

Maria José Meira

Universidade de Lisboa

Da memória e do imaginário

“Tal e Qual o Que Era”, de David Mourão-Ferreira

Em homenagem a Maria Alzira Seixo

Para casi todos los escritores, la memoria
es el punto de partida de la fantasía,
el trampolín
que se dispara la imaginación en su vuelo
impredecible hacia la ficción.

Mario Vargas Llosa

David Mourão-Ferreira é um dos poucos escritores com uma actividade simultânea e significativa em diferentes e diversificados géneros que se estendem da poesia à novela, do conto ao romance, passando pelo drama, pela tradução e pela crónica sem nunca ter perdido de vista o ensaio e a crítica, não contando com alguns textos inéditos ainda por conhecer, apesar das inicitivas dos últimos anos.

Da sua vasta produção a nossa escolha recaiu sobre a novela “Tal e Qual o Que Era”, pelo papel relevante que nela jogam a evocação e a memória.

Constitui objectivo privilegiado desta breve reflexão questionar como se constrói o sentido da narrativa a partir essencialmente dos elementos que a apresentam: as mensagens antelimiarias e o *incipit*, tentando averiguar das conexões que esses lugares estratégicos podem entretecer com o universo da novela.

Num segundo momento centraremos a nossa atenção numa tentativa de aproximar esses segmentos inaugurais com o *explicit* e, por último, indagaremos da existência de uma memória intertextual possível que a novela parece guardar de outras vozes que nela se entrecruzam, como se afiguram

ser os casos dos contos “José Matias,” de Eça de Queirós e “Suze,” de António Patrício.

Se o nosso ponto de partida são as periferias do texto, o nosso ponto de chegada será o seu centro e a relação dialógica que na sua tessitura interna poderá insinuar-se com outros modelos literários.

Aproximações: as mensagens paratextuais

Parecendo embora abusivo e redutor reflectir sobre fórmulas de paratexto e *incipit*, como se, na nossa leitura, não transpusessemos estas fronteiras, a realidade é que as mensagens preliminares já contêm muitas vezes material de reflexão que, seduzindo ou intrigando, instauram, em todo o caso, um contrato, um protocolo de leitura.

Com efeito, e pese o risco que certos estudos desta natureza podem comportar, assumimo-lo mesmo assim, pela capacidade que os primeiros enunciados de acompanhamento e reconhecimento textual têm, no sentido de nos permitirem ensaiar algumas hipóteses de aproximação ao universo do texto e ao seu programa “oculto”, sabendo, no entanto, que essas conjecturas só ganharão consistência com o investimento na leitura. Por outras palavras, só em leitura retrospectiva poderemos avaliar com algum rigor da pertinência dos nossos comentários prévios.

As mensagens paratextuais podem estar fisicamente contíguas ao texto, como são os casos do título, da epígrafe, da dedicatória, entre outros elementos de apresentação da obra, incluindo-se no que Genette designa de “peritexto”, ou serem independentes, e constituírem o “epitexto” (seguindo, aqui, ainda as mesmas propostas terminológicas), que pode, por sua vez, ser privado, como é o caso dos diários e da correspondência, ou público, como acontece nas conferências, colóquios ou entrevistas dadas pelo autor.¹

Um outro lugar privilegiado, em termos de captar a atenção e cooperação do leitor é o *incipit*, isto é, a sequência que introduz a história, ou primeira lexia, de acordo com a acepção de Barthes. Com efeito, é neste sintagma de abertura que, ao apresentar-se um modo específico de organizar o universo narrativo, se fixam as suas coordenadas fundamentais.

¹ Sobre esta questão ver Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Ed. du Seuil, 1987).

Ao construir-se a ficção cria-se um microcosmo onde se diz, se esconde e se insinua. Na organização discursiva dos seus textos, David parece conferir uma atenção ainda mais consagrada aos começos, como reconhece ao referir que:

no arranque de um texto e, sobretudo, de um texto narrativo, têm que haver já elementos premonitórios do que está para vir ou então elementos despistantes, mas que, de qualquer maneira, contribuam para criar uma certa expectativa no leitor e, antes de mais, no leitor que o próprio autor também é. É ele o primeiro a dever sentir-se impulsionado por essa expectativa ou acaba por fazer uma coisa mecânica.²

O princípio tem, de facto, uma função modelizante, como activador do discurso, já que é nele que a voz narrativa define o modo como quer ser lida.

“Tal E Qual O Que Era” inaugura uma colectânea intitulada *Gaivotas em Terra* onde se incluem ainda três outras narrativas: “E aos costumes disse nada”, “Casal Venha Lisboa”, e “Agora o Fado Corrido”. Os títulos da novela e o do volume que a acolhe podem introduzir o leitor no universo ficcional e documentar uma certa simpatia do autor por anexins, máximas, sentenças, ditos populares, aforismos, reenviando o texto para formas mais quotidianas de comunicação.

É, aliás, na mesma linha que igualmente se inscreve a epígrafe deste volume de estreia, onde pode ler-se: “isto no fim de contas é uma aldeia...” tendo tido o autor a preocupação de registar a sua origem: “Da sabedoria popular (com referência a Lisboa)”. Esta indicação parentética suplementar também não parece, como os títulos, destituída de significado, dado que indicia o enquadramento espacial onde conflui o material novelístico, no qual terão lugar as acções desenvolvidas ao longo destas narrativas, como cenário omnipresente em todas elas. A epígrafe permite, então, introduzir o leitor na atmosfera, onde a diegese se desenvolve, não só nestes textos, como também na grande maioria da obra ficcional do autor.

² As palavras de David Mourão-Ferreira são aqui evocadas a partir de uma das suas aulas de Mestrado em 1989.

A antecede-la estão a dedicatória ao pai e uma instância prefacial autógrafa. Num gesto de homenagem simbólica e afectiva, David inscreve no texto o seu destinatário privilegiado, aquele que o ensinou a reflectir e a contemplar conforme referirá mais tarde em *O Jogo de Espelhos*, e que assim fará perdurar enquanto o texto existir. Relativamente ao prefácio, o escritor não só explicita nele os propósitos semânticos visados pela escrita, como também indica que já se encontrava aqui subjacente a embrionária tentação de romance quer pela unidade dos espaços e dos temas quer pelas figuras e motivos, que migram de novela para novela. Declara, por último, ter procedido a sucessivas alterações e melhoramentos nas diferentes reedições, sem, contudo, lhes ter introduzido mudanças estruturais de fundo.

O título, enquanto ponto de partida e de sentido para o texto, parece reenviá-lo para o domínio da oralidade ao abrir algumas virtualidades sémicas, ainda que relativamente veladas, sobre o vector fundamental que polariza a narrativa. Com efeito, trata-se de uma expressão estereotipada, habitualmente utilizada para contrastar uma realidade que, no presente, aparenta as mesmas características do passado, ou seja, mantém traços que o tempo e o esquecimento não puderam destruir. Nos interstícios deste título, poder-se-á encontrar já uma referência à personagem feminina motivadora da história sem, no entanto, a nomear. Da sua nomeação, assim como da sua justificação irá ocupar-se o *incipit*. Se, condensando antecipadamente uma série de potenciais significados, a instância titular pode apontar implicitamente para o carácter mais coloquial do texto, parece chamar também a atenção para o seu referente dominante. Curiosamente dela consta apenas o verbo “ser” no passado, recusando-se aqui a forma habitual do verbo “estar” no presente, utilizada nesta expressão, como virá a ser empregue no intróito da narrativa, sugerindo o exercício da memória que fará incidir o texto sobretudo nesse passado. Por outras palavras, no título pode indiciar-se um passado insistentemente revisitado, que a memória necessariamente lacunar e fragmentada vai recuperar e reconstruir no decorrer da efabulação, sendo por isso bastante mais breves as ocorrências do presente que, só de quando em vez, afloram no texto. Se esta aproximação titular se afigura abusiva e forçada, o investimento na leitura parece, no entanto, autorizá-la.

Os elementos sobre os quais centrámos a nossa atenção, permitindo (re)conhecer as vias de sentido do texto, de forma muito global, deixam-no, contudo, aberto a muitas indeterminações. Será, por conseguinte, a sequência

introdutória, primeira unidade funcionalmente significativa e emanada não já do autor, mas do narrador, que poderá instaurar um verdadeiro protocolo de leitura.

Do incipit ao explicit

A situação ilocutória inicial, que constitui o eixo central da narrativa, é fundamentada numa primeira pessoa interveniente na história que demiurgicamente a comanda, assumindo voluntária e intencionalmente a subjectividade da matéria novelística que apresenta. A narrativa abre em forma de discurso directo: o eu que a sustenta convoca a atenção de um destinatário intratextual focalizado em primeira instância, através de uma interpelação: “Senta-te. E tira lá esses óculos escuros. Ter os olhos vermelhos de chorar não é vergonha. É mais ridículo estar com óculos escuros a estas horas da noite.”³

Tal abertura, indiciando a voz e uma focalização interna, revela o tom coloquial e a natureza dialógica do relato que, no entanto, é apenas aparente. O diálogo é elíptico; todavia, no decorrer da narrativa ecoam comentários através dos quais é possível depreender o interesse e a curiosidade desse interlocutor. Mas só a voz totalizadora do “eu” vai poder ouvir-se, já que o narratário é apenas identificado através de apontamentos breves, referindo as suas atitudes e reacções que, em todo o caso, só são reconhecidas pelas palavras do próprio narrador através do seu funcionamento em “eco”. Inscreve-se, deste modo, uma segunda pessoa no discurso. Como sublinhou Michel Butor:

C’ est parce qu’il y a quelqu’ un à qui l’on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu’il ne connaît pas encore, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu’il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit “didactique.”⁴

³ David Mourão-Ferreira, “Tal E Qual O Que Era”, *Gaiivotas em Terra* (Lisboa: Dom Quixote, 7ª edição, 1988), p. 21. Todas as citações que se referem a esta obra foram feitas a partir desta edição, pelo que no corpo do texto apenas será indicado o número da página.

⁴ Michel Butor, *Essais sur le roman* (Paris: Gallimard, 1969), p. 80.

Estamos, de facto, na presença de uma narrativa sentenciosa que se institui como lugar de aprendizagem, onde o narrador não é unicamente o que possui “la parole comme un bien inaliénable, inamovible, comme une faculté qu’il se contente d’exercer, mais quelqu’un à qui l’on donne la parole”.⁵ Num registo que simula o factual, o *incipit* pode permitir uma primeira contextualização: é de noite e colocados face a face estão os intervenientes do texto. O enquadramento espacial será feito alguns parágrafos mais tarde, quando se refere que o local em que se encontram é numa pastelaria algures no Rossio, não muito distante da morgue assinalada no texto pela imprecisão de referência a um espaço: “lá em cima”, onde jaz o corpo da personagem sugerida pelo título e agora identificada como Maria Antónia, irmã do interlocutor interno, companheira de infância e amiga do narrador. Neste momento inaugural do texto é, assim, patenteada a situação que o origina: o destino concluso da sua protagonista.

À entrada no universo ficcional, reúnem-se as coordenadas fundamentais para seguir a história e, sobretudo, as mais propícias à criação de expectativas. Depois de revelada a voz e a perspectiva em que ela radica, são seleccionadas apenas as informações chave, que avançam para primeiro plano, permitindo uma caracterização prévia da matéria a desenvolver. Respeitando quadros de verosimilhança que a aproximam do projecto realista, a narrativa apresenta-se como uma “fatia de vida”, fundamentada num tema simples, encenando um real quotidiano, escolhendo para protagonistas personagens banais.

Depois de um sumário enquadramento espaço-temporal, o *incipit* irá revelar a identidade dos actantes e avançar uma explicação para o que de implícito o título guardava:

Todas extasiadas! Todas a dizerem que ela vai muito bem, muito serena, que está “tal e qual o que era!” mas nisso é que se enganam: não está! A Maria Antónia nunca foi assim! Serena!...Idiotas! Sabem lá o que dizem! Bem se vê que nunca a conheceram. A serenidade é só de agora; e é uma coisa para que não tinha vocação alguma. Nem para isso nem para morrer. E muito menos com trinta e três anos. (p. 22)

⁵ *Ibidem.*

Não sem ironia, avança para primeiro plano material de reflexão susceptível de captar e intrigar o leitor, deixando em aberto alguns sinais de apelo à sua colaboração imaginativa e cumplicidade afectiva. De forma enigmática o sujeito revela, não revelando inteiramente, e tenta tornar credível o seu discurso, dando provas de que só ele preserva a verdade do que vier a ser dito. Objecto de uma revelação e ocultação simultâneas, o início é um pretexto para tentar encontrar no texto alguma coisa que ele não diz.

Com efeito, estes primeiros enunciados, concentrando o máximo de informação, suscitam, nas suas entrelinhas, toda uma série de dúvidas e de perplexidades. Se, por um lado, ao avançar o “clímax dramático”, dão já a conhecer a conclusão da história, contrariando os efeitos de contenção psicológica, por outro, um pouco à maneira do *incipit* anastrófico que governa habitualmente os contos policiais, deixam dúvidas, espaços em branco, solicitando uma participação mais activa do leitor, apostando na sua capacidade de construção e conferindo-lhe, também, um lugar na urdidura do texto. Quem se aproximar do relato ficará seguramente com curiosidade e interesse em entender a história de uma figura tão ambígua, como foi Maria Antónia, sobre a qual o narrador diz ser preciso “esquecer o mal que ela fez. Mas ao mesmo tempo lembrar que a vida de nós todos teria sido muito mais pobre, e mais estúpida (ah, sim, muito mais!), sem os constantes sobressaltos que a Maria Antónia nos dava.” (p. 21)

O carácter referencial parece aqui impor-se, mas não resolve as incoerências e as duplicidades inerentes à sua linguagem. A narrativa põe necessariamente a questão da verdade, através de um jogo de subtil ironia: o narrador multiplica as estratégias para criar uma ilusão do real, envolvendo o leitor na trama novelística, ao mesmo tempo que uma outra voz se insinua, chamando a atenção para duplicidades intrínsecas, enigmas irresolúveis, lembrando, assim, que se trata de uma ficção.

Uma personagem como a de Maria Antónia sobre quem recaem tantas dúvidas e incertezas, incluindo a de não se saber ao certo se foi deliberadamente que pôs termo aos seus dias, adensa ainda mais o mistério.

Por outro lado, questionamo-nos sobre a motivação próxima para a possibilidade de ter havido suicídio: poder-se-á atribuí-lo a um carácter instável da personagem e / ou a uma possível e intrínseca tendência auto-destrutiva? Estas e outras questões semelhantes não sendo levantadas pelo texto, nele discretamente se insinuam e podem constituir um estímulo para

prosseguir na leitura, dado que, implícita, parece estar a promessa de o relato se encarregar de lhes dar resposta desocultando, desvendando essa verdade escondida. É, envolta neste indecifrável mistério, que a história se inaugura, instituindo-se este como princípio modelizante da sua estrutura.

A efabulação vai ser essencialmente um exercício do relato analéptico de lances pretéritos, submersos nos escombros de um passado, estendendo-se da memória mais dilatada com evocações de infância à memória mais recente da idade adulta, filtrados pelo testemunho do sujeito.

Numa construção laboriosa, ora mais lenta, ora mais apressada, o “eu” vai revisitando o passado de Maria Antónia e o seu próprio passado numa procura permanente do conhecimento de si, através de um processo de autodescoberta. São vários os “eus” do passado e vários os passados do “eu” que a memória vai recompondo e dizendo. O resultado pode traduzir-se nos efeitos catárticos dessas recordações, que parecem funcionar como uma espécie de autoterapia: “Bem vejo que te estou a aborrecer. Mas preciso de te contar tudo isto, de vez em quando com certas demoras – compreendes?, como quem saboreia uma coisa que lhe faz mal.” (p. 31)

Com um sentimento agridoce, numa mescla paradoxal de comprazimento e dor, assiste-se a uma colagem de cenas evocadas através de um olhar retrospectivo, cujo efeito depurador talvez se assemelhe ao aconselhado pela voz narrativa, na abertura do texto, quando persuade o interlocutor de que chorar faz bem, pode aliviar, exorcizar a dor.

No *incipit* é assim criado um “microcosmo”, que pode concentrar um resumo lacónico da novela, e a faz hesitar, num equilíbrio difícil, entre o *fait-divers* banal e a excepcionalidade de um caso inexplicável.

Com um poder de sedução e de subversão, o sintagma inaugural tece uma rede de sinais, de instruções metalinguísticas instaurando um modelo narrativo tipificado: escondem-se e ao mesmo tempo insinuam-se as duplicidades alicerçantes do texto. A voz narrativa parece chamar a atenção para a ambiguidade intrínseca inerente à linguagem que torna difícil, senão impossível estabelecer um sentido único, definitivo, absoluto. Recusando a solução das contradições, parece apelar para um olhar mais crítico do leitor, em jogo de velada e subtil ironia visando, em todo o caso, reduzir-lhe os erros interpretativos.

Pela acumulação de informantes e de alguns índices prospectivos na série intercalar, a história progride armazenando um *já-dito*. O sujeito tem a

competência, o conhecimento, o gosto e o saber contar parecendo reivindicar esse papel quando refere : “tu, que em miúdo gostavas tanto das histórias que eu te contava, deves sentir-te desiludido.” (p. 27)

Ao reclamar esta capacidade de contador de histórias, o enunciador instala a dúvida e coloca sob suspeita a veracidade do que vier a ser dito. De forma implícita, nesta estratégia discursiva pode estar também insinuado o carácter ficcional da escrita, alertando-se o leitor para a possibilidade de estar perante uma ironia retórica pressuposta neste processo de simulação e de dissimulação simultâneas.

Não obstante, a verdade ou a mentira deverão ser encaradas, em discurso ficcional, como conceitos meramente estéticos: sem ilusão não haveria novela, sendo que a sua verdade dependerá, acima de tudo, da sua capacidade de persuasão.

Todo o desenvolvimento se vai construindo, em tonalidade dramática, a partir de uma memória recuperante de tempos pretéritos, longa meditação, no decorrer da qual se revisita um passado que se faz, desfaz, refaz, em crescente de tensões acumuladas, relatando factos mais ou menos turvos desse passado, numa espécie de colecção dos momentos mais intensamente vividos, com uma interpenetração de planos que, por vezes, se confundem e sobrepõem: “Tens razão. Estou a desrespeitar toda a cronologia. Mas as coisas surgem-me aos bocados: não há outra maneira de as contar.” (p. 27)

Afloram, assim, os índices de uma memória precária que parece perder-se no tempo. Na organização da narrativa, as sequências não seguem uma linha cronológica, formam antes uma espécie de *puzzle*, cujas peças o leitor executante terá que montar.

E, na verdade, esta memória indecisa constrói-se com algum distanciamento numa viagem, permanentemente interrompida e recomeçada, permitindo um deslizar de imagens em que o sujeito, numa procura de autoconhecimento, passa também ele a objecto que se auto-observa, analisa e comenta.

No sentido de tornar mais credível o relato, os eventos articulam-se num enquadramento referencial: a narrativa está centrada nos anos trinta lisboetas, num cenário citadino, com referências explícitas a lugares da capital onde se desenham figuras, densas em dramas humanos, inseridas em determinadas atmosferas e ambientes. Paralelamente a esta referencialidade espacial, o relato surge igualmente ancorado a uma contextualização histórica, sendo

frequentes as alusões a um quadro político de clandestinidade e de conspiração, em que o relator terá participado desde os tempos mais recuados da infância: “Muito pequeno, com cinco ou seis anos, encontrava-me já no segredo de gravíssimas coisas.” (p. 24)

Nestas memórias revisitam-se pessoas e acontecimentos, convocando, paralelamente às anotações do espaço físico, comentários e críticas a determinados tipos de comportamento social. A distância temporal que separa o tempo em que os factos foram vividos e aquele em que são contados pode traduzir-se num saber acrescido, ainda que mais impreciso, sobre o que é narrado.

É nesta série intercalada que o narrador avança alguns indícios sobre a sua perspectiva de encarar a morte de Maria Antónia:

...jamais descobriremos se a Maria Antónia se suicidou ou não se suicidou. Já sabes o que penso a tal respeito: agora que ela não tinha razões nenhuma para se suicidar; no entanto, a Maria Antónia era pessoa para se suicidar agora que não tinha razões nenhuma para isso. (p. 35)

Todavia, a ambiguidade persiste e tudo permanece em suspenso. A linha mestra do texto continua a reger-se por uma estética de subentendidos e hesitações que nem o *explicit* vai esclarecer:

...É a respeito desta coisa de ...ter sido ou não ter sido suicídio. Não cheguei a contar-te um pormenor que... talvez seja importante. Eu falei com a Maria Antónia na véspera de ela ter morrido; anteontem. Falei com ela pelo telefone. Não, não. É muito diferente de tudo o que possas imaginar. (p. 64)

A narrativa fecha, deste modo, pela mesma forma como tinha sido iniciada, sob o signo da incerteza e da dúvida, valorizando uma atmosfera de enigma e de mistério, que lhe confere uma espessura aberta, sem interpretações definitivas, absolutas ou concludentes.⁶ Múltiplas questões ficam

⁶ Esta ideia de suicídio, segundo refere o autor, sendo quase obsessiva, não passou nunca de uma fascinação literária. Curiosamente, cerca de mais de uma década depois da publicação das novelas *Gaivotas em terra*, veio a lume um volume de poesia: *Os Ramos. Os Remos* (1981-1985) que, de alguma forma, recria um certo

sem resposta no texto que propõe um mistério sem o decifrar, já que cada qual levará para a cova o seu segredo com a sua verdade, ficando, por isso, da vida contada muita coisa incompreendida. Como o narrador menciona, “esta última incógnita (a morte), mesmo quando ficasse devidamente esclarecida, nunca bastaria para explicar a outra: a vida, a vida da Maria Antónia.” (p. 35)

A suspensão de sentido deixará a narrativa inacabada, tornando a dúvida mais fecunda pela ausência de convicções. Uma indefinição do sentido que se traduz pelo carácter fragmentado e lacunar do discurso aliado à recorrência dos sinais de pontuação: suspensivos nas reticências, instalando a ruptura dos travessões, ou a incerteza da interrogação. É aliás, o que uma aproximação ao *incipit* parece desde logo confirmar.

Da memória e do imaginário. O diálogo intertextual

Comecemos por evocar uma vez mais a voz de Vargas Llosa, em parte já citada no excerto em epígrafe, sobre a natureza do acto criativo:

Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que se dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción. Recuerdos e invenciones se mezclan en la literatura de creación de manera a menudo inextricable para el propio autor, quien, aunqua pretenda lo contrario, sabe que la recuperación del tiempo perdido que puede llevar a cabo la literatura es siempre un simulacro, una ficción en la que lo recordado se disuelve en el soñado y viceversa.

Por eso la literatura es el reino por excelencia de la ambigüidad.⁷

clima da novela, incluindo esta questão nos versos do poema intitulado “Dos anos trinta”: “Lembro sigilos / Lembro boatos / De “clandestino” / De “deportado” (...) Lembro uma esquina / um patamar / Um suicídio (...), *Obra Poética* (1948-1988) (Lisboa: Editorial Presença, 2001), pp. 374-375.

⁷ Mario Vargas Llosa, *La Verdad de las mentiras, Ensaio sobre literatura* (Seix Barral, S.A., 1990), p. 13. Sublinhados nossos.

Ora, parece ser nestas considerações teóricas sobre o mecanismo de gênese da criação literária que se filiam também os fundamentos da produção ficcional de David Mourão-Ferreira. Ao ser questionado sobre o trabalho de gestação da novela, ele afirma, em epíteto privado, numa entrevista concedida a Graziana Somai e publicada em *Infinito Pessoal* no número especial da Revista *Colóquio* que lhe é dedicada, tratar-se de um texto de cariz autobiográfico que “saiu muito de dentro de (si)”, iniciado “na noite do dia em que foi a enterrar uma [sua] amiga. Muito mais do que amiga (...) que teve uma morte ainda mais inesperada e prematura (aos vinte e oito anos) do que a Maria Antónia.”⁸

Como defendia Pessoa, a dor, de facto, vivida, é depois fingida para dar corpo à obra, demonstrando que a literatura pode ser a confissão de que a vida não basta.

Da memória partir-se-á para a fantasia, articulando-se ambas na construção da história. No princípio é a memória, mas logo ocorre em seu auxílio e nela conflui e se imbrica a imaginação. Quando morreu, a inspiradora desta novela

já era casada, já tinha um filho e – ao contrário do que a sua infância e a sua adolescência podiam fazer prever – tinha-se encaminhado para uma vida burguesa (...). É claro que há esse modelo mas tudo o resto é muito diferente (...) o que imaginei foi que a evolução fosse aquela que na história se relata.⁹

E, na verdade, o tratamento literário de Maria Antónia afasta-a de uma personagem socialmente acomodada e instalada como o seu modelo. Pelo contrário, ela é insubmissa, rompe com protocolos de conveniência social, com valores instituídos. Se a novela se pode assimilar a um exercício da memória, este não deixará, porém, de se conjugar com o da recriação da ficção. Refira-se, a este propósito, que o narrador de *Um Amor Feliz*, ao reler a *Chartreuse*, nele encontra um desses textos que mais o fazem “sonhar sobre a maravilha que deve ser escrever um livro”, reconhecendo o jogo mental da

⁸ *Infinito Pessoal*, Colóquio-Letras: Homenagem a David Mourão-Ferreira (1927-1996) nº 145-146, Junho-Dezembro, 1997, p. 38.

⁹ *Ibidem*, p. 39.

invenção dentro da memória; a memória dentro da invenção; e toda essa cavalgada de uma grande fuga, todo esse prodígio de umas poligâmicas núpcias, secretas e arrebatadas, com a feminina multidão das palavras: as que se entregam, as que se esquivam; as que é preciso perseguir, seduzir, ludibriar; (...) assim proporcionando, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz.¹⁰

Subjacentes à mensagem romanesca, estas reflexões sobre o mecanismo da escrita e do seu investimento em termos linguísticos reenviam para o trabalho do próprio autor, convocando o do poeta, ao procurar penetrar “surdamente no reino das palavras”, como aconselhava Carlos Drummond de Andrade na sua *Procura da Poesia*.

À génese do acto criativo, parece subjazer, assim, a busca de rigor e exactidão, na tentativa de encontrar a palavra prima, bem como a preocupação permanente com a sua arte combinatória, labor técnico que pode representar o esforço que resulta de um elevado índice de consciência estética.

Contudo, não podemos esquecer que, na sua dimensão simbólica e afectiva, a obra não funciona como unidade isolada e fechada em si mesma. O texto representa um espaço de convergência e de diálogo onde confluem, para além dos empréstimos da realidade, referências outras de vozes, de remissões artísticas, havendo nele uma memória necessária de outros textos (literários ou não), de uma rede de cumplicidades electivas do autor.

Como argutamente sublinhou Paul Valéry: “une oeuvre est faite par une multitude d’“esprits” et d’évènements (ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, etc.) sous la direction de l’Auteur”.¹¹

Aliada a alguns sinais autobiográficos, a novela parece convocar, mas de forma sempre desviante, a memória intertextual de: “José Matias,” de Eça de Queirós, publicado na revista *Moderna* em Junho de 1897, e de “Suze”, de António Patrício, inserto na Colectânea *Serão Inquieto*, publicada em 1910, narrativas que, tendo merecido, desde sempre, o agrado e admiração do autor, o levaram a incluí-las no seu programa de estudos.¹²

¹⁰ David Mourão-Ferreira, *Um Amor Feliz* (Lisboa: Editorial Presença, 1ª edição, 1986), p. 229.

¹¹ Paul Valéry, citado por David Mourão-Ferreira em *Sob o mesmo tecto, Estudo sobre Autores de Língua Portuguesa* (Lisboa: Editorial Presença, 1ª edição, 1989), p. 67.

¹² Ainda que lhes não tenha dedicado nenhum texto ensaístico de vulto, David não deixa, no entanto, de os referir de passagem. Ao primeiro, numa reflexão a propósito

Escritos sobre um passado perspectivado pelo presente, os textos são atravessados por uma dimensão trágica e percorridos por vectores semânticos relativamente próximos: amor, memória e morte.

Podendo funcionar como experiências de catarse, os relatos têm uma respiração incerta: sendo essencialmente de vocação narrativa, não cortam com outros registos discursivos, nomeadamente, com modelos de expressão dramática. Por outro lado, incluem formas de enquadramento similar: uma voz narrativa de primeira pessoa que, numa espécie de longa cena dramática, em forma de demorada meditação, reflecte e analisa o trajecto das personagens que dão nome aos respectivos textos, antes dos seus despojos descerem à terra.

A atitude fundamental do responsável pela actualização da escrita é definir e caracterizar os recém-falecidos, através de acontecimentos avulsos que os vão presentificando pela evocação, desbravando-lhe um pouco do seu mistério, sem o dissipar ou destruir. As personagens, jovens e bastante complexas, motivam a vontade de as dar a conhecer, de as subtrair ao esquecimento, por parte dos narradores que assumem a subjectividade da matéria novelística, através da sua focalização interpretativa.

Entra-se nas narrativas precisamente pelos seus epílogos: começos *in ultima res* a que invariável e inevitavelmente se segue uma analepse completa. No acto de construir a ficção, cria-se um microcosmo obedecendo a um modelo narrativo normativizado: os sintagmas inaugurais das histórias antecipam-lhes o seu clímax dramático, resgatando um passado que não volta numa busca de sentido para a vida daqueles que nelas escreveram já a sua última página. Na construção textual, o epílogo retoma o início, conferindo aos relatos uma estrutura circular.

do amargo universo afectivo de Pessoa, estabelece uma aproximação à figura literária de José Matias, ambos alheios “às realidades fortes da vida” concluindo que: “seja como for abençoado o louco alheamento de Pessoa pois a ele devemos a mais assombrosa constelação de poetas, a partir da fragmentação de um só”. David Mourão-Ferreira, *Nos Passos de Pessoa-ensaios* (Lisboa: Editorial Presença, 1ª edição, 1988), pp. 82, 83.

Por sua vez o conto “Suze” é apreciado por David por vários motivos afigurando-se-lhe: “não só o melhor de todo o livro, mas também uma das mais indiscutíveis obras-primas do conto português de todos os tempos.” David Mourão-Ferreira em *Sob o mesmo tecto, Estudo sobre Autores de Língua Portuguesa* (Lisboa: Editorial Presença, 1ª edição, 1989), p. 76.

Em todos os casos são textos-memória invariavelmente estruturados a partir da representação de uma realidade empírica, e onde se inscreve uma dimensão ensaística incidindo na vida, nos afectos e na sua precaridade.

A técnica utilizada aproxima-se da cinematográfica, sobretudo pela alternância de cenas do presente permanentemente interrompidas com evocações do passado.¹³

As afinidades entre os textos de David e de Eça parecem situar-se ao nível do registo discursivo: ambos incluem uma situação ilocutória bastante próxima, fundamentada num “eu” que se dirige a um destinatário intratextual, a quem ele relata a história em primeira mão, interlocutor, no entanto, sem voz, que nunca assumirá a palavra. Só as réplicas ou expressões interpelativas do narrador tornam possível depreender a sua curiosidade e interesse. Num caso como no outro, trata-se de um mero pretexto para fundamentar o relato das histórias.

Há, todavia, uma diferença significativa entre os dois textos: em “Tal e Qual o Que Era”, o narrador, que se desdobra também em observador do seu Eu do passado, é concomitantemente sujeito e objecto da história, como entidade que pertenceu ao ciclo afectivo da protagonista, irmã desse seu interlocutor. No conto de Eça, o narrador é alguém que conheceu de perto a personagem, José Matias, cuja história relata a um interlocutor anónimo, enquanto se deslocam na mesma tipóia que acompanha os restos mortais daquele ao cemitério, não tendo, contudo, nem um nem o outro implicações directas na história principal. A ordem por que são relatados os eventos no conto queirosiano segue uma linha cronológica que, “Tal e Qual O Que Era” subverte, como tivémos ocasião de sublinhar.

Em ambos os casos, as narrativas são por vezes interrompidas por alusões a circunstâncias do momento.¹⁴ Para além disso, fecham de forma

¹³ Lembremos aqui que, curiosamente duas das narrativas de *Gaivotas em Terra* foram transpostas para cinema: “Agora o fado corrido” (numa adaptação de Jorge Brum do Canto, em 1964 com o título *Fado Corrido*, “E aos Costumes Disse Nada” (numa adaptação de José Fonseca e Costa em 1982, com o título *Sem Sombra de Pecado*). Também o conto “Suze” teve uma adaptação ao cinema feita por Manoel de Oliveira, que o incluiu num filme realizado em 1998 com o título *Inquietude*.

¹⁴ Vejamos nos dois textos, alguns excertos paradigmáticos a este propósito: Em “José Matias”: “Santo Deus! Já estamos em Santa Isabel!” e mais tarde: “Chegámos ao cemitério. Creio que devemos pegar às borlas do caixão...” Eça de Queirós, “José

semelhante à do seu início,¹⁵ numa configuração circular que, todavia, não encerra definidos sentidos, mas se abre aos possíveis da interpretação dos leitores.

A coloquialidade, associada a um certo pendor dramático, são outros dos traços comuns aos textos. “Tal e Qual o Que Era” está, contudo, ainda mais próximo de um registo verbalizado do quotidiano, mais rente ao dizer, numa escrita liberta de mecanismos estéticos, em busca de objectividade, de lucidez e equilíbrio, como o autor defendia já aos dezoito anos, nos seus primeiros ensaios:

Assim foi necessário abandonar todos os arrebicados enfeites estilísticos, todas as metáforas que redundavam num péssimo gosto decorativo. Abandonar esses enfeites estilísticos, não significa, de maneira nenhuma, o abandono do estilo e da forma. Pelo contrário, obriga à criação de um estilo simples e sóbrio, depurado de floreios (...)

Entre nós foi Eça o primeiro a abolir esse ridículo sistema de tudo metaforizar e o mau costume de empregar palavras raras e esquisitas.¹⁶

Curiosamente, também para António Patrício Eça parece ser uma figura tutelar, evocada desde o início do seu conto:

Se Eça de Queirós fosse ainda vivo, eu, que nunca o conheci, havia de apresentar-lhe a Suze e juro, juro, que a acharia bem mais subtil, bem mais complexa e humanamente mais fascinante que o seu extraordinário figurino – Carlos Fradique, dandy e epistológrafo.¹⁷

Matias”, *Contos* (Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.]), pp. 216 e 222, respectivamente. Alguns processos semelhantes em “Tal e Qual o Que Era”: “Aqui? Aqui à esquerda? É o hospital. Como vês, trata-se de uma colina predestinada...E se me fizesses o favor de não ir tão depressa? Descansa! Estamos quase a chegar.” (p. 58) No final do relato: “Tens razão: já estamos muito perto. (...) Vai tu entrando. Daqui a pouco estaremos sós, e poderemos falar à nossa vontade.” (p. 65).

¹⁵ No que respeita a “José Matias”, até se recupera a mesma expressão: “Linda Tarde!”.

¹⁶ “Sobriedade do Romance Moderno”, *Jornal de Elvas*, nº 900, 23/XII, 1945.

¹⁷ António Patrício, *Serão Inquieto*, *Contos*, 3ª edição (Lisboa: Livraria Bertrand, [s.d.]), p. 151.

Numa escrita ambígua, de respiração incerta, hesitando entre o discurso epistolar e o registo diarístico-memorialista, o conto “Suze” não dialoga apenas com os textos de Eça, mas incorpora também uma série de outras referências que dão a ler a sua rede de electivas afinidades, a começar por Gabriel D’Annunzio, destacado para presidir à abertura:

Oh! dolce, /della soglia del lupanare, / mirar le vergini stelle!¹⁸

Trata-se de uma epígrafe que não só parece anunciar a recepção produtiva do autor italiano, como também sugerir modelarmente a atmosfera específica em que a história se irá inscrever, sem, contudo, avançar qualquer chave para a sua interpretação.

Mas se esta narrativa, que se coloca sob a sombra tutelar de D’Annunzio, parece integrar tonalidades de expressão lírica, mais sensíveis serão ainda nela reminiscências de natureza cénica. Com efeito, logo no sintagma inaugural se aproxima o regime narrativo do dramático, assemelhando-se a abertura a um solilóquio, onde emergem os desordenados impulsos emocionais de um narrador que se autocaracteriza como actor: “Logo que o disse todo o meu temperamento de actor o acreditou.”¹⁹ É no teatro, aliás, que se cruza com Suze, e é com gestos teatrais que ela se lhe oferece. Em vários passos do texto, o sujeito chega até a pressupor a presença de um público virtual: “Não riam portanto ao ouvir que a Suze, a minha pobre Suze, foi nobre e foi cocotte.”²⁰ É precisamente nesta dimensão teatral que iremos encontrar as principais analogias com a novela “Tal e Qual o Que Era”.²¹

¹⁸ D’Annunzio é, de resto, uma referência activa também para David, bastará lembrar a este propósito a primeira inscrição antelimiária de *Órfico Ofício*.

Das *Laudi del cielo del Mare della Terra e degli Eroi*, notável obra poética de D’Annunzio, foi retirada a epígrafe; justamente do Libro Primo: “La Meretrice di Pirgo”, publicada sete anos antes da Colectânea *Serão Inquieto* onde está incluído o conto.

¹⁹ António Patrício, *Serão Inquieto, Contos*, 3ª edição (Lisboa: Livraria Bertrand, [s.d.]), p. 142.

²⁰ *Ibidem.*, p. 156.

²¹ O teatro parece ter despertado no autor, desde cedo, grande interesse, tendo tido intervenção directa, como actor, em várias experiências dramáticas realizadas no teatro do Salitre, entre 1948 e 1949.

Foi também como actor que participou na adaptação do romance: *Um Amor Feliz* a uma série televisiva em 1989.

O que não causará grande estranheza se atendermos ao facto de David ser o primeiro a reconhecer a hibridez discursiva dos seus textos, quando considera “a mistura de géneros indispensável à [sua] respiração.”²² O pendor dramático desta narrativa poderá mesmo apreender-se ao nível do material linguístico que lhe serve de suporte.²³

Rastreámos apenas alguns ecos de outras vozes sugeridos por um texto construído sobre memórias: vozes de autores que partilham com David Mourão-Ferreira uma crença no poder luminoso da palavra e no poder imaterial da literatura.

²² *Infinito Pessoal*, Colóquio-Letras: Homenagem a David Mourão-Ferreira (1927-1996) n° 145-146, Junho-Dezembro, 1997, p. 34.

²³ Vejamos a título de exemplo alguns casos paradigmáticos a este respeito: “Cada um de nós se encarniçou, depois, no desempenho daqueles papéis que nos tinham distribuído.” (p. 24); “o próprio Peter, que tem desempenhado tão bem o seu papel de “viúvo” inconsolável e discreto”(p. 36) ; “voltei a acompanhá-la na acostumada azáfama de farsa de entrar nas lojas.” (p. 47); “– vinha à mistura com declamações, com gestos teatrais” (p. 55).