Meu Deus! Mas eles têm de precisar de gente! (...)

– Eu vou explicar-lhe a coisa – disse tranquilamente. – Há aqui uma fazenda de pêssegos grande como o diabo, onde eu tenho trabalhado. Precisam apenas de nove homens durante o ano todo. Mas durante duas semanas, necessitam de três mil homens. É quando os pêssegos

estão maduros... Precisam de arranjar esses homens, senão os pêssegos apodrecem. Então, que fazem eles? Distribuem impressos por toda a parte, até no inferno, se for preciso. Precisam de três mil homens, mas aparecem seis mil. E eles arranjam os homens pelo ordenado que muito bem lhes apetece pagar. Se você não quiser aceitar o que lhe pagam, que vá para o diabo; têm mil outros que esperam pelo seu trabalho» (idem, p.253-254).

Observando estes longos trechos elucida-se igualmente um efeito complementar de natureza política: o fomento da concorrência inter-operária. Em simultâneo ao embaratecimento da mão-de-obra e à formação de um *exército industrial de reserva* – *uma franja descartável e completamente à mercê das contingências da evolução do mercado da força de trabalho e do ciclo económico “prosperidade – estagnação – crise”*, – a desunião e ausência de organização dos trabalhadores é um dado a tomar em linha de conta.

As migrações têm, assim, uma importante componente económica. Mas não só. Sem a perspectiva de um futuro risonho ao virar da esquina, sem a interiorização, quanto mais não seja no momento da partida, de uma representação simbólica tributária dos sonhos “em busca do El Dorado”, as possibilidades de milhares e milhares de seres humanos se “meterem à estrada” (de se embrenharem num novo mundo desconhecido e do qual nada sabem além da mitologia que lhes é transmitida por quem os quer contratar) seria muito improvável. Repare-se, aliás, no discurso de esperança (infundada) com que as personagens de *As Vinhas da Ira* (e que poderia perfeitamente ser aplicado a milhões de trabalhadores nos dias de hoje) são levadas a acreditar,

«Eu vi impressos que diziam que precisavam lá de muita gente para trabalhar nas colheitas de frutas e que pagavam ótimos ordenados. Só pensar no que aquilo vai ser: a gente debaixo de árvores de sombra a apanhar fruta e a dar uma dentada de quando em quando! Ah – caramba! – nem se importam com o que a gente come. A fatura é tanta! E, com os bons ordenados, talvez com o que se venha a economizar, seja possível comprar um pedacinho de terra qualquer. Sim – caramba! – a gente pode ter um bocadinho de seu» (idem, p.152).

Na obra aqui em mãos, o velho ditado popular “quando a esmola é muita o pobre desconfia” parece não se aplicar. A expectativa simbólica de uma oferta tão grande não levou os trabalhadores sem-terra norte-americanos a desconfiar do que se lhes apresentava, mas a mergulharem com ainda mais convicção nos remoinhos e correntes perigosas que a estrada 66 transportava até ao mar de amarguras e desilusões dos campos californianos. Talvez nos momentos de grande angústia e sofrimento colectivo, o desespero fale mais alto que a “desconfiança na esmola”.

b) O modo como os homens produzem e distribuem o excedente económico está no centro do arranjo estrutural das sociedades. No modo de produção capitalista, a configuração da divisão social do trabalho comporta vectores matriciais com uma amplitude de especificidade histórica muito elevada. Direccionando o nosso olhar para determinados trechos do romance, captam-se três facetas das relações de produção capitalistas: a sua *exterioridade*, *opacidade* e *impessoalidade*. Vejamos como se deduzem essas características.

Ao sentimento telúrico e de pertença à terra por parte do pequeno proprietário camponês –

«É a nossa terra. Medimo-la e rasgamo-la. *Nela nascemos; fazemo-nos matar nela; morremos nela. Apesar de não ser boa, mesma assim é nossa. É isso que faz que ela seja nossa: termos nascido nela, trabalhado nela, morrido nela.* Isto é que justifica o direito de propriedade e não um papel com algarismos escritos» (idem, p.36) [itálicos nossos] –

contrapõe-se a lógica da produção de valor em ordem a continuamente acumular capital:

«Vocês bem vêem; *um banco ou uma companhia* não podem viver assim, porque essas entidades *não respiram ar, não comem carne. Respiram lucros; comem os juros sobre o dinheiro.* Se os não obtiverem, morrem do modo porque vocês morrem: sem ar e sem carne. É uma coisa triste, mas é assim mesmo. Precisamente assim» (idem, p.35) [itálicos nossos].

Desta oposição profunda entre o apego à terra do pequeno camponês (terra cultivada como uma extensão do corpo e da mente do camponês) e a transformação do meio natural (a terra) numa mercadoria, assoma a consciência da essência do funcionamento do grande capital financeiro aqui corporizado na figura do “banco”:

« – O banco não é como um homem.

– Sim, mas o banco só se compõe de homens.

– Não, vocês enganam-se nisso; enganam-se redondamente. *O banco é alguma coisa mais do que homens. Acontece que todos os homens odeiam o que o banco faz, e todavia, o banco fá-lo. O banco é alguma coisa mais do que os homens, acreditem. É o monstro. Os homens fizeram-no mas não podem controlá-lo*» (idem, p.36) [itálicos nossos].

A força do lucro capitalista advém, assim, do facto de que a moldura institucional que a suporta: i) sobrepõe-se à vontade colectiva dos agentes sociais que desempenham um papel de produção no processo económico; ii) está longe de ser percebida imediatamente; iii) funciona automaticamente por via da acção dos indivíduos mas sem depender num grau elevado da subjectividade desses mesmos agentes para a sua auto-reprodução. Em poucas palavras, o edifício estrutural das relações de produção capitalistas reporta a um *set* tridimensional: respectivamente a

exterioridade, a opacidade e a impessoalidade. O filósofo anglo-húngaro Istvan Mészáros defende, no mesmo sentido, a tese de que o capitalismo é um «*sistema de controlo sem sujeito*». Para este autor,

«as determinações e os imperativos objectivos do capital sempre devem prevalecer contra os desejos subjectivos do *peçoal* controlador que é chamado a traduzir esses imperativos em directrizes práticas. É por isso que as pessoas que ocupam os altos escalões da estrutura de comando do capital – sejam eles capitalistas privados ou burocratas do Estado – só podem ser consideradas *personificações do capital*, independente do seu maior ou menor entusiasmo como indivíduos particulares, ao pôr em execução os ditames do capital. Neste sentido, graças à estrita determinação da sua margem de acção pelo capital, os próprios actores humanos como “controladores” do sistema estão sendo de modo geral “controlados” e, portanto, em última análise, *não se pode afirmar a existência de qualquer representante humano autodeterminante no controlo do sistema*» (Mészáros, 2002, p.125-126).

Em *As Vinhas da Ira* este pilar central do modo de produção capitalista é observável na incapacidade, melhor dizendo, inadequação das formas de resistência e de defesa camponesas em relação ao avanço da lógica mercantil. Habitados a repelir os inimigos ou obstáculos através do uso individual da violência contra um alvo (humano ou animal) muito específico e muito bem definido, defronte de um antagonista assente em relações sociais descarnadas e despersonalizadas – ou seja, não dependentes dos indivíduos que as executam – a confusão e a impotência instalam-se na mente e no modo de (não) agir do camponês.

«Os camponeses bramaram:

– O avô matou Índios, o pai matou cobras por causa da terra. *Talvez nós possamos matar os bancos*; são piores do que os Índios e as cobras. Talvez nós nos disponhamos a combater para conservar a nossa terra, como fizeram o pai e o avô.

– Vocês têm de sair daqui.

– Mas a terra é nossa – vociferavam os camponeses. – Nós...

– Não é. O banco, o monstro, é o dono. Vocês têm de sair daqui.

– *Pegamos nas nossas espingardas, como o avô quando os Índios vieram. Que é que nos poderá acontecer?*

– *Primeiro vem o xerife e depois a tropa. Serão ladrões se teimarem em ficar; serão assassinos se matarem para ficar. O monstro não é um homem, mas pode arranjar homens para fazerem o que ele quer*» (Steinbeck, 2002, p.36-37) [itálicos nossos].

«O tipo que veio falava com a doçura de um pastel de nata. “Vocês têm de sair. A culpa não é minha”. “Então, disse eu, de quem é a culpa, que eu vou dar cabo do sujeito?”. “É da Companhia Shawnee de Terras e de Gado. Eu apenas recebi ordens”. “*Quem é a Companhia Shawnee de Terras e de Gado?*”. “*Não é ninguém. É uma companhia*”. Punham um homem

maluco. *Não havia ninguém a quem a gente pudesse deitar a mão.* Toda a gente se cansou de andar à procura de alguém contra quem se assanhar» (idem, p.50) [itálicos nossos].

As Vinhas da Ira é um romance riquíssimo em elementos sociais. Já para não falar da grande qualidade estética da obra. Apesar de naturais limitações de espaço, a ilustração destes dois elementos sócio-económicos demonstrou a espessura estético-social do romance, no que mais diz respeito à incorporação de camadas do tecido social numa obra de arte.

O Processo (Franz Kafka, 2001 [1925])

«A burocracia é um círculo do qual ninguém escapa».

Karl Marx, *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*

Franz Kafka, escritor checo de expressão alemã, é seguramente um dos três ou quatro autores que mais terão contribuído para o revolucionamento do romance do século XX. *O Processo*, neste capítulo, é um marco incontornável na ficção contemporânea. Tal como a generalidade dos escritos de Kafka, o tom de incompletude do romance é um dado a registar. Começada a sua redacção logo a seguir a mais um momento conturbado na vida amorosa de Franz Kafka e na sequência da leitura do romance *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist (Gonçalves, 2001, p.17), o manuscrito de *O Processo* é “finalizado” ainda durante a Primeira Guerra Mundial. Todavia, o romance só veria a luz do dia em 1925, cerca de um ano após o falecimento do autor. Escrito entre 1914 e 1916/17, encontram-se no romance – nos ambientes descritos, nas atmosferas sufocantes e claustrofóbicas do tribunal, na construção das personagens, na própria abordagem temática – ressonâncias expressionistas. Não obstante a óbvia proximidade com os expressionistas, Ludwig Franz Scheidl considera que Kafka inicia um corte com essa corrente literária (e artística) com *O Processo*. No seu ponto de vista, a «rejeição de utopias expressionistas» como a Nova Objectividade ou a Utopia da Regeneração, seriam sinais de uma «esperança na desesperança» (Scheidl, 1984, p.66) de Kafka, logo, completamente distintos dos ideais do expressionismo. Não vamos entrar nesta polémica, mas se é verdade que Kafka nunca abraçou totalmente o expressionismo, também é igualmente verdade que a escrita kafkiana não é um compartimento estanque relativamente ao ambiente literário da Europa Central de então fortemente marcado pelo expressionismo.

O autor também não era independente do tempo histórico em que a obra foi produzida. De facto, esta obra ganhou forma precisamente num dos dois picos do que Eric Hobsbawm designou de «era da guerra total» (Hobsbawm, 2002, p.31). Num contexto de industrialização (e racionalização burocrática) da guerra, o questionamento do esqueleto do Estado moderno e seu papel tanto na esfera bélica e militar, como na secularização dos valores, portanto, na socialização dos indivíduos – cada vez menos dependente das instituições da sociedade tradicional/feudal –, o artista colocava-se perante uma nova situação histórica. Para um autor preocupado com a busca da Verdade, portanto, com uma subjectividade individual marcada pela vivência espiritual e religiosa, o surgimento do “mais frio dos monstros modernos” (Nietzsche) teria que interessar ao escritor checo. *O Processo* não é, porém, um romance sobre o Estado. Pelo menos, não foi esse, de modo algum, o propósito de Kafka. Sob um certo ponto de vista, é interessante assistir como o exercício de Kafka de descoberta da Verdade, decorre no seio de uma estrutura à primeira vista tão profana como o “Estado burocrático moderno” (Weber). Também são desta época as grandes tematizações da burocracia por parte da sociologia clássica de Max Weber, Mosca e Michels. Assim, a “escolha” do Estado como palco concreto da acção de *O Processo* não parece ser aleatória. Aliás, tal não constitui novidade na obra de Kafka. Vejam-se outras obras principais do autor como *A Colónia Penitenciária* ou *O Castelo*.

Em *O Processo*, a narrativa estende-se por dez capítulos e na passagem de um para o seguinte presencia-se, genericamente, a existência de hiatos e “buracos” no enredo que ficaram por preencher. Propositada ou inconscientemente, o facto é que essa concatenação da obra dá uma maior autonomia a cada capítulo, ao mesmo tempo que acentua o carácter labiríntico da evolução de Joseph K. – a personagem principal – ao longo do livro.

A obra abre com um acontecimento súbito e para o qual não são dadas de antemão explicações ou pistas ao leitor: logo de manhã, Joseph K. vê o seu quarto invadido por estranhos que lhe comunicam a sua prisão por motivos indeterminados. «O romance começa por uma ruptura: a irrupção do insólito e do inesperado sacode violentamente uma vida petrificada pelo hábito» (Citati, 2001, p.163). Daí para a frente K. fica em liberdade condicional enquanto decorre o seu processo judicial. De uma ponta à outra da narrativa não se encontra nunca a enunciação das razões que subjazem à detenção da personagem principal, nem sequer a justificação para o resultado macabro do veredicto final: a condenação à morte de K. O insólito e o inexplicável preenchem a

textura da obra, desconcertando o leitor mais positivista e mais apegado ao formalismo rigoroso dos actos judiciais. Daí que a morte final de K. numa pedreira fora da cidade por dois carrascos, recorrendo ao manejo de um faca – precisamente espetada no/contra o coração de K. – represente o momento mais desconcertante de todo o romance. Como se verá de seguida, este tipo de acontecimentos apenas na aparência fogem à lógica da máquina de Estado.

- Elementos sociais na obra

Em *O Processo* daremos primazia à auscultação de elementos sociais de cariz político. Isto significa que a discussão dos fenómenos políticos relacionados com a configuração do aparelho de Estado será o ponto principal do menu desta subsecção dedicada ao estudo do romance de Franz Kafka.

Como se sublinhou previamente, o Estado moderno tem no processo de racionalização e burocratização uma das suas particularidades distintivas relativamente a anteriores formas de organização do poder político. Poulantzas sintetizou as principais características do Estado prevalecente na modernidade, a partir da integração de algumas teses de Max Weber sobre a racionalização burocrática do Estado num quadro marxista mais geral e mais vasto. Com efeito, a organização hierárquica do aparelho de Estado capitalista tem a si adstrita nove características essenciais:

- «1 – A axiomatização do sistema jurídico em regras/leis, que são abstractas, gerais, formais e estritamente reguladas, a partir das quais se distribuem os domínios de actividade e de competências no Estado (Engels, Weber);
- 2 – A concentração de funções e a centralização administrativa do aparelho de Estado (Marx, Engels, Gramsci);
- 3 – O carácter impessoal das funções do aparelho de Estado (Marx, Weber);
- 4 – O modo de pagamento destas funções é realizado de salários fixados pelos níveis superiores da hierarquia estatal (Marx, Weber);
- 5 – O modo de recrutamento dos funcionários públicos por cooptação ou nomeação pelas “cúpulas” ou então por um sistema de selecção (Marx, Weber);
- 6 – A separação entre a vida privada do funcionário público e a sua função pública profissional; separação entre a “casa” e o “escritório” (Marx, Weber);
- 7 – O esconder sistemático do conhecimento do aparelho, isto é, o segredo burocrático relativamente às classes (Marx, Engels, Lenine, Weber);
- 8 – O esconder do conhecimento dentro do próprio aparelho, com os funcionários estatais de topo a controlar as funções-chave do Estado (Lenine);
- 9 – Uma disparidade característica entre a educação científica das cúpulas e a baixa formação cultural dos estratos subordinados (Marx, Lenine)» (Poulantzas, 1978, p.349-350).

No romance de Kafka os itens 1, 3, 7 e 8 encontram-se plasmados ao longo do corpo do texto. Olhando mais de perto o ponto 7 enumerado por Poulantzas, compreendemos que a lei – produto normativo, regulamentar e formal que espelha a dominação estrutural do Estado ao nível do comportamento colectivo e individual dos agentes sociais – é submetida a um fenómeno de ocultamento. Quer dizer, a lei é um dado factual e toda a sociedade tem conhecimento da sua existência. Porém, o conhecimento e manuseamento correcto e aprofundado das normas legais e jurídicas concentram-se num reduzido número de especialistas. Deste fenómeno de ocultamento deriva a inacessibilidade da lei ao conjunto da população.

Num diálogo de Joseph K. com a empregada de limpeza de uma das secretarias do tribunal, é perfeitamente explícita a inacessibilidade dos conhecimentos jurídicos aos arguidos dos processos judiciais.

«Em cima da mesa, que continuava intacta sobre o estrado [do tribunal], havia alguns livros

– Posso dar uma vista de olhos pelos livros? – perguntou K., não por ter uma curiosidade especial, mas sim para não ter estado ali completamente em vão.

– Não! – disse a mulher, fechando de novo a porta. – Isso não é permitido. Os livros pertencem ao juiz de instrução.

– Ah, pois! – disse K. e acenou com a cabeça. – Os livros são certamente códigos e *a característica deste sistema judicial é ser-se condenado não apenas inocente mas também desconhecedor da lei*. (Kafka, 2001, p.87-88.) [itálicos nossos].

Kafka eleva esse carácter do Estado e da lei modernos ao nível do absurdo, hiperbolizando-os.

«K. que não se esquecesse que o processo não era público⁷, pode, caso o tribunal entenda necessário, tornar-se público, porém, a lei não prescreve que seja público. Em consequência disso, também as peças do processo, sobretudo o libelo, são inacessíveis ao acusado e à sua defesa, daí, não se saber em geral, ou pelo menos exactamente, o que se deve contestar no primeiro requerimento, e este só casualmente poder conter alguma importância para o caso» (idem, p.149).

Na mesma linha de pensamento se pronuncia Pietro Citati num ensaio de análise desta obra: «tudo pertence à competência de juízes inacessíveis, de deuses invisíveis, dos quais desce – também imprevistamente – a sentença definitiva. Esta sentença é a única coisa certa do processo interminável» (Citati, 2001, p.161). Contudo, o facto de a lei não ser transparente não é resultado de uma maldição divina ou de uma inevitabilidade exterior à acção humana. O Estado não é uma estrutura que valha por si

⁷ Notar que o termo “público” não se refere aqui ao facto de o público tomar conhecimento da existência de um processo relativo a um determinado indivíduo, mas ao facto de os contornos internos do processo ser do seu desconhecimento, bem como do próprio acusado.

mesma, como preconizam as teses liberais que insistem na disjunção absoluta entre o Estado e a sociedade civil. Na verdade, o Estado moderno insere-se no modo de produção capitalista, sendo uma *estrutura integrante* de tal arquitectura da vida social contemporânea. Da natureza das relações de produção capitalistas deriva a estrutura interna do Estado moderno. Nunca de forma unilateral ou unidireccional, mas em que o Estado e sua equipagem institucional se organizam de um modo subordinado à acumulação de capital. Por conseguinte, as nove características essenciais da organização interna do aparelho de Estado são, em larga medida, tributárias e resultantes das relações de produção capitalistas. Apesar de Kafka nunca dar a entender que o Estado burocrático moderno tem uma natureza de classe, do nosso ângulo de perspectiva, importa considerar o Estado a partir destas coordenadas teóricas.

Quanto à estrutura própria do Estado (capitalista) moderno, em *O Processo* encontra-se uma anatomia bem conseguida do seu arranjo institucional interno.

«*A hierarquia e a estrutura do tribunal era infinita e pouco clara até para os iniciados. Um processo decorrente nos tribunais, porém, era, em geral, confidencial também para os funcionários menores, por isso, estes dificilmente podem alguma vez acompanhar a evolução futura dos assuntos que trabalham, o caso surge portanto no seu horizonte sem eles saberem muitas vezes de onde vem, e continua o seu caminho sem eles saberem para onde vai. Portanto, a lição que se pode retirar do estudo de cada um dos estádios da evolução de um processo, da decisão final e dos seus motivos escapa a estes funcionários. Eles podem ocupar-se apenas da parte do processo que lhes é delimitada pela lei*» (Kafka, 2001, p.154) [itálicos nossos].

Neste trecho, constrói-se a ponte entre o item 7 e o item 8 de Poulantzas⁸, isto é, a ausência do saber (e do poder) de controlo das directrizes políticas, ideológicas e instrumentais da máquina de Estado, do lado dos funcionários públicos de “baixa patente”. Esta é uma dimensão vincada logo no momento em que Joseph K. é preso no seu quarto e discute acaloradamente com os funcionários-executantes do tribunal. À insistente abordagem de K. a esses funcionários sem poder de decisão e de administração do Estado, um deles responde-lhe

«Acha que vai acelerar o seu enorme e maldito processo, discutindo connosco, simples guardas, sobre a sua identificação e o mandado de captura? *Não passamos de funcionários subalternos que pouco ou nada percebem de documentos* e que, no seu caso, não têm outra tarefa senão vigiá-lo dez horas por dia e serem pagos para isso. É tudo o que somos, mesmo assim estamos à altura de compreender que as altas autoridades que nos superintendem, antes de emitirem um mandado de captura destes, se informam minuciosamente sobre as razões da prisão e da pessoa

⁸ O último itálico da citação anterior aponta para o ponto 1: «a axiomatização do sistema jurídico em regras/leis, que são abstractas, gerais, formais e estritamente reguladas, a partir das quais se distribuem os domínios de actividade e de competências no Estado» (vd. Supra).

em causa. Não há aí nenhum engano. *A nossa autoridade, tanto quanto me é dado a conhecer, e conheço apenas as categorias mais baixas, não procura a culpa na população, mas sim, como diz a lei, é atraída pela culpa e tem que, portanto, enviar-nos a nós os guardas*» (idem, p.38-39) [itálicos nossos].

O guarda completa o seu raciocínio afirmando «é assim a lei. Onde poderá haver aqui um erro?» (idem). Esta parte final regista um aspecto com um elevado interesse analítico. Esta aceitação da lei por parte dos funcionários, e mais do que isso tomar a lei como um dado adquirido e inquestionável (“onde poderá haver aqui um erro?”) é um eixo basilar do Estado moderno. Por outras palavras, as ordens emanadas pelas instâncias superiores não só devem ser cumpridas por uma questão estritamente hierárquica, mas a própria hierarquia do aparelho de Estado capitalista sustenta-se e solidifica-se não a partir da coacção física⁹ sobre os seus funcionários (e destes sobre a população) mas por intermédio da «violência simbólica» (Bourdieu, 1998, p.145-183). Ou seja, através da inculcação (das estruturas materiais do Estado) e interiorização (mais ou menos passiva) de uma série de disposições ideológicas e simbólicas que permitam a coincidência de intenções e acções entre os funcionários do Estado e as elites políticas e administrativas da estrutura. Em síntese, no Estado capitalista, a lei erige-se à condição de normalizador moral da sociedade. *Há uma coincidência entre o enunciado jurídico da lei e o que esta considera como socialmente justo e a concretizar pelos cidadãos na sua vida quotidiana.*

Evidentemente, este é um cenário ideal, já que o grau de assimilação ideológica dos trabalhadores do Estado nunca é absoluto. As manifestações e lutas dos trabalhadores da administração pública contra medidas neoliberais de desmantelamento de serviços públicos (e correlativa musculação dos sectores repressivos e securitários do

⁹ Um dos traços distintivos do Estado moderno em relação ao poder político pré-capitalista passa exactamente pelo poder ideológico veiculado pelo Estado, nomeadamente, através do direito burguês hodierno, em busca da construção de uma legitimidade que se quer apresentar como neutra e politicamente inócua à influência de classe. Contudo, não só o Estado – na sua estrutura e procedimentos orgânicos e administrativos internos, mas também nas orientações políticas, sociais e económicas – comporta uma natureza de classe, como não está inerte à violência. Isto é, não é a ausência de uso da violência que caracteriza o Estado capitalista de outros anteriores. A grande diferença reside na passagem da violência de uma situação de *postos* para uma de *pressuposto* do Estado. O núcleo sustentador do Estado continua a ser o aparelho repressivo (polícia, exército, tribunais, prisões, etc.). Todavia, este assume uma preponderância decisiva apenas a partir do momento em que a legitimidade – ideológica, jurídica e política – do Estado entra em falência e a dominação política de classe só poderá ser salvaguardada com o recurso à força e à violência. Não será um acaso histórico que nas situações em que o exercício da legitimidade do Estado falha ou já não é aceite pela maioria da população, as saídas para tal encruzilhada histórica passem invariavelmente, por um lado, a precipitação de uma situação revolucionária ou pré-revolucionária, com o correlativo ascenso da luta popular e das classes dominadas. Por outro lado, se o aparelho repressivo do Estado se mantiver relativamente intacto, a repressão violenta pode funcionar como travão à luta popular e, ao conseguir desorganizar política e organizativamente as classes dominadas, lançar as bases para uma nova legitimidade estatal.

Estado) e contra os seus direitos económicos (boicote da contratação colectiva, congelamento de carreiras e dos salários) fundamentam a permanência de um hiato (mais ou menos variável) entre os interesses de classe desses trabalhadores e do aparelho de Estado (e das classes dominantes e elites políticas que o controlam).

Por outro lado, o Estado não se reduz a uma mega-miriáde de instituições única e exclusivamente marcadas por leis abstractas e formais e por regulamentos intrincados e ininteligíveis para a maioria da população. Explicitando, o Estado e suas dinâmicas internas implicam a secreção de lógicas informais. Este é um vector extremamente bem captado por Kafka, conseguindo, assim, avançar mais do que Weber, que tendia a fundar o Estado numa constelação de propriedades estritamente abstractas, gerais e racionais. Na realidade, o que no jargão quotidiano se qualifica por “factor C”, “cunha”, “tráfico de interesses”, etc. não parece ser uma *disfunção* do Estado em *O Processo*. Ao invés, a lógica informal diz respeito a uma dimensão que actua de forma paralela e complementar à teia regulamentada no e pelo Estado, funcionando como que um “tapaburacos” do véu da racionalização burocrática. Na obra de Kafka encontram-se abundantes exemplos da importância das lógicas informais (como motor auxiliar ou secundário) no funcionamento do Estado.

«O mais importante, apesar de tudo, continuam a ser os contactos pessoais do advogado, é neles que assenta o valor da defesa» (Kafka, 2001, p.151);

«Verdadeiro valor têm, no entanto, apenas as relações sinceras e pessoais, mais propriamente com os funcionários superiores» (idem, p.152).

E igualmente, o diálogo de K. com um cliente do banco onde era gerente:

« – O senhor tem um processo, não é verdade?

K. deu um passo para trás e exclamou de imediato:

– Foi o director-adjunto que lho disse.

– Mas não – disse o industrial. Como é que o adjunto podia saber?

– E o senhor? – perguntou K. já mais contido.

– *Aqui e ali vou sabendo umas coisas relacionadas com o tribunal* – disse o industrial.

– *Há tanta gente relacionada com o tribunal* – disse K., cabisbaixo.» (idem, p.171-172) [itálicos nossos].

Uma outra pista de estudo a contemplar surge, por dedução, da última frase da citação precedente. Ou seja, a extensão do Estado. Abordemos primeiro a problematização da lei. Refinando (e afinando) os contornos da nossa análise, diremos que a lei desempenha um papel de unificação em dois planos interligados. Por um lado, unifica o aparelho de Estado (vd. Supra). Por outro lado, é a única componente do

Estado que opera quotidiana e rotineiramente em todos os actos sociais (políticos e outros). A lei ao definir o que é, do ponto de vista do Estado (e das classes sociais dominantes que o suportam), o correcto e o incorrecto, o certo e o errado, o bom e o mau, padroniza as acções sociais micro (relacionamento conjugal, violência doméstica, por exemplo) e macro (leis da concorrência e de monopólio, entre muitas outras). Ao mesmo tempo, adjudica-lhes um domínio relativamente comum: a regulamentação da vida social em cada uma das suas esferas. (Regulamentação heterogénea e variável de acordo com as áreas da vida social). Desta maneira, a lei é o substracto de ordem jurídico-política (portanto, estatal) que assegura a unificação global entre as estruturas do modo de produção capitalista.

Para que este desígnio se efective, o Estado, enquanto instância jurídico-política, é, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a estrutura mais centralizada e descentralizada das sociedades contemporâneas. Que o Estado se configure como uma estrutura centralizada e bem definida é quase um dado óbvio. A existência de uma hierarquia e de uma compartimentação da organização interna que funcionam a partir da transmissão de ordens para as esferas inferiores do aparelho de Estado e que sugam as informações da base da pirâmide concentrando-as no topo, consistem em domínios que fazem com que a centralização seja uma característica visível do Estado.

Pelo contrário, a lei e o direito – *outputs* ideológicos, normativos e simbólicos mais típicos produzidos pelo aparelho de Estado – ao recobrirem como uma película toda a sociedade, permitem que o Estado mantenha a coesão das instâncias estruturais que compõem uma qualquer formação social. Este carácter descentralizado e membranar da lei tem, assim, uma relevante natureza de classe. Primeiro, porque evita o desmembramento do modo de produção capitalista, assegurando condições para a reprodução da acumulação de capital. Segundo, na medida em que a lei (e o Estado) adquirem estas propriedades, a sua autonomia relativa torna-se uma realidade, e portanto, o Estado não é apenas um reflexo mecânico da economia.

No romance de Kafka muitos outros elementos de índole política poderiam ser descortinados. Portanto, a fertilidade de significações sociais numa obra de arte à primeira vista tão obscura e impenetrável contradiz a máxima de Erich Heller acerca deste romance de Kafka, «só há uma maneira de uma pessoa se salvar do problema de interpretar *O Processo*: não o ler» (Heller *apud* Gonçalves, 2001, p.9)

*Livro do Desassossego*¹⁰ por Bernardo Soares (Fernando Pessoa, 1995 [1982])

«Haverá espectáculo mais doloroso que o do velho que olha
atentamente o passado, medindo cada passo, avaliando o efeito de cada gesto
e por fim tem um grito de desalento, remorso e desespero:

“Uma vida inútil...?”

Haverá constatação mais angustiada que a da própria inutilidade?»

Álvaro Cunhal, *Um problema de consciência*

O talento de Fernando Pessoa na ficção é na maior parte das vezes tido como secundário ou irrelevante comparado com a sua obra poética (ortónimo e heterónimos). O ponto alto da sua produção criativa em prosa é indubitavelmente a obra *Livro do Desassossego*. Apesar de formalmente ser uma obra de cariz ficcional, a (sua) poesia está bem presente ao longo de todo o texto. *Livro do Desassossego* é uma obra poética escrita em prosa. De resto, os temas, as obsessões, o debruçar sobre o eu e o outro, a construção da matéria estética remete para um registo poético. Publicado muito depois da morte do autor (em 1982), *Livro do Desassossego* revela (mais) uma das personagens múltiplas que habitam e convivem no *self* de Fernando Pessoa: o semi-heterónimo Bernardo Soares. Como afirmava Pessoa, Bernardo Soares «não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade» (Pessoa, 1995, p.32). Deste modo, *Livro do Desassossego* será escrito por um Pessoa mais niilista, mais frio, mais desiludido, mais pessimista em relação à vida, aos outros e a si. Num tom quase diarístico, *Livro do Desassossego* é escrito entre finais dos anos 20 até quase à morte de Pessoa em 1935. Refira-se que uma primeira parte de *Livro do Desassossego* data de 1914 e da época da Primeira Guerra Mundial, mas corresponde a composições autónomas da obra e publicadas sob o nome de Fernando Pessoa, portanto, distinto, por um lado, do carácter fragmentário da escrita e, por outro lado, do semi-heterónimo Bernardo Soares.

Assim, *Livro do Desassossego* surge logo a seguir à implantação da ditadura militar (1926) e, posteriormente, da ditadura fascista, com a instauração do Estado Novo e aprovação da Constituição de 1933. Num tempo de crescimento do fascismo na

¹⁰ Um dos estudiosos da obra pessoana – o espanhol Garcia Martin – afirma que a obra *Livro do Desassossego* «é o sonho impossível de Fernando Pessoa o seu mais grandioso e fascinante fracasso». Isto porque é uma obra considerada como sublime e porque tinha como propósito «captar os lugares mais recônditos da alma» (Martin, 2002, p.216).

Europa, ou seja, em que um receituário que «compartilhava nacionalismo, anticomunismo e antiliberalismo» (Hobsbawm, 2002, p.123) se tornava doutrina oficial de Estado na Alemanha, Itália, Portugal, Hungria, Roménia, etc., confirmavam-se assim os já mencionados processos de «queda do liberalismo» (idem, p.115) e de recuo do movimento operário e socialista. Fernando Pessoa sem nunca ter aderido a organizações políticas fascistas, também é verdade que nunca rejeitou a sua simpatia pela ditadura de Sidónio Pais (1917-1918) e pela ditadura militar (1926-33), ao mesmo tempo que se assumia como «partidário de um nacionalismo místico», «nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade, Nada contra a Nação”», «anticomunista e antisocialista» (Pessoa, 1990, p.284). Esta ligação política do poeta-escritor explica *parcialmente* as suas traves-mestras estéticas. Isto é, não sendo factor único, é muito discutível que a posição política (monárquico e conservador), a localização de classe do autor (pertencente à classe média) e a sua origem social (proveniente de uma família da pequena-burguesia) não influam na orientação artística do autor. Sublinhe-se ainda que estes factores têm um grande peso na determinação das disposições subjectivas e na visão do mundo do poeta. Todavia, não representam qualquer tipo de causalidade significativa na qualidade estético-formal e inovadora de Fernando Pessoa. Neste plano, tal género de itens contribuem para a maior ou menor afinidade com uma corrente literária ou estética, mas muito dificilmente podem ser consideradas como decisivas no desenvolvimento de um talento pessoal (naturalmente, construído social e individualmente) e no desempenho estritamente formal de um artista. Pegando na questão da corrente/movimento artístico, Pessoa vinculou-se ao modernismo, não obstante a contaminação de múltiplas proveniências estéticas em cada uma das personagens literárias do escritor. No final desta subsecção dedicada ao *Livro do Desassossego* voltaremos a abordar esta temática da relação entre um artista subjectivamente conservador e que abraça um movimento esteticamente vanguardista. Entretanto, passemos ao estudo dos principais domínios de ordem social e cultural no *Livro do Desassossego*.

- Elementos sociais na obra

Nesta obra literária de Fernando Pessoa/Bernardo Soares iremos debruçar-nos sobre os seus aspectos sociais mais latentes: os elementos de ordem cultural/ideológica.

O pressuposto de partida no *Livro do Desassossego* consubstancia-se na assunção de um caos no mundo – «a longa rua movimentada de bichos humanos é uma

espécie de tabuleta deitada onde as letras fossem móveis e não formasse sentidos. *Perde-se possibilidade de dar um sentido ao que se vê»* (Pessoa, 1995, p.79) [itálicos nossos]. Por conseguinte, os mundos social, humano, psicológico e individual são tomados como uma não-substância, ou seja, como algo inapreensível e irresolúvel. Daí que Bernardo Soares afirme que «a vida é um novelo que alguém emaranhou. Tal como está, é um problema sem novelo próprio, um embrulhar-se sem onde» (idem, p.288).

Sendo o mundo meta-cognoscível, onde os indivíduos, mesmo os mais lúcidos, se encontram numa situação de impotência relativamente à compreensão intelectual e à verbalização expressiva do mundo externo e interno, é natural que o niilismo germine.

«Tenho uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem. Não vou fazer a ninguém mal, porque não só reconheço nos outros o mesmo direito que julgo que me cabe, de que não me incomodem, mas acho que bastam os males naturais para mal que tenha que haver no mundo. (...). Não fazer bem, porque não sei o que é o bem, nem se o faço quando julgo que o faço. Sei eu que males produzo se dou esmola? Sei eu que males produzo se educo ou instruo? Na dúvida, abstenho-me» (idem, p.120) [itálicos nossos].

Niilismo, descrença em si mesmo e no mundo que adquirem suprema ressonância com a abordagem da temática da “liberdade sem Deus” de Dostoievsky: «é toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vácuo do céu alto e da alma fechada. Cárcere infinito – porque és infinito, não se pode fugir de ti!» (idem, p.125).

Querendo assumir-se como a recusa de todos os valores – portanto considerá-los como *absolutamente relativos* – o niilismo expõe-se como um não-valor. Contudo, não sendo uma entidade meta ou extra moral, o niilismo não é correlativamente um valor que possa negar facticamente todos os outros valores. Na prática, o niilismo é um valor que tem na sua essência postular pela extinção ou fuga dos restantes valores morais e éticos. Isso significa que o niilismo não apaga os restantes valores e ideologias da realidade social, nem se pode colocar num estágio de desenvolvimento intelectual e intuitivo da humanidade situado para lá do estado concreto das estruturas culturais num determinado contexto histórico e social. No fundo, o niilismo corresponde a um valor como todos os outros, mas que preconiza a recusa (de aceitação e/ou entendimento) da restante aparelhagem axiológica e valorativa. Nesse sentido, o niilismo projecta-se como uma poderosa armadura ideológica que recobre todo o universo de criação dos valores, representações e sistemas ideativos prevalecentes ao nível das estruturas culturais do modo de produção capitalista num determinado momento histórico. Paralelamente, o niilismo contribui para hipostasiar e congelar a acção social colectiva

na medida em que, por um lado, enjaula o indivíduo num casulo monádico e, por outro lado, remete a acção, a praxis humana para um nível absolutamente secundário.

Com efeito, ao niilismo inscrito no *Livro do Desassossego* associam-se: a) uma *descrença na razão*, «é a fuga abstracta do tempo» – isto é, a fluidez da estrutura psíquica e simbólica no mar revoluto de valores continuamente descartáveis e substituíveis – «que me dói no cérebro físico» (idem, p.135); b) uma *descrença no amor*, «nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em suma é a nós mesmos – que amamos» (idem, p.93), nunca ao outro; c) uma *descrença na fé e na recusa da religião*, «nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê» (idem, p.47); d) uma *descrença nas acções do(s) indivíduo(s)*, «tudo quanto tenho feito, pensado, sido, é uma soma de subordinações, ou a um ente falso que julguei meu, porque agi dele para fora, ou de um peso de circunstâncias que supus ser o ar que respirava. Sou, neste momento de ver, um solitário súbito, que se reconhece desterrado onde se encontrou sempre cidadão. No mais íntimo do que pensei não fui eu» (idem, p.65).

Desta série de *crenças na descrença*, surge um vazio ontológico, um *mal de vivre* no eu, que Bernardo Soares subtilmente designa por «constipação na alma» (idem, p.80): «nessas horas lentas e vazias sobe-me da alma à mente uma tristeza de todo o ser, a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar» (idem, p.56). Daqui resulta a impotência do indivíduo e do colectivo em actuarem no mundo. Deste niilismo arreigado e plantado no fundo do húmus simbólico-cognitivo de Bernardo Soares ressalta a imutabilidade do mundo ou, se se preferir de um outro ponto de vista, o(s) ser(es) humano(s) nada pode(m) fazer para influir, alterar ou modificar o rumo do processo de desenvolvimento humano e histórico. Por conseguinte, é este o núcleo duro da ideologia niilista, trabalhada esteticamente por Bernardo Soares/Fernando Pessoa.

Esta obra estética adquire um cunho muito próprio e que rompe com determinados cânones artísticos. Num ensaio dedicado à análise desta obra pessoana à luz do corpo teórico de Walter Benjamin, Ricardina Guerreiro dá-nos conta que «a consciência niilista do artista moderno substitui a concepção de arte como beleza pela concepção de arte como energia, movimento que tem em si próprio a sua própria razão de existir» (Guerreiro, 2004, p.33). De um propósito de criar sentimentos de harmonia e beleza a quem frui uma obra de arte, passa-se a uma interiorização do Belo. Isto é, o

valor do Belo é tomado não a partir do que a obra suscita *externamente* (ao leitor, ao espectador, ao ouvinte), mas do que a palavra, o som, a cor dizem a si mesmos. Apesar de serem duas variantes do paradigma da “arte pela arte”, vislumbra-se no *Livro do Desassossego* – e em muita expressão artística posterior – um *movimento de enconchamento do Belo na forma*, procurando decantar o conteúdo da obra. Enconchamento partilhado pela obra e pelo autor. Temos assim uma «escrita como destino» (idem, p.114), em que «mais do que um prazer (de prender o tempo ou a ausência), toda a escrita é para o melancólico um destino (...). Destino com tudo o que este comporta de paixão e de perda, de fascínio e de maldição; de compulsão e de tédio» (idem, p.117).

Em paralelo, opera-se uma cisão entre todos os indivíduos. Nesta visão, estes passariam a viver como mónadas unicelulares, onde a possibilidade do outro é instrumental face ao centramento num *eu* mutilado e unilateral, na medida em que o manto ideológico do niilismo e do individualismo venda e encobre a natureza social da vida humana. Assim, o individualismo, mais do que a libertação do indivíduo e de valorização da pessoa humana (Giddens, Lash, Maffesoli), representa um alheamento do eu individual relativamente ao meio em que se insere:

«Não se subordinar a nada – nem a um homem, nem a um amor, nem a uma ideia, ter aquela independência longínqua que consiste em não crer na verdade, nem, se a houvesse, na utilidade do conhecimento dela – tal é o estado em que, parece-se, deve decorrer, para consigo mesma, a vida íntima intelectual dos que não vivem sem pensar. *Credo, ideal, mulher ou profissão – tudo isso é a cela e as algemas. Ser é estar livre (...). Não: nem ligações connosco! Livres de nós como dos outros, contemplativos sem êxtase, pensadores sem conclusão, viveremos (...)*» (Pessoa, 1995, p.283) [itálicos nossos].

Portanto, a essência do individualismo é captada argutamente por Bernardo Soares como uma das duas faces da mesma moeda (a outra é o niilismo) que, em conjunto, calculam as transacções simbólicas e subjectivas (de boa parte) dos indivíduos no capitalismo actual.

Esta articulação entre individualismo e niilismo funda boa parte das concepções que tomam o intelectual e o artista como entes pairantes sobre a sociedade. «De repente estou só no mundo. *Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual*» (idem, p.84) [itálicos nossos]. No mesmo tom, Bernardo Soares proclama que

«Essa nossa superioridade [dos sonhadores, dos artistas niilistas, dos intelectuais passivos – nota de JA] não consiste naquilo que tantos sonhadores têm considerado como a superioridade própria. O sonhador não é superior ao homem activo porque o sonho seja superior à realidade.

A superioridade do sonhador consiste em que sonhar é muito mais prático do que viver, e em que o sonhador extrai da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de acção» (idem, p.86).

Da constatação da “superioridade” do artista contemplativo e da apologia do sonho e da inacção, verifica-se a relação estreita entre o individualismo (na citação referenciada com um toque “elitista”) e o niilismo.

Por outro lado, este tipo de disposições induz a constituição de asserções subjectivas e significadoras de desprezo pelo povo, pelos indivíduos das classes trabalhadoras e populares. Pelas transcrições efectuadas verificar-se-á que este é um tema recorrente no *Livro do Desassossego*.

– «*Tenho a náusea física da humanidade vulgar*» (idem, p.74) [itálicos nossos].

– «O contentamento de cada pobre vestido com a consciência inconsciente da própria alma, a sexualidade sem lavagem, as piadas como cócegas de macaco, a horrorosa ignorância da inimportância do que são... *Tudo isto me produz a impressão de um animal monstruoso e reles, feito no involuntário dos sonhos, das côdeas húmidas dos desejos, dos restos trincados das sensações*» (idem, p.75) [itálicos nossos].

– «*Muito mais longe está o homem superior (um Kant ou um Goethe) do homem vulgar do que o homem vulgar do macaco. Entre mim, que pouco sou na ordem dos que pensam, e um camponês de Loures vai, sem dúvida, maior distância que entre esse camponês e, já não digo um macaco, mas um gato ou um cão. Nenhum de nós, desde o gato até mim, conduz de facto a vida que lhe é imposta, ou o destino que lhes é dado; todos somos igualmente derivados de não sei quê, sombras de gestos feitos por outrem, efeitos encarnados, consequências que sentem. Mas entre mim e o camponês há uma diferença de qualidade, proveniente da existência em mim do pensamento abstracto e da emoção desinteressada; e entre ele e o gato não há, no espírito, mais que uma diferença de grau*» (idem, p.117) [itálicos nossos].

– «*Um profundo e tedioso desdém por todos quantos trabalham para a humanidade, por todos quantos se batem pela pátria e dão a sua via para que a civilização continue... Um desdém cheio de tédio por eles, que desconhecem que a única realidade para cada um é a sua própria alma, e o resto – o mundo exterior e dos outros – um pesadelo inestético, como um resultado nos sonhos duma indigestão de espírito*» (idem, p.202) [itálicos nossos].

Não há assim em Bernardo Soares um mero desprezo e indiferença pelo povo trabalhador e simples. Há também a assunção de uma superioridade humana do artista, do pensador, do «homem superior» (que tanto pode ser um intelectual ou um membro da burguesia), pois estes seriam os únicos com capacidade para raciocinar. Tal facto é transversal a boa parte dos postulados que sustentam as *ideologias das classes dominantes*. As consequências das observações inscritas no *Livro do Desassossego* sobre o homem e a mulher comuns espelham-se em duas faces. Por um lado, perpassa

uma noção de que os indivíduos pertencentes às classes populares são inatamente ignorantes, inconscientes e boçais. A esta condição se reduzem o povo e os trabalhadores, estando-lhes vedado o acesso à formulação de raciocínios, portanto, sem qualquer hipótese de poderem compreender o mundo e agir nele. Por outro lado, esta é uma questão derivada directamente da anterior, o povo seria incapaz de alterar as suas condições de existência, abraçando uma condição muito próxima do animal (vd. *Supra*). No fundo, como esses indivíduos são, na perspectiva enunciada por Bernardo Soares/Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego*, natural e inelutavelmente incapazes de se dedicar à verdadeira forma de vida – o sonho, a especulação metafísica e a arte –, ser-lhes-ia impossível aspirar e lutar por outro modo de viver social. Sem nos querermos alongar, parece-nos que no *Livro do Desassossego* oculta-se que: a) o relegar de boa parte dos indivíduos das classes sociais dominadas a uma condição de ignorância e inconsciência intelectual é-lhes imputada pela influência não despreciada das ideologias dominantes sobre eles e pela separação dos trabalhadores relativamente às condições de produção geral (económica, política e cultural) de uma sociedade; b) a existência de uma cultura popular representa um modo de perceber e viver a realidade humana, muitas das vezes estranha e tida como “inferior” por outras classes sociais; c) as classes populares participam (e continuam a participar) em processos de emancipação que lhes concede uma muito maior capacidade de desenvolver uma concepção de totalidade da realidade social e de controlar colectiva, democrática e conscientemente múltiplos aspectos da vida social.

De todos estes tópicos – caos do mundo e sua incompreensão, niilismo moderno, individualismo, desprezo pelo povo – revela-se um dos aspectos mais pioneiros da estética plasmada no *Livro do Desassossego*. Por outras palavras, no *Livro do Desassossego* Bernardo Soares antevê alguns dos traços e propriedades centrais do pós-modernismo, da ideologia do pós-modernismo. Acrescente-se aos já referidos, a «escrita-fragmento» (Guerreiro, 2004, p.125) como nuance de tipo formal. Esta modalidade de escrita patente no *Livro do Desassossego* e que anuncia boa parte da estética pós-moderna a partir dos anos 60 e 70, revela que «é a falta de narratividade, a discursividade interrompida, que faz acumular no fragmento o sentido que parece pedido pela eclosão do repentino silêncio. A moldura deste acaba, assim, por dar mais força às palavras que lhe é adjacente» (idem, p.143). No fundo, o estilhaçamento do processo narrativo, a concentração da praxis estética na (forma da) palavra e a expurgação de uma substância histórica mais ou menos explícita, mais ou menos

implícita, portanto, ao «dar uma eternidade corpo-matéria», o pós-modernismo (e um certo modernismo mais formalista que o antecipa) contribui para a «naturalização da história» (idem, p.148) na obra de arte. Para corroborar esta tese, apresentam-se as seguintes citações:

1) Não há realidade material, mas realidades, difusas e intocáveis pela acção prática dos homens, criadas a partir unicamente do simbólico (Lyotard e Baudrillard):

«Reconhecer a realidade como uma forma da ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade, é igualmente necessário e igualmente inútil. A vida contemplativa, para sequer existir, tem que considerar os acidentes objectivos como premissas dispersas de uma conclusão inatingível; mas tem ao mesmo tempo que considerar as contingências do sonho como em certo modo dignas de aquela atenção a elas, pela qual nos tornamos contemplativos» (Pessoa, 1995, p.85) [itálicos nossos].

2) A realidade – aqui reduzida ao simbólico – surge como resultado da subjectividade individual e não pré-existente ao Homem (Derrida): «como todos sabem, ainda quando agem sem saber, *a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa*; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos» (idem, p.94) [itálicos nossos].

3) A profusão de micro-realidades que promovem uma fluidez de fronteiras entre o real e o virtual. Estes dois termos tornam-se convertíveis (*interchangeable*) entre si (Foucault): «não sei se existo, *sinto possível o ser um sonho de outrem, afigura-se-me, quase carnalmente, que poderei ser personagem de uma novela*, movendo-me, nas ondas longas de um estilo, na verdade feita de uma grande narrativa» (idem, p.137-138) [itálicos nossos].

Consequentemente, temos no *Livro do Desassossego* um «desacerto entre a mensagem e a forma» (Cunhal, 1997, p.169). Com efeito, a uma forma pioneira e inovadora (a escrita fragmentária; a transferência da motivação estética da busca em suscitar sentimentos de beleza no “consumidor” de arte, para o centramento no eu autorial e no cultivar *per si* da matéria formal) contrapõe-se um conteúdo manifestamente conservador, propulsor de uma rejeição da problematização da condição humana e na vida social (e sua transformação) em bases não metafísicas. Tudo isto em prol do *cultivo da forma como mensagem central da obra de arte*.

Levantado do Chão (José Saramago, 2000 [1980])

*«Eu sou um trabalhador
Eu sou um trabalhador rural
Que semeia e colhe o pão
Sustento de Portugal*

*Sustento de Portugal
Que trabalhador sou eu
Que semeia e colhe o pão
Mas esse pão nunca foi meu*

*Eu sou um trabalhador
Que o trabalho sempre honrou
Mas que em paga apenas come
O pão que o diabo amassou.*

*Poema de Vicente Rodrigues (1910-1982),
Operário agrícola alentejano*

José Saramago, Prémio Nobel da Literatura em 1998, escreveu e publicou o essencial da sua obra nos 20 anos anteriores à conquista desse prémio. Um dos primeiros romances em que se revela o seu estilo próprio de escrita é precisamente *Levantado do Chão*. Publicado em 1980, representa para o autor «o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista» (Reis, 1998, p.118). De facto, não sendo estritamente um romance neo-realista, *Levantado do Chão* pode ser visto como um entroncamento para onde confluiu toda uma forma de fazer literatura em Portugal no século XX.

Nesta obra de ficção Saramago aborda, por um lado, a história da vida e morte do latifúndio, com efeito, desde a Idade Média até finais dos anos 70, por outro lado, num espaço histórico mais curto, a saga da família Mau-Tempo «que, em três gerações (Domingos Mau-Tempo, seu filho João e seus netos António e Gracinda, esta casada com outra personagem central, António Espada), vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total. O romance é, assim, a história de um fatalismo desenganado, constantemente combatido pelo apontar da esperança feita luta» (Seixo, 1987, p.39). As

duas ondas históricas entrelaçam-se num período de tempo que vai do final do século XIX até aos anos seguintes à Revolução de 25 de Abril de 1974. Esta articulação entre dois planos tem a vantagem de oferecer uma problematização assaz instigante do papel e do lugar do(s) indivíduo(s) no desenvolvimento histórico mais vasto.

Não obstante a narrativa atravessar diferentes regimes políticos (anos finais da monarquia, a I República, a ditadura fascista do Estado Novo, o regime democrático), nota-se um corte de grande significado na e para a vida das personagens: o antes e o pós 25 de Abril. Por outras palavras, no que toca à melhoria das condições de vida do operariado agrícola alentejano e da possibilidade de este surgir como sujeito colectivo portador de uma história própria e de dinâmicas de profunda democratização da sociedade, nenhum dos regimes anteriores à democracia foi capaz de admitir tal processo. «Entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as pareças eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome» (Saramago, 2000, p.34). Nesse sentido, a situação económica e social dos trabalhadores até 1974 era assim descrita por António Gervásio, operário agrícola e actor participante nas lutas contra o fascismo na região a partir dos anos 40, «os assalariados agrícolas eram trabalhadores privados dos direitos mais elementares. Não havia emprego certo. Não tinham subsídio de desemprego, de férias, de baixa, nem reforma, nem direitos sindicais. *Eram trabalhadores sem direitos nas mãos dos grandes proprietários*» (Gervásio, 2004, p.182) [itálicos nossos].

Neste cenário, o proletariado alentejano assumiu-se como um actor social de primeira importância na resistência ao regime ditatorial do Estado Novo e na reivindicação por melhores condições de vida e de trabalho. A conquista das oito horas diárias de trabalho, acabando com o sistema do trabalho de sol a sol (que chegava às catorze e dezasseis horas diárias de trabalho), em Abril e Maio de 1962 é, nesse aspecto, elucidativo da relevância inapagável da luta da classe trabalhadora agrícola alentejana na contestação à ditadura e nas aspirações a uma outra sociedade. No contexto do latifúndio – com o cortejo de miséria, opressão e vulnerabilidade das vidas das famílias operárias – a luta pela posse da terra evidenciava-se como um pilar central e como um objectivo primordial para esses trabalhadores. Com o processo revolucionário e democrático subsequente à revolução de 1974, a Reforma Agrária surgiu como uma necessidade e uma exigência imperiosa das populações laboriosas dos campos do Sul (margem esquerda do Ribatejo, Alto e Baixo Alentejo). É o próprio José Saramago que numa crónica em 1977 manifesta a naturalidade com que os trabalhadores alentejanos e

ribatejanos tomaram e ocuparam herdades agrícolas: «se a terra está aí e daí não pode sair, são vossos os pés que caminham nela, são vossas as mãos que a trabalham, são dos vossos pais e avós os ossos que estão debaixo dessa terra, depois de terem trabalhado e sofrido o que os filhos ainda hoje trabalham, mas, sofrido, basta» (Saramago, 1999, p.39). O impacto das ocupações de terras, o número de trabalhadores envolvidos, a convicção com que defendiam o que consideravam ser justo era tal, que a Reforma Agrária foi consagrada legalmente, inclusive na Constituição de 1976. Com a Reforma Agrária formaram-se cooperativas e UCP's (unidades colectivas de produção) com administração económica e política dos trabalhadores sob supervisão do Estado democrático. *A gestão operária com a Reforma Agrária era, então, uma realidade.*

No fundo, as UCP's tinham como características fundamentais «a exploração comum da terra» e a «gestão democrática» (Barros, 1981, p.117) das mesmas. Explicitando, o controlo democrático e popular de base consubstanciava-se no «poder dos colectivos de trabalhadores de eleger e demitir as direcções e de decidir sobre os diversos aspectos das novas unidade e/ou de controlar todos os actos de gestão» (idem, p.119).

Contudo, logo em 1976 a Reforma Agrária começou a enfrentar fortes adversidades externas para além das dificuldades herdadas do latifúndio (terras abandonadas, baixa aplicação de maquinaria à produção agrícola). Com a aprovação da chamada Lei Barreto (lei 77/77 – lei de Bases da Reforma Agrária) os trabalhadores tiveram de começar a entregar herdades que não atingissem um novo patamar legal de pontuação das áreas a expropriar. O *cerco* à Reforma Agrária¹¹ iria apertar-se nos anos imediatamente seguintes, com os ataques aos trabalhadores e às UCP's a atingirem

¹¹ A ênfase aqui colocada na repressão e na contra-ofensiva sobre a Reforma Agrária deve-se ao facto de ter sido o factor principal, e em última análise decisivo, da derrota do processo de transformação da propriedade fundiária nos campos do Sul. Numa frase, *a Reforma Agrária não se desmoronou mas foi derrotada*. Muito mais do que algumas ineficácias económicas e erros na condução do processo – inevitáveis em qualquer acção humana, mais ainda quando o processo é executado por indivíduos de uma classe trabalhadora que pela primeira vez na sua história de centenas de anos tinham a gestão económica, social e política das suas vidas nas suas mãos – foi a luta de classe das classes dominantes e do aparelho de Estado que colocaram um ponto final na Reforma Agrária. Aliás, a Reforma Agrária atingiu patamares de viabilidade e desenvolvimento económico só postos em causa precisamente pela repressão que foi alvo. Lembre-se apenas alguns dos aspectos mais bem sucedidos economicamente com o processo da Reforma Agrária: a) os postos de trabalho antes da Reforma Agrária que rondavam os 21700 e que em 1976 se cifravam em 71900 e que até 1982 inclusive tiveram sempre um efectivo de trabalhadores superior à base de partida. A área total das UCP chega aos 1130000 de hectares de 1975 a 77. A produção de bovinos passou de 55000 cabeças, antes da Revolução de Abril e das ocupações de terra, para 84000 em 1976 e 103000 em 1977. A produção de ovinos e caprinos, respectivamente, de 272000 cabeças para 401000 e 437000. A produção de cereais passou de 90000 toneladas para as 240000 toneladas em 1976. O arroz passou de 23550 toneladas para 38000 toneladas em 1977. Os tractores antes da Reforma Agrária eram apenas 2690, quase dobrando em 3 anos (4560) (Leal, 2005, p.255-256; Murteira, 2004, p.423-424).

níveis quase impensáveis de repressão. Até 1980, data de publicação de *Levantado do Chão*, Lino de Carvalho elencou de modo detalhado e rigoroso o período de contra-ofensiva dos ex-latifundiários e respectivos governos contra a Reforma Agrária e a administração colectiva dos trabalhadores:

«Foi a prolongada desocupação da herdade da Lobota, em Serpa, ainda em Novembro de 1976; foram os brutais espancamentos realizados na UCP S.Bartolomeu do Outeiro, em Portel, em 28 de Outubro de 1978; o cerco e a prática ocupação de Pias, no concelho de Serpa, em Julho de 1979, com mais de uma centena de pessoas espancadas e perseguidas ao longo das ruas; foi a utilização de balas de borracha maciça na UCP Fonte Boa da Vinha, em Évora, em Julho de 1979; foi o fogo aberto contra os trabalhadores na Cooperativa de Casebres em Agosto seguinte, que atingiram inclusive os ocupantes da carrinha que se deslocava para o Hospital Distrital de Évora transportando os feridos desta operação; foi a brutal entrega de reservas na herdade das Testas, na UCP 6 de Agosto em São Pedro da Gafanhoeira, Arraiolos, com um aparato nunca visto de metralhadoras, cavalos e cães e de que também resultaram vários feridos e presos; foi, em Julho de 1980, o tiroteio desencadeado contra os trabalhadores presentes na entrega de uma reserva na UCP Estrela da Manhã, em Vendas Novas; prisões arbitrárias e sem qualquer mandato judicial de alguns dos dirigentes mais destacados dos Sindicatos dos Trabalhadores Agrícolas, dos Secretariados das UCP/Cooperativas Agrícolas e dos dirigentes destas, atraídos ou levados sob coacção aos postos da GNR, onde durante horas eram alvo de autênticos sequestros e, em muitos casos, espancados» (Carvalho, 2004, p.84-85);

Ao mesmo tempo, foi nesta altura que ocorreu

«O assassinato de dois trabalhadores da Reforma Agrária, António Casquinha e José Geraldo, o primeiro dos quais tinha somente 17 anos de idade e o segundo 57 anos, sucedeu em 27 de Setembro de 1979, em pleno Governo dirigido por Maria de Lurdes Pintassilgo, na herdade Vale de Nobre na UCP Bento Gonçalves em Montemor-o-Novo (...). Consumada a entrega do monte, a força da GNR destacada para a operação, em conjunto com os técnicos do Ministério da Agricultura e com grupos de agrários armados, apoderaram-se de múltiplas cabeças de gado bovino, propriedade dos trabalhadores. Junto o rebanho, deslocaram-se para o monte que tinha acabado de ser entregue, onde enfrentaram o legítimo protesto dos trabalhadores. Nesse momento vários tiros foram disparados por alguém do único grupo que possuía armas, GNR e agrários. Resultado: dois trabalhadores caíram por terra para não mais se levantarem, perante a insensibilidade e as ameaças de repetição proferidas pelos comandos da GNR presentes. Até hoje nunca foram apuradas as responsabilidades materiais e directas destas mortes» (idem, p.87).

As razões e motivações para esta sucessão de acontecimentos contra a Reforma Agrária devem-se, segundo António Murteira ao «pecado original da Reforma Agrária». Quer dizer, as classes dominantes «não podiam aceitar que os trabalhadores assumissem com êxito a gestão e produção de cinco centenas de modernas empresas agrícolas que

eram as UCP's, e não aceitavam, igualmente, que os trabalhadores tivessem travado a iniciativa de avançar sem ordens do poder» (Murteira, 2004, p.26).

Portanto, é neste quadro que surge a obra *Levantado do Chão* de José Saramago. Até às duas machadadas finais na Reforma Agrária – as revisões constitucionais de 1982 e de 1989 – o seu potencial de viabilidade económica ainda era real. Assim, *Levantado do Chão* é uma obra estética de elevado valor mas com uma componente militante rara, expressa num comovente incentivo do autor aos trabalhadores alentejanos para que prosseguissem com a sua luta.

- Elementos sociais na obra

O painel de elementos sociais presentes em *Levantado do Chão* é notavelmente profícuo, com particular incidência no inventariar dos efeitos mais perversos da forma de organização da produção nos campos do Sul de Portugal. a) *A cumplicidade entre a polícia e os patrões*, «diz o sargento, Por falar em patrão, estou precisado de um bocado de lenha. Diz o feitor, Lá lhe irá uma carrada. Diz o sargento, E umas poucas telhas. Diz o feitor, Não será por causa disso que dormirá ao relento. Diz o sargento, A vida está cara. Diz o feitor, Mando-lhe uns chouriços» (Saramago, 2000, p.38); b) a *miséria* que «empoeirava o rosto a esta gente» (idem, p.43) trabalhadora; c) o *trabalho infantil*, «mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta, (...) esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecer tal castigo» (idem, p.56); d) o *desemprego e os baixos salários*, «vão caravanas pelos caminhos à procura de um salário miserável» (idem, p.56); e) o *desprezo pelos indivíduos das classes populares*, vistos como sub-humanos,

«o povo fez-se para viver sujo e esfomeado. Um povo que se lava é um povo que não trabalha, talvez nas cidades, enfim, não digo que não, mas aqui, no latifúndio, vai contratado por três ou quatro semanas para longe de casa, e meses até, e é ponto de honra e de homem que durante todo o tempo do contrato se não lave nem cara nem mãos, nem a barba se corte (...). É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo, que de manhã some a remela da noite à remela das noites, que o sujo das mãos, da cara, dos sovacos, das virilhas, dos pés, do buraco do corpo, seja o halo glorioso do trabalho no latifúndio, é preciso que o homem esteja abaixo do animal, que esse, para se limpar, lambe-se, é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos» (idem, p.73) [itálicos nossos];

f) as *desigualdades sociais gritantes logo a partir da mais terra idade* e o fatalismo inscrito na condição social de pertença dos indivíduos, «*ai está esse infinito estendal de sexos abertos, dilatados, vulcânicos, por onde rompem sujos de sangue e mucos os novos homens e as novas mulheres, tão iguaizinhos naquela miséria, tão diferentes logo nesse minuto, consoante os braços que os recebem, os bafos que os aquecem, as roupas que os envolvem*» (idem, p.294) [itálicos nossos]. Estas são algumas exemplificações do vendaval de fenómenos que pintam a paisagem alentejana do período histórico anterior a 1974, com particular incidência nas circunstâncias em que o operariado agrícola vivia no decurso do regime fascista.

Conquanto estes sejam indicadores com um elevado interesse, do nosso ponto de vista, o elemento de maior valor substantivo no romance aqui em mãos prende-se com o processo de formação da classe trabalhadora (Thompson, 1991). Evidentemente, Saramago não desenvolve nenhuma teoria nem sistematiza cientificamente dados empíricos e proposições analíticas. Tal não é o seu objectivo nem a criação artística propugna esse tipo de exercícios e operações. Assim, a riqueza de uma obra de arte avalia-se também pelos implícitos qualitativos e pelas marcas da sociedade que nela se plasmam. Em *Levantado do Chão*, como nó de (inter)mediação entre a linha histórica de longa duração da vida do latifúndio e a vida pessoal e colectiva da família Mau-Tempo, surge o já referido processo de formação da classe trabalhadora.

Nas suas linhas mestras, uma classe social é um «fenómeno histórico, unificando um número de eventos distintos e aparentemente desconexos» (Thompson, 1991, p.8) em que nunca é vista como algo «definitivo, definido e como um facto consumado» (idem, p.937). Por conseguinte, uma classe é a corporização colectiva de práticas sociais, económicas, culturais e políticas e que é apreendida sob uma perspectiva relacional, ou seja, uma classe social não age de forma isolada mas *em relação* às dinâmicas e interesses objectivos e subjectivos das outras classes.

Com efeito, o desenvolvimento histórico de uma classe social, em *Levantado do Chão* a classe trabalhadora, é uma constante, se bem que evolua¹² a velocidades e ritmos

¹² De referir que a evolução política e ideológica de uma classe social, ainda mais quando estamos a tratar de classes dominadas, não é evolucionista. Se uma classe tem limites mínimos e limites máximos – gizados e ajustados pelas estruturas económica, política e ideológica/cultural que as enquadram e envolvem – para o desenvolvimento e maturação da sua consciência de classe, de formas de organização política e social, de bandeiras de luta, etc., a passagem entre esses vários níveis nunca é inelutável nem apriorística, mas releva sempre dos resultados políticos, sociais e económicos da conjuntura em que as várias classes se relacionam e confrontam.

heterogéneos, apesar das diferentes formas em que esta se manifesta na luta (económica, política e ideológica) de classes.

Começando pelo início, passe a redundância, encontramos Domingos Mau-Tempo, um operário/artesão que deambula e vagueia com a sua família de aldeia em aldeia no concelho de Montemor-o-Novo em busca de emprego. As formas que Domingos Mau-Tempo encontra para se “revoltar” com o “estado de coisas”, com a miséria, a fome e o desemprego reinantes são a bebida, as fugas persistentes de casa e da família para outras aldeias vizinhas e, no fim, no limite do desespero, o suicídio. Reportando-se aos anos 10-30 do século XX, fica-se com a ideia que a significação subjectiva dominante que os trabalhadores de então tinham da pobreza e da condição social em que viviam era de resignação e aceitação de uma ordem ou desígnio (quase) divino e inexplicável. «Também está [o filho, JA] à mão direita do Pai, decerto em boa conversa com Domingos Mau-Tempo, a tentarem saber os dois porque é a desgraça tanta e o prémio tão pequeno» (Saramago, 2000, p.53). Nesta fase, a modalidade mais avançada de luta¹³ dos trabalhadores alentejanos espelhava-se na figura do maltês, portanto, pequenos bandos de operários desempregados que assaltavam na estrada e depois entregavam parte da colecta pelos trabalhadores mais pobres. Sobrevêm aqui semelhanças com os “bandidos sociais” descritos por Hobsbawm na sua obra *Primitive Rebels* (Hobsbawm, 1965). Sobre um desses malteses, José Gato, «nunca roubou nada aos pobres, a orientação dele era só roubar onde o havia, aos ricos» (Saramago, 2000, p.133).

Deste estado em que o desespero, a inacção e a desorientação e onde a acção de grupos dispersos e sem objectivos políticos de luta (os malteses) eram as notas dominantes, passa-se para uma fase de crescente revolta e consciencialização dos trabalhadores. Primeiro, a acumulação de castigos físicos e de humilhações atinge um grau quase insuportável, aliado ao agravamento das dificuldades para se garantir emprego e um salário que permita a sobrevivência económica. Pavimentam-se aí os germes da revolta, até ver individual, dos operários. Aqui surge João Mau-Tempo, filho mais velho de Domingos e de Sara Conceição que «um dia, moído de pancada e de

¹³ As lutas colectivas e espontâneas de trabalhadores alentejanos já ocorriam no tempo da Primeira República e no início do fascismo. Ao mesmo tempo, existiam formas de luta de indivíduos que isoladamente enfrentavam o poder dominante dos latifundiários. Relembre-se o caso de António Dias Matos (1890-1932), assassinado no Cantinho da Ribeira, concelho de Beja. Para mais informações sugere-se a leitura de (Lima, 2006, p.85-102; 133-145) e o posfácio de Manuel da Fonseca ao seu romance *Seara de Vento* (Fonseca, 2001, p.175-212). Portanto, a análise do processo de formação da classe trabalhadora em *Levantado do Chão* refere-se apenas ao sucedido no romance, logo sem extensões à restante realidade histórica alentejana.

trabalho excessivo, desafiou a ameaça de ser esfolado e desossado [pelo capataz, JA], e abriu-se com a mãe estupefacta» (idem, p.55). A insatisfação com a sua condição é cada vez mais visível – «tu és um homem, és o parceiro enganado de uma grande batota universal, brinca, que mais queres, o salário não dá para comer» (idem, p.76). O questionamento da sua situação e a verbalização (o que implica uma reflexão por incipiente que ainda seja) da mesma, demonstra a passagem para um degrau superior de consciencialização social. Todavia, não há aqui ainda luta colectiva organizada. No romance, o atingir de um novo patamar surgirá durante e no final da Segunda Guerra Mundial. É neste período que uma onda popular de exigência de democratização percorre o país. Também é neste momento que o Partido Comunista Português se torna a força política hegemónica nos campos alentejanos. Nos anos posteriores à derrota do nazi-fascismo na Segunda Guerra ocorre também um ligeiro incremento na industrialização no país.

A aplicação de maquinaria à produção agrícola resultaria, nas condições de um capitalismo atrasado, de um lado, na expulsão de mais operários do trabalho agrícola, elevando assim a taxa de desemprego nos campos e, de outro lado, na imposição de ritmos de trabalho (quase) insuportáveis.

«Vai o moço para a moinha, recebe-a na cara como um castigo, e o corpo começa de mansinho a protestar, para não mais lhe sobram as forças, mas depois, só não o sabe quem isto não tenha vivido, o desespero alimenta-se da extenuação do corpo, torna-se forte e a sua força regressa violenta ao corpo, e então, de dois feito, o rapaz, que se chama Manuel Espada, deixa a moinha, chama os companheiro e diz, Vou-me embora, que isto não é trabalhar, é morrer» (idem, p.101).

Temos aqui um primeiro exemplo de greve espontânea. As consequências para os trabalhadores não tardam em chegar, «no domingo foram os quatro [grevistas, JA] à praça e não arranjam patrão. E no outro, e no outro também. O latifúndio tem boa memória e fácil comunicação, nada lhe escapa, vai passando palavra, e só quando muito bem lhe parecer dará o feito por perdoado, mas esquecido nunca» (idem, p.107-108).

Esta espontaneidade tende a ser superada pela difusão de reuniões de trabalhadores, «encontram-se aos três e aos quatro em sítios escondidos, e mantêm grandes conversações. Fala sempre um de cada vez e todos os mais ouvem. E quando acabam dispersam-se na paisagem, quando possa ser por caminhos desviados, levando papéis e decisões. A tudo isto chamam organização» (idem, p.120-121) – e conjuntamente com a forte presença de uma cultura popular baseada em ideias de

solidariedade e unidade supra-individuais, forjam-se laços de identificação colectiva de classe.

Resumindo, a existência de uma liderança política, o carácter colectivo da cultura popular e a ruptura com a inércia e o conformismo contribuem para que a classe trabalhadora se constitua como uma classe com interesses assumidamente tomados como distintos e opostos aos das classes dominantes. Em paralelo, a burguesia, os capatazes e a polícia respondem com o aumento da exploração e o recrudescimento da repressão. Contudo, esta reacção, não no imediato mas a prazo, tem como contra-resposta o fortalecimento da unidade dos trabalhadores e permite que estes compreendam e identifiquem mais objectivamente quem são os seus antagonistas e de onde vem a causa da sua condição de classe. A reacção das classes dominantes passa a ser um factor de politização da classe trabalhadora, na medida em que esta já tinha atingido um estágio de desenvolvimento político, ideológico e organizativo – que a não ser destruído pela violência física – se fortalecia no médio-longo prazo. Ou seja, o fosso entre universos (crescentemente) distintos – entre o mundo das vivências, das visões do mundo, das percepções dos vários grupos e classes sociais, das identidades colectivas, das práticas políticas dos operários agrícolas e das classes dominantes – era de uma tal magnitude, que apenas uma recomposição completa da estrutura económica da produção agrícola ou uma repressão que pudesse desarticular completamente a organização política da classe trabalhadora poderia eventualmente ter revertido tal processo. Sustente-se, todavia, que a prossecução deste processo repressivo exigiria uma intervenção do Estado incompatível com as suas forças e recursos de então. Em paralelo, uma recomposição da estrutura produtiva do latifúndio era igualmente incompatível com os interesses de classe de uma das fracções de classe politicamente mais poderosas e mais influentes do bloco no poder que se condensava no Estado fascista: o grande capital agrário e latifundiário. Por conseguinte, a tendência mais provável de desenvolvimento da luta de classes nos campos passaria pelo aprofundamento do antagonismo classista.

Pelo seguinte trecho visualizam-se as características que sustentavam o estado de desenvolvimento da classe trabalhadora naquele período (a solidariedade¹⁴, a identificação dos “patrões” como uma classe antagónica, de onde percebiam a migração dos frutos do seu trabalho para o lado da outra classe):

¹⁴ «Assim é que é, camaradas, enquanto houver para um, haverá para todos, aqui todos somos irmãos, com os mesmos direitos» (idem, p.253).

«Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. E avança o Manuel Espada, Nós não podemos ser menos que os camaradas das outras terras, que a esta hora reclamam um salário mais certo. E há um Carlos, outro Manuel, um Afonso, um Damião, um custódio, e um Diogo, e também um Filipe, todos a dizerem o mesmo, a repetir as palavras que acabaram de ouvir, só a repeti-las porque ainda não tiveram tempo de inventar outras suas próprias, e agora adianta-se João Mau-Tempo, (...) juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam» (idem, p.144).

«Não há justiça se uns têm tudo e os outros nada, e eu só queria dizer que têm tudo e os outros nada, e eu só queria dizer que os camaradas podem contar comigo, é só isto e nada mais» (idem, p.212).

Em *Levantado do Chão* salienta-se ainda que a existência de *luta organizada*, correlativa da elevação dos níveis de consciencialização dos trabalhadores aparece como o maior receio da classe dominante. Registe-se o seguinte diálogo entre o pároco e a esposa de um latifundiário «é o pior defeito que têm, o orgulho, Tem razão, senhor padre Agamedes, e o orgulho é um pecado mortal, O pior de todos, senhora dona Clemência, porque é ele que levanta o homem contra o seu patrão e o seu deus» (idem, p.243) [itálicos nossos]. O “orgulho” mencionado mais não é do que a assunção individual e colectiva que os trabalhadores adquirem da sua situação na sociedade e da aspiração e necessidade que encontram para se constituírem como uma classe politicamente independente dos interesses económicos, políticos e ideológico-culturais de outras classe sociais.

Por outro lado, um factor que ao mesmo tempo contribui para incrementar a consciência de classe e que com a maturação desta se eleva a novos níveis é a luta colectiva operária. Isto é, a compreensão subjectiva da classe operária como uma classe diferente, oposta e antagónica ao grande capital (agrário, industrial, financeiro) espelha-se igualmente na extensão da luta reivindicativa no tempo. Portanto, a *persistência temporal* da luta, com avanços e recuos, em torno de exigências económicas e/ou políticas, é um aspecto capital na evolução qualitativa da formação da classe trabalhadora. Em paralelo, a compreensão de que a luta numa determinada conjuntura faz parte de um devir histórico, de um todo histórico, é igualmente importante,

«a Montemor vamos segunda-feira, reclamar o pão dos filhos e dos pais que os devem criar, Mas isso é o que sempre fizemos, e os resultados, *Fizemos, fazemos e faremos, enquanto não puder ser diferente, Canseira que não acaba nunca, Um dia acabará, Quando já estivermos*

todos mortos e ao de cima vierem os nossos ossos, se houver cães que os desenterrem, Vivos haverá bastantes quando chegar esse dia» (idem, p.308) [itálicos nossos].

Em simultâneo, a coragem em afrontar um inimigo com recursos – financeiros, militares e ideológicos – muito superiores e em que as suas reivindicações e bandeiras de luta prevalecem à repressão subsequente é uma prova do avanço progressivo da capacidade organizativa e da consciência de classe do proletariado alentejano. A isto acrescenta-se também a transformação da luta económica (por salários, por melhores condições de trabalho, por horários de trabalho mais reduzidos, etc.) como catalisador da luta política. A acima referida luta pelas oito horas nos campos em 1962 foi complementada com a assunção do dia Primeiro de Maio como feriado dos trabalhadores em plena ditadura. Daí em diante, o dia da resistência antifascista passou a ser exactamente o dia 1 de Maio. Essas lutas da década de 60 – expressas no romance no envolvimento militante de Sigismundo Canastra, João Mau-Tempo, António Mau-Tempo e Manuel Espada (cunhado de João) – funcionaram, desse modo, como factor de: unidade operária, de confiança e ligação dos trabalhadores à praticamente única força política antifascista com implantação nas massas populares aí existente (o PCP); consciencialização e organização política; formação de quadros operários; abaixamento do volume de mais-valia apropriado pela burguesia; rachamento da legitimidade do regime fascista e da própria burguesia como classe dominante.

Com a Revolução dos Cravos, chegam, entre outros, a liberdade política e a liberdade de manifestação,

«está aqui escrito que o primeiro de Maio será festejado livremente, é dia feriado em todo o país, E então a guarda, insistem os de boa memória, A guarda desta vez fica a ver-nos passar, quem havia de dizer que uma coisa assim nos viria a acontecer um dia, a guarda quieta e calada enquanto tu gritas viva o primeiro de Maio» (idem, p.355).

Parafraseando Ary dos Santos, com «as portas que Abril abriu» (Santos, 2004, p.309-330) os trabalhadores alentejanos finalmente consumaram as suas aspirações pela posse e trabalho da terra por si mesmos sem necessidade de constrangimentos externos e em que os produtos do trabalho eram apropriados e distribuídos colectivamente.

«E então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra. Para terem trabalho, nada mais, cubra-se de lepra a minha mão direita se não é verdade. E depois numa outra herdade os trabalhadores entraram e disseram, Vimos trabalhar. E isto que aconteceu aqui, aconteceu além, é como na Primavera, abre-se um malmequer do campo, e se não vai logo Maria Adelaide colhê-lo, milhares de seus

iguais nascem em um dia só, onde estará o primeiro, todos brancos e todos voltados ao sol, é assim o noivado desta terra» (idem, p.361).

Por conseguinte, é com a Reforma Agrária que o proletariado alentejano atinge o cume da sua capacidade organizativa e da sua consciencialização social e política. Isto para não falar da melhoria material e económica da sua vida quotidiana.

Atentemos nas palavras de um operário agrícola que viveu esse processo. Palavras enunciadas no mesmo ano em que *Levantado do Chão* foi publicado.

«Os trabalhadores alentejanos e ribatejanos nunca pensaram na terra para si e não continuam a pensar na terra para si, nunca foram gananciosos por terem um bocadinho de terra. Isto em falando numa maneira muito alentejana, os trabalhadores o que querem é pôr a terra a produzir para todo o povo português e a terra dos alentejanos e dos ribatejanos é de todo o povo português. Portanto, não queremos de facto um bocadinho de terra cada um, mas queremos de facto que a terra seja posta ao serviço da economia nacional e de todo o povo em geral. Não queremos, de facto, ficar com um bocadinho [de terra, JA], outro ficar com outro, que a terra nos seja posta, como se costuma dizer, em nosso nome. A terra é do nosso país, a terra hoje é de quem volta a trabalhar. Esta é a ideia dos alentejanos, é aquilo que os alentejanos trabalhadores rurais sempre viram da terra» (Arraiolos, 1980, p.209).

É todo este movimento histórico de transformação das práticas colectivas e políticas de classe do operariado agrícola alentejano que vibra e pulsa nas páginas de *Levantado do Chão*. Um romance onde quase se pode afirmar que os trabalhadores não são descritos de fora por um narrador, mas onde a sua experiência histórica e humana é contada pela sua própria voz.

IV – Conclusão. Retomando a reflexão sobre as relações entre arte e sociedade

*«Toda a arte traz o cunho da sua época histórica,
mas a grande arte é aquela em que esse cunho está mais
profundamente marcado».*

Henri Matisse, *Escritos sobre Arte*

Rematando este ensaio com estas importantes palavras de Matisse, procuramos assinalar dois pontos principais. *Primeiro*, a constatação que Matisse tem da dimensão social e histórica que se encontra embebida na obra de arte. No fundo, a obra estética não resume uma existência à parte da sociedade e da História. Pelas palavras de Matisse, compreende-se igualmente que a obra de arte tem a sua especificidade própria.

Não será um mero acaso que o pintor francês tenha enunciado que a “arte *traz* o cunho da sua época histórica” [itálicos nossos] e não que a arte *é/seria* a sua época histórica. Não se está aqui a discutir semântica, mas a distinta avaliação que se pode ter da (obra de) arte. Se a arte traz, isto é, se a arte comporta e integra historicidade, inegavelmente sobressai um seu desdobramento em várias dimensões. Uma *dimensão histórica*, dada pelo momento espaço-temporal da sua criação/produção e pelos elementos de ordem social que se inscrevem no seu seio. Uma *dimensão formal*, fundamento do aparato técnico-formal em que se alicerça a obra de arte. Uma *dimensão universal* em que a conjugação das dimensões anteriores permitem que uma obra de arte seja lida e (re)interpretada em diferentes contextos históricos pelo que ela era no momento da sua concepção: como uma obra de arte. Uma obra de arte motivadora de emoções, juízos, reflexões e inovações que divergem de sociedade para sociedade, de período histórico para período histórico, mas que abraçam essa mesma obra de arte. Neste ponto entra em cena o segundo ponto principal da frase de Matisse: “a grande arte é aquela em que esse cunho [histórico, JA] está mais profundamente marcado”.

Lancemos primeiramente as seguintes interrogações. Não há aqui contradição entre a dimensão universal da obra de arte e a ainda mais vincada historicidade da “grande arte”, tal como clama Matisse? Como uma grande obra de arte – pense-se na *Odisseia* de Homero ou no *Hamlet* de Shakespeare – é apropriada individual e colectivamente em várias épocas históricas e, ao mesmo tempo, radica profundamente na sua época? Será porque a grande obra de arte está vinculada a ideais supra-históricos e que mais dizem respeito à natureza humana que lhe é conferido esse estatuto?

Do nosso ponto de vista, não podemos partir do pressuposto que há uma natureza humana e que subsistem valores a-históricos, quer dizer, descartados da acção e experiência humanas concretas. Os sentimentos de humanidade – enquanto comunidade dos seres humanos –, liberdade, beleza, etc. nunca se solidificaram institucional e socialmente da mesma forma. Em certos casos o mesmo termo aplicou-se (e aplica-se) a percepções e práticas completamente distintas em termos substantivos do que é a liberdade ou a igualdade, para recorrer a duas exemplificações possíveis. Por outro lado, a historicidade de uma obra de arte não se concretiza como um domínio antagónico e excludente da sua possibilidade de apropriação trans-histórica¹⁵. De facto,

¹⁵ O termo (e conceito) “trans-histórico” é aqui formulado numa base diferenciada do de “supra-histórico”. Este último funda uma perspectiva em que ideias, práticas, estruturas e representações se elevariam *acima* da História. Portanto, exteriores e independentes de qualquer enquadramento histórico.

o enraizamento profundo de uma obra de arte no seu húmus histórico não se caracteriza, em primeiro lugar, porque abraça todos os elementos sociais que se encontram presentes no seu contexto, e em segundo lugar, nem porque colocaria a descrição simplesmente enumerativa – *à la* inventário – à frente da recriação da matéria-prima social. É exactamente esta *recriação* dos elementos sociais¹⁶, que ao retrabalhar uma determinada matéria sócio-histórica num quadro formal inovador, espelha mais criativamente uma época histórica (uma sua faceta ou como determinados comportamentos são percebidos numa cultura). Assim, pensamos que a maior ou menor projecção da (historicidade da) obra de arte num plano temporal mais alargado surge como o eixo articulador entre o “cunho [histórico, JA] mais profundamente marcado” na grande arte¹⁷ e a apropriação que esta vai sofrendo ao longo do desenvolvimento histórico da sociedade humana.

Nesse sentido, *As Vinhas da Ira*, *O Processo*, *Livro do Desassossego* por *Bernardo Soares* e *Levantado do Chão*, independentemente de apreciações subjectivas e individuais que possamos ter de cada uma dessas composições literárias, constituem-se como grandes obras de arte da contemporaneidade, na medida em que inscrevem na sua matriz formal e textual dinâmicas estruturais e estruturantes da época histórica em que se inserem e, em paralelo, têm fundado avanços estético-formais relevantes desde o momento da sua publicação.

Esta é a visão que concebe as grandes obras de arte a partir da afirmação da aproximação destas aos fundamentos (ideais, valores, etc.) de uma natureza humana imutável e transcendente à organização social que se edifica historicamente. Pelo contrário, “trans-histórico” é uma categoria que implica tão-somente uma transversalidade de uma criação estética ao longo de várias épocas históricas posteriores à época específica em que foi produzida.

¹⁶ Elementos sociais onde podemos encontrar todo o tipo de ideologias, valores, práticas sociais, processos e dinâmicas macro e microssociais, modelos de racionalidade, traços económicos, configurações e regimes políticos, etc.

¹⁷ Grande arte que não tem aqui um carácter sinónimo com cultura erudita.

Bibliografia

Enquadramento teórico

ALTHUSSER, Louis (2005) – *For Marx*. London: Verso.

BENJAMIN, Walter (1992) – A obra de arte na era da sua reproductibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.

BOURDIEU, Pierre (2001a) – *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.

BOURDIEU, Pierre (2001b) – *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta.

BOURDIEU, Pierre (2004) – *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.

BREYNER, Sophia de Mello (1999) – *Obra Poética I*. 5ªed. Lisboa: Caminho.

CERTEAU, Michel de (1990) – *L'Invention du Quotidien, l'arts de faire*. Paris : Gallimard.

CUNHAL, Álvaro (1997) – *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.

HOBBSAWM, Eric (1988) – *A era do capital (1848-1875)*. 2ªed. Lisboa: Editorial Presença.

HOBBSAWM, Eric (1990) – *A era do império (1875-1914)*. Lisboa: Editorial Presença.

HOBBSAWM, Eric (2001) – *A era das revoluções (1789-1848)*. 5ªed. Lisboa: Editorial Presença.

SANTOS, Boaventura Sousa (1988) – *Um discurso sobre as ciências*. 2ªed. Porto: Afrontamento.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994) – *Cultura, aura e mercado*. In MELO, Alexandre (org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim.

WILLIAMS, Raymond (1977) – *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

WILLIAMS, Raymond (2005) – *Culture and materialism*. London: Verso.

Análise da obra *As Vinhas da Ira*

HOBBSAWM, Eric (2002) – *A era dos extremos*. 3ªed. Lisboa: Editorial Presença.

MARX, Karl (1990) – *O Capital Livro Primeiro, Tomo I*. Lisboa: Edições Avante.

MESZAROS, Istvan (2002) – *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo.

SPILLER, Robert (1966) – *Literary history of the United States*. New York : The Macmillan Company

STEINBECK, John (2002 [1939]) – *As Vinhas da Ira*. Lisboa: Livros do Brasil.

TIMMERMAN, John H. (1986) – *John Steinbeck's fiction : the aesthetics of the road taken*. Norman: University of Oklahoma Press.

Análise da obra *O Processo*

BOURDIEU, Pierre (1998) – *Meditações Pascalianas*. Oeiras: Celta.

CITATI, Pietro (2001) – *Kafka: viagem às profundezas de uma alma*. Lisboa: Cotovia

GONÇALVES, Álvaro (2001) – Prefácio. In KAFKA, Franz – *O Processo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

HOBBSAWM, Eric (2002) – *A era dos extremos*. 3ªed. Lisboa: Editorial Presença.

KAFKA, Franz (2001 [1925]) – *O Processo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

POULANTZAS, Nicos (1978) – *Political power and social classes*. London: Verso.

SHEIDL, Ludwig Franz (1984) – Franz Kafka e o Expressionismo. In VILAS BOAS, Gonçalo (org.) – *Kafka: perspectivas e leituras do universo kafkiano*. Lisboa: Apáginastantas. p.55-69.

Análise da obra *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*

CUNHAL, Álvaro (1997) – *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.

GARCIA MARTIN, José Luís (2002) – *Fernando Pessoa, sociedad ilimitada*. Gijon: Llibros del Peixe.

GUERREIRO, Ricardina (2004) – *De luto por existir: a melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim.

HOBBSAWM, Eric (2002) – *A era dos extremos*. 3ªed. Lisboa: Editorial Presença.

PESSOA, Fernando (1990) – Nota biográfica escrita pelo próprio Fernando Pessoa. In PESSOA, Fernando – *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Europa-América, p.283-284.

PESSOA, Fernando (1995 [1982]) – *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. 2ªed. Lisboa: Europa-América.

Análise da obra *Levantado do Chão*

ARRAIOLOS, Rogério (1980) – *A Reforma Agrária acusa*. Lisboa: Caminho.

BARROS, Afonso de (1981) – *A Reforma Agrária em Portugal: das ocupações de terras à formação de novas unidades de produção*. 2ªed. Oeiras: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARVALHO, Lino de (2004) – *Reforma Agrária: da Utopia à Realidade*. Porto: Campo das Letras.

FONSECA, Manuel da (2001 [1958]) – *Seara de Vento*. 17ªed. Lisboa: Caminho.

GERVÁSIO, António (2004) – A luta do proletariado agrícola: de sol a sol até à Reforma Agrária. In MURTEIRA, António (org.) – *Uma Revolução na Revolução: Reforma Agrária no Sul de Portugal*. Montemor-o-Novo. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. p.181-187.

HOBBSAWM, Eric (1965 [1959]) – *Primitive Rebels: studies in archaic forms of social movement in the 19th and 20th centuries*. 2ªed. New York, London: Norton.

LEAL, Américo (2005) – *O Rosto da Reforma Agrária*. Lisboa: Edições Avante.

LIMA, Paulo e CORREIA, Susana (2006) – *Vida, fome e morte nos campos de Beja durante o salazarismo*. Beja: Câmara Municipal de Beja – Arquivo de História Oral; Cooperativa Cultural Alentejana.

MURTEIRA, António (2004) – Um livro a pensar no futuro. In MURTEIRA, António (org.) – *Uma Revolução na Revolução: Reforma Agrária no Sul de Portugal*. Montemor-o-Novo. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. p.17-32.

REIS, Carlos (1999) – *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.

SANTOS, José Carlos Ary dos (2004) – *Obra Poética*. 4ªed. Lisboa: Edições Avante.

SARAMAGO, José (2000 [1980]) – *Levantado do Chão*. 15ªed. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1999) – *Folhas Políticas 1976-1998*. Lisboa: Caminho

SEIXO, Maria Alzira (1987) – *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

THOMPSON, E. P. (1991 [1963]) – *The Making of the English Working Class*. London: Penguin.

CATEGORIA: *Poesia*

1º prémio

LEITURAS DE DOMINGO

Nuno Miguel de Brito e Sousa Teixeira

Cassandra

Num sábado de oração na Sinagoga grande, o rabino disse
«O milagre não é uma laranja tornar-se cúbica, o milagre é as laranjas já serem esféricas»

Nada era melhor do que aquela pedra.

Algumas horas. Devia fazer isso com todas as coisas.

Às vezes não é preciso tanto tempo, 12 minutos a olhar para um semáforo avariado e torto e já nada é mais bonito do que um semáforo a cair!

A cidade está cheia de medo.

Nestes dias antes da tua morte, a cidade ficou cheia de medo de nós.

Os muros pareciam precisar de ajuda

Os prédios não conseguiam suportar mais os seus habitantes.

Fez-se um silêncio pleno ...

Um silêncio Grande,

Como quando dez mil camiões buzinaem ao mesmo tempo.

Tanta calma ... Percebemos logo Tudo.

Aprender num dia mais do que no anterior

Como a minha mãe me disse, ou foi a meu filho?

O tumor está a alastrar-se a toda a cabeça! – Gritou alguém ao megafone.

Cassandra!

Está tudo a correr bem!

As laranjas são redondas ainda. Tudo é tão leve ...

Queria tanto beber do teu leite.
Tu empurravas-me a cabeça e rias-te.
Acendias um cigarro.
O teu corpo era a minha casa.

Quero abraçar todos os homens e mulheres.
O Abraço supremo que abarca toda a humanidade com os braços
grandes de uma mãe.
Os cantores de que tu gostavas estão agora mais vivos.
As canções na rádio sabem a leite estragado.
Calma, foi apenas o fim do mundo.
Tudo o resto continua.....

O carro funerário ia muito devagar
Foi tudo tão alegre ... Uma alegria Aguda
Que entrava dentro de nós
Como uma viga de ferro a cair-nos na cabeça
Uma felicidade sufocante que ecoava pelo Universo naquele sábado de sol
Cassandra
Só um som ou uma ideia
Só uma PALAVRA

A Felicidade Suprema

Cuidado! Vêm aí a Felicidade Suprema.

Tocaram os cornos de carneiro, Boiiiiuummnn!!

Calma!

É só como levar com uma grua em cima,

Como estar dentro de um sino a levar marteladas,

Como ser atropelado por um camião.

A Felicidade é violenta.

Ela vai cair em cima de nós,

Vai crescer dentro de nós.

Vai fazer nós dentro de nós.

Ninguém vai conseguir escapar.

A Alegria vai nos magoar tanto!

Allegro nº 1

Olha! Inventaram as estrelas
E criaram os pântanos,
E girafas , touros e zebras!
Há laranjas redondas para serem comidas!
Há cegonhas e baleias,
Pinguins e elefantes!
Há também elefantes de duas patas e sem tromba
Com dois braços e com pêlos no cimo da cabeça
Que falam como papagaios.
Obrigada Deus maluco!
Pela eterna loucura que nos deixaste.

O Riso

Nós precisamos do teu riso!

Deus precisa do teu riso!

É a única coisa que lhe tira realmente a sede!

Pensa em Deus como um velho dentro de uma ambulância

A ambulância a apitar no meio da cidade, no meio do trânsito

Ainda falta muito para chegar e já Deus perde o pulso,

Pensa num Deus cheio de vida, pronto para nascer a cada instante.

Põe-te nas mãos dele. Depois dorme. Dorme realmente.

Nunca dormiste até hoje! Está na altura de descansares.

A Zebra Infinita

A Zebra entrou no grande Templo.

Andou em direcção ao fogo sagrado mantido vivo pelas doze sacerdotisas.

Viu-as nuas a trazerem bocados de madeira.

Uma delas tratava do incenso.

Aquele cheiro drogava a Zebra que sentia a cabeça a andar à roda.

Uma parte dela estava adormecida.

Noutra parte o som de um martelo mantinha a cabeça alerta e alucinada.

Seguiu em direcção ao fogo, contornou as últimas colunas e saiu cá para fora.

Cada vez mais excitada com as brincadeiras das sacerdotisas.

À sua saída ficaram espalhadas riscas brancas e pretas por todo o lado.

Muito depois em África, a zebra lembrava-se do templo cheio de fogo e de mulheres a comerem figos, a compartilharem-nos consigo.

A pintarem com polpa de figo as manchas brancas do seu corpo.

A estátua de um Deus em bronze olhava para a zebra.
Um dia a estátua teve uma enorme necessidade de rir e foi aí que tudo aconteceu.
A estátua partiu-se ao meio.
Um sismo violento partiu todas as colunas.
O tecto veio abaixo.
As virgens conseguiram fugir com vida.

Permaneceu uma zebra perpétua dentro do templo.
Sempre dentro do edifício.
Ao mesmo tempo ali e em todos os outros lugares.

O historiador debruça-se sobre este facto preciso.
Não é nem tempo nem espaço o que ele quer.
São pessoas. Sim!
Sente-se pouco humano e precisa do sangue de todos.
De homens e zebras.
O historiador precisa de engoli-los.

Sente uma enorme necessidade de queimar todos os livros e entrar dentro dos braços de cada ser humano.

Quer ser injectado em todos os braços,

Precisa de sentir a pulsação de todos os homens.

Apalpar o braço a todos eles.

Ouvir o bater de todos os corações. Só depois é que consegue dormir.

Uma bomba nuclear explode dentro dele todos os dias. É isso que o acorda!

O historiador regista esse facto todos os dias num bloco de notas.

Eternamente vai registar todos os factos no seu bloco com uma precisão milenar.

A estátua estilhaçou-se em bocados de riso.
Minúsculos fragmentos que se dissolvem pelo Universo.
Por todo o lado esse riso quente e forte!
Às riscas, tal como tu!
Esses fragmentos de riso estão dentro de ti,
Quente!
Como uma bomba feita de pregos e gasolina.
No momento da detonação, o universo expande-se cada vez mais.
Branco e preto!
Uma gargalhada forte a propagar-se pelo ar de uma sala.
Na altura da detonação o teu riso cria novas estrelas
Novos Planetas, Tudo!

Sente a tua mão a passar-lhe no pêlo ...
Invoca a memória certa e nunca mais pararás de te rir!
Com a tua mão, olhos fechados,
Distingue o pêlo branco e o pêlo preto.
Mais macio e menos macio.
Como um Deus malhado!
Cria-o à tua medida.

Leituras de Domingo

Vi naquele dia 500 bispos nus a correr pela praia. Mãe!! Mãee!!

Os bispos vinham lá de cima do tempo futuro, saltando para trás a correr como sapos.

Houve uma altura em que caí num poço cheio de água

Quando ia a cair reparei que o poço não tinha água nem tinha fundo.

Continuei a cair durante vários meses e fui sair do outro lado do mundo.

Encontrei lá uma coisa muito estranha!

Uma mãe! Uma mãe igual a ti que me disse que também era minha mãe.

Depois explicou-me que um homem decente tem que ter pelo menos mil mães que olhem por eles.

Os califas de Bagdade tinham no Harém do seu palácio 5.000 mães, todas elas suas que os amamentavam até eles serem já velhos e lhes contavam histórias bonitas antes de adormecer.

Mas que raio vem a ser isto tudo?

Onde estão os moralistas com voz de corneta que nunca mais aparecem para colocar um fim a toda esta situação?

Onde estão os apocalipses prometidos pelos falsos profetas?

Mãe!! Explica-me o mundo, pelos livros não chego lá.

Coração

Estava um coração pousado na terra.

Pulsava em grandes baques vermelhos e quentes.

Estava muito calor e uma vaca mugia um som malhado ...

Um homem sujo de terra estava à procura de uma coisa palpitante para colocar no peito.

Os cães ladravam e o sol estava muito forte.

O céu também estava a ladrar e os trabalhadores estavam cheios de sede.

Todas as coisas estavam a ser elas próprias!

Tudo estava muito bem no seu devido lugar...

Um homem no escuro à procura de qualquer coisa vermelha...

A terra molhada cheia de grilos ... Na noite quente

O homem no escuro não viu o coração.

Não o ouviu bater e calcou-o sem intenção.

Não deu conta de nada e continuou a sua caminhada sem saber do que é que estava à procura.

No chão ficou espalmada uma mancha vermelha que preenchia um intervalo entre dois paralelos.

Soou um último baque, um último suspiro de vida vindo dos paralelos. Ninguém ouviu.

Pirâmides e Touros

A minha boca sabe a auto-estrada.

Que é que está o meu braço a fazer em cima daquele prédio?

Um grilo dentro do coração sempre a cantar uma morte violenta.

O sol bate forte na cabeça.

O semáforo está roxo. Não é para andar nem para parar.

Porque é que não trouxe o boné?

Quinze grilos a cantarem dentro do coração.

Uma orquestra que canta a toda a pressa a minha vida.

Uma facada nas costas.

Tudo está bem!

Pirâmides e touros a serem pirâmides e touros.

Labirintos a saberem a Espanha.

Um porco-espinho assumindo a figura de um terrível humano sentou-se à minha mesa e começou a gritar com um megafone «Ei Marujo! Afia-me esses lápis direito»

Estava uma gaivota sentada à minha mesa também, e eu também me vim sentar à minha mesa.

Eu com ar de gaivota estava a comer peixe à beira do porto de pesca.

Um velho estava a passar uma passadeira há mais de 300 anos em frente ao cemitério.

A fila de carros era enorme. Carroças de bois e carros modernos.

Um cubo de silêncio veio contra mim.

Um cubo de silêncio colorido que ganhava novas formas!

Ultimamente tudo está diferente.

Instituto de Medicina Legal

Somos nós e não os outros quem está a arder,
O nosso medo vagueia pelas ruas como uma mancha cinzenta,
Espessa!
Patrulha as ruas como cães.
Valeu a pena.
Estamos de mãos dadas
Jéssica, este é apenas o começo.
Dentro o sangue gela.
Corações dentro de corações!
O medo de todos os homens juntos olha para todos os homens juntos,
Ali ao fundo no laboratório inventaram um sofrimento maior que nos electriza!
Jéssica, olhos azuis paralisados!
Alguma coisa que te seque completamente os ossos:

O coração à beira da boca tantas vezes. Só assim vale a pena viver.
Hoje nascemos trinta vezes!
De mãos dadas mergulhámos na mancha escura.
Incandescente, o corpo a cair da ponte

Diagnóstico pouco seguro de um deus cor de laranja

O Homem, o único milagre

Pico Della Mirandola- *Discurso sobre a dignidade do homem*

1

Ouve o blues! Sente o blues!

O mundo começou agora

E já está a menina na sua varanda.

Chama-se Jéssica!

Mini saia vermelha a lamber um gelado

Duas tranças no cabelo.

Ouve o Blues! Sente o Blues!

2

Estava lá em cima da grua.
A cidade estava diferente.
Não era dia nem era noite
Estava tudo roxo
A cidade estava noutra sítio
Era outro sítio
Estava tudo roxo...
Ainda ninguém tinha acordado.

O homem estava a chorar na berma de um passeio
A mãe tinha morrido
Ele estava a chorar na berma do passeio

Passou a noite aí a rezar.
Como um perdido

3

Jéssica

Às vezes tremo só de pensar neste nome

É um som admirável

Jéssica é tudo

Um tremor de terra no Peru é um bocado de Jéssica

Digo que faz parte da sua essência ser tudo

Estar em todo o lado

A palavra tem essa força

A força de estar em todas as coisas

4

Deus a plantar nabos em forma de camponesa

As mamas de Deus tão apetitosas

A saberem a melancia

As mamas da menina a saberem a melancia

5

O homem metido na sua gabardina
Segura uma grande flor amarela
A flor muito direita
A cidade escura contrasta com uma grande flor amarela

Um cão sonolento e malhado
A andar à beira do barco que faz a travessia entre as duas margens
A sonolência está interligada com o facto de ele ser malhado
Faz parte da sua essência ser sonolento e malhado
Pára para urinar à beira do barco
O marujo desdentado olha para ele...

6

Uma manada de bizontes ultrapassa o caracol sem o calcar
O Caracol já está habituado
Sabe muito bem que cada um tem a sua velocidade

Sente o vento e a chuva a bater na cara...
As nossas limitações são o que temos de mais libertador

7

Ramo de flores (rosas vermelhas, carnudas, quentes)

Apetece comê-las!

Rosas vermelhas carnudas na noite quente

Os patos a dormir no rio

Reúnem-se e formam um grupo

A mãe e a filha vão dar de comer aos patos

O sol reflectido no rio...

De vez em quando alguém passa na ponte romana

Muitas pontes sobre muitos rios

Muita gente a atravessar pontes ao mesmo tempo

Cai uma ponte nos estados unidos

Quente a água do centro da terra.

Obrigado Deus pela água do centro da terra.

Os patos dão a volta... Deixam-se arrastar pela corrente.

Vão sossegados outra vez passar por baixo da ponte.

8

O velho usa a energia nuclear para tosquiar ovelhas,
Tosquia-as com uma paciência infinita
Às vezes o reactor está avariado
Outras vezes pega no seu pente atómico e vai pentear macacos
Penteia-os muito bem, risco ao meio, um bocado de gel...

Gel atómico

Todos janotas, dispostos em fila!
Já estão prontos para assistir à conferência sobre a força do átomo

Uma vez em Hiroshima queriam tosquiar ovelhas
Mas falhou qualquer coisa
Houve um grande erro
As causas ainda estão por apurar
Morreram bastantes pessoas
Ficaram sombras especadas no chão
Sem corpo
Só sombras

9

Ouve o Blues,
Sente o Blues
Está dentro de ti...

O velho toca trompete
A grande gaivota protege o trompete
A grande gaivota protege o velho

10

Tortura Policial

Na Tanzânia um grupo de polícias obriga um homem a andar de cócoras
Dão-lhe vergastadas
enquanto lhe batem, ele cai, mas eles levantam-no

Na Tanzânia a polícia obriga um homem a rebolar na lama
Não é bem lama, parece água suja
Depois os polícias obrigam o homem a rebolar-se na terra seca
Para ficar empapado
Para ficar com o orgulho empapado,
Cheio de terra

O faraó passava as tardes a jogar téttris...

Os escravos empurravam as peças de acordo com um sistema de cordas, As peças desciam à medida que os escravos iam soltando a corda dos rolamentos,

De acordo com as decisões do faraó os escravos tinham que rodar e encaixar as peças umas nas outras. Em baixo alguns escravos retiravam as que já não eram necessárias. O contramestre sentado num balcão dourado, decidia quais as próximas peças a sair. Acorriam espectadores do alto e do baixo Egipto e também vinham estrangeiros que estacionavam os seus camelos em frente ao grande templo de jogo para ver o faraó a jogar. Os escravos a serem chicoteados pelos capatazes, a rodarem as peças, a encaixá-las. Cada linha era celebrada pelo país inteiro. Os deuses estavam presentes no jogo, Eram invocados. O cheiro a incenso era fortíssimo...

12

Dedos compridos

Mãos compridas, grandes extremidades

A captarem como antenas,

O velho põe as mãos no ar para sentir melhor, sem interferência

Sem pensamentos

As mãos estão frias

O vento gelou-as...

Filha da Puta! Tinha que passar em cima da rede!

Filho da grande puta!

(os trabalhadores a arranjar o passeio)

Índice:

Cassandra – 1

A Felicidade Suprema -5

Allegro nº 1 – 6

O Riso – 7

A Zebra Infinita – 8

Leituras de Domingo – 13

Coração - 14

Pirâmides e Touros – 16

Instituto de Medicina Legal – 18

Diagnóstico pouco seguro de um Deus cor de laranja -19

CATEGORIA: *Poesia*

2º prémio

CASCAS DE UMA LARANJA GASTA

Catarina Maria Belmar Costa A. Soveral

Tenho comigo a fragilidade do passado que me trespassa os pulmões,
a fuga. Sempre a fuga. Sacudo as moedas empoeiradas dos bolsos e troco-as
por baloiços amarelos de madeira. Caio num suspenso adiar de dias revoltados
e sou eu mesma baloiços amarelos de madeira.

Faço da fraude um juízo esgotado que me escorrega pelos dedos num chiar
entrelaçado de gengivas.
Um anoitecer de reticências que não são reticências mas um ensurdecer oco
de sentimentos fartos

Talvez um sucumbir de pólvora que nos engorda e desgraça.

Prego pregos em sapatos, sapatos que pregam retratos de pregos em sapatos
de pregos ortopédicos. Sim escolho os sapatos que me acolhem e recebem
neste desprezar inútil de pés cansados.

Embargo fábulas, humedeço leucemias passadas. Sei que sou parda na noite
imponente dos gatos. Um sopro que foge longe...

Sento-me e brinco com os meus
os teus sentimentos. Na verdade, brinco com os sentimentos de todos.
Faço mesmo uma montanha russa de emoções intocáveis em lucidez.

Existe sempre o polvo com tentáculos de lã, que nos surpreende e domestica a
fala.

E caio, caio nas manhas ingratas do afecto. Pesa-me como um camião de
rodas tir rebolado numa
bola de queijo gigante. Embriaga-me, seduz-me e esvoaça-me em náuseas
repetidas de fome.
A voz talvez continuada de absurdo.

Sugo as vicissitudes do mundo como se um novo cancro viesse. E me
esquartejasse emprestando o calor da sua quimioterapia de conceitos novos.
Sim ainda me matam incessantemente os valores. Ainda me aquecem as
lâmpadas doentes de sida. daquelas que falávamos em tom murmurado de
segredo.

Ainda se arrasta a voz incessantemente gasta do passado. Das horas em que
devorávamos laranjas carcomidas de paz.

Resta agora uma idade caducada pela ferrugem do Inverno. Um bolor
carrancudo e velho que mais uma vez nos engorda e desgraça.

Teimosia? Orgulho feroz e sincero que nos ressaca nas esperas da
indelicadeza?

Não, eu própria festejo nua numa colmeia azul de distâncias, segundo um deleitar impaciente das nuvens.

Esqueço problemas, navego, sorrio e sigo mais uma vez as caravelas indistintas do sono.

Brinco mesmo em fotografias de fotografias numa espécie de mundo Nietzscheano de prazer. E as borboletas, essas finalmente voam como Leopoldinas ingênuas que abraçam um caos submerso de liberdade espartilhada.

Pequenos pedaços de pão que honestamente deixo para a intimidade das formigas.

E mesmo assim eu ainda luto. Desafio e maltrato o ar soberbo e químico que me castiga de volta no baloiço amarelo de madeira.

Empresto à razão a voz dos sentidos intactos, falo mesmo com a voz dos presságios cegos e sem raciocínio...

Sento-me na subtileza de mais um piano sem conversas, como a casca de laranja de novo na casca da laranja e sou como o variações. Tenho saudades de futuros que nunca regressam.

Reduction ad absurdum

CATEGORIA: *Poesia*

3º prêmio

Tânia Marlene Monteiro Furtado Moreira

Para Manuel de Freitas

Quando, em ti, a alegria difícil
de um copo vazio a encher de água?

Deito-me na estante esvaziada
No dorso nu cai-me o pó de Homero
Indignas-te
Tens de apanhar os livros da iniciação deste Outono

No meu sorriso deslizam os fios negros
das páginas

O sexo em códice espreguiça-se
e os palimpsestos desapegam-se à minha pele

Tens como a uma árvore todo esse saber impresso

Conforme tudo
Na garganta a beleza desce

E como um livro eu sou as primeiras letras

Noite Nova

Matemáticas reluzem à gélida luz na noite.

Esta noite praeclara
dos rostos murais
na seda vazia

provoca no matemático
a imitação da letra
metaforicamente encarcerada

alumia-a a absoluta luz da neve
pesadelos escorrem escadas acima

É um guerreiro revestido
da clara tormenta.

CATEGORIA: *Poesia*

1ª menção honrosa

LUNÁRIO

José António Carvalho Baptista

LUNÁRIO

Reflectindo a promessa do trigo circunspecto na lâmina do arado
Lambiam a luz um sol em cada ponta equidistante do céu
E o homem julgava que um era seu e outro da ferida da mulher
O homem sem carne sob a pele imaginou-se árvore
Mutilou os rebentos longos para agigantar a coluna intermitente
Sem antever no sangue derramado a calvície de seus filhos
Mas o peso dos pássaros derreava-lhe a copa de fábulas
Quando as aves lhe desabocanharam o fígado acre
Descerrou os olhos mas a noite escavou-lhe um rasto na retina
Que era o caminho sepulcral da bússola
E o homem aconchegou-se à lua para adormecer
Esquecendo-se de parar de crescer
Esquecendo-se de respirar
Esquecendo-se do beijo da mulher
Restava à mulher desaguar o peito mirrado
Na dedal dos seus filhos e imaginar-se homem
Mas não conseguiu enxugar o leite do rio dos seus olhos
O leite olhando arregalado para a lua
Agora o homem faz emudecer o queixume das mãos arcaicas
Olha para os olhos da mulher cheio de amor
E sabe o momento exacto de cada sementeira

CATEGORIA: *Poesia*

2ª menção honrosa

MENSAGENS

Maria Antónia Marques Bastos

I - *brasão*

o rosto era ainda sem imperfeições
cheio de óculos e tranças
e eu criança não sabia.

não sabia que existiam crianças com síndrome de down
que num dia os olhos movem-se mais de cem mil vezes
ou que na guiné se extraí o clitóris às mulheres.

não tinha seios nem verniz nas unhas
quando passeávamos
estrada nacional fora: meu pai, minha mãe, eu criança.

eu criança deitada no banco de trás
de um datsun azul barulhento e terno
contando as pontes da peregrinação.

famos atrás das aparições
e as aparições atrás de nós
porém nunca esquecíamos o almoço – desconhecia.

desconhecia mapas, auto-ocorrências e estatísticas rodoviárias
de brincadeira catraia ia somando as pontes, sem saber
que as pessoas se atiravam das pontes que eu contava.

trazíamos sempre uma recordação local
com etiqueta de um país estrangeiro
e no regresso, feliz, contava e cantava ao mesmo tempo – ignorava.

ignorava que teria um acidente ao pensar em ti
contrafazendo, mentindo aos outros
ao dizer que me distraíra com a estação da rádio.

chegava a casa dormindo
mais inocente que na partida
no veloz sono estranhando.

estranhando que correria quilômetros de sangue e de ti
que no carro gastaria mais lágrimas que gasolina
por isso guardo os sentimentos na caixa de velocidades.

dantes contava pontes
hoje conto os animais mortos nas estradas.

II – *mar português*

costumavas ser assim naqueles dias: o sol quente e indolente e a reposição dos suspiros de água no fim da tarde, remando o conhecimento em canoas e as conversas no bico dos pássaros. esperavas-me nas bombas de gasolina, no centro da vila, circundando-me as convicções e o ventre. bebias a cidade com os olhos e, depois da tua boca de música, eu ficava longas épocas a contemplar-te a escrever com a mão esquerda. a primeira vez, levei-te ao cemitério onde está enterrado camilo e seduzi-te no meio dos mortos.

mas tu deixaste de ser assim naqueles dias para te tornares aparição nas minhas noites, em que eu dormia com o candeeiro aceso porque via aranhas e crocodilos a toda a hora; um ano que dormi com a luz acesa com medo que aparecesses. eu, sempre fascinada pela amante quinhentista esperando o marido descobridor, comecei à procura do teu nome nas campas mais antigas. mas penso que os mortos não nos deixam livros e poemas devolvidos à porta de casa, onde já não moro, onde já não mora ninguém a não ser um fantasma.

e tu com as tuas fotografias e camisas sombrias, a falar de cartier-bresson e de witkin; eu com os meus livros e uma blusa nova, a falar-te do al berto e da luísa ducla soares, os botões soltos soltando o apetite, sem saber ao certo as charadas do corpo. o primeiro beijo veio com uma estrela cadente e muitos peixinhos, a sentir-me segura nas tuas mãos transmontanas onde fui buscar magníficos cigarros. metade do coração não paga a hipoteca da saudade.

já não choro na casa-de-banho nem atendo clientes. até já mudei de profissão. passado quase quatro anos, já não vou ao café da praia e até já esqueço a data do teu aniversário. passado quase quatro anos, lembro-me de ti todos os dias. há atalhos por onde fomos e dos quais eu não sei regressar. nunca mais me escreveste de espanha, mas pelo menos nunca mais tive que me despir. durante muito tempo imaginei que por um acaso, por mil motivos, nos iríamos reencontrar. pensei que seria até encantador se me atropelasses na rua. e agora, quando semanalmente te encontro no bar mais bonito da cidade e nos ignoramos, sinto um desejo ácido, entupido, e secam-me todas as definições.

III – *encoberta (regeneração)*

quando eu era bonita
não tinha passado
caminhava sobre os espelhos
e mordia-te com dentes verdadeiros

já não sou bonita
vendi a memória
em troca de uma muleta
e de um caderninho
para anotar a receita do bolo de chocolate
e recordações que esqueci
as aranhas vivem penduradas
nas minhas rugas
à espera dos meus netos
que hão-de chegar
quando eu for criança