

## **Lourdes Câncio Martins**

Universidade de Lisboa

### ***La mélancolie du géographe:***

**visão e ficção pós-moderna, retrato e teatro de um mundo português.**

Embora a ficção pós-moderna renuncie à poética da presença que se impôs à literatura realista da *mimesis*, não deixará de recorrer ao dispositivo das imagens que nela inscrevem formas de visibilidade. Preferindo as verdades hermenêuticas às da “ilusão do referente”, abre-se à dinâmica interpretativa que multiplica infindavelmente as questões, de acordo com as novas abordagens teóricas da semiótica fundadas na tradição hermética, ou seja, na convicção que os deuses (ou o Ser) só falam através de mensagens enigmáticas num mundo concebido como um “universo de simpatia”, onde cada coisa reflecte e significa todas as outras. Para desvendar as mensagens que esse imenso espelho encerra, procuram-se então as assinaturas, as marcas formais das coisas que permitam identificar um secreto parentesco entre elas. Daí que essa prática de interpretação não se oriente pela lógica da causalidade, mas da semelhança, sem contudo discriminar situações contraditórias igualmente susceptíveis de produzirem partes da verdade, só entendida como fragmentada e problematizada, conforme os princípios herdados do pensamento gnóstico.

No regime textual pós-moderno, o procedimento do sentido implicará, assim, a reflexão das imagens da alteridade, metamorfoses do parecer que oculta o ser, o segredo procurado mas sempre diferido por uma interpretação simbólica (aberta) que, no dizer de Umberto Eco, “tende sempre a fechar-se, a legalizar-se no enigma alegórico, obsessivamente comentado”.<sup>1</sup> Enigma de uma imagem que associa a alegoria a

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Sobre os espelhos*, traduzido do italiano por Helena Domingos e João Furtado (Lisboa: Difel, 1989), p. 276.

um hieróglifo, onde o verbal e o visual fazem deslizar um sob o outro os seus sentidos. Se nesse deslizamento o sentido se perde, fixa-se, no entanto, a imagem ao produzir-se uma (con) fusão, uma mistura do visual e do que Christine Buci-Glucksmann designa por uma “linguagem própria das constelações de tempos não cronológicos”<sup>2</sup>.

Procedendo por fragmentação, montagem e fixação, conjugando espaços e tempos do passado e do presente, o ver, o dizer e o saber, a ficção pós-moderna faz da alegoria um dos seus dispositivos mais relevantes ou, como diria Craig Owens, “um dos seus traços principais”<sup>3</sup>.

Em *La mélancolie du géographe*,<sup>4</sup> Brigitte Paulino-Neto desdobra, precisamente, o seu discurso narrativo pós-moderno a partir das variantes da representação alegórica que o inaugura, ao desdobrar também um olhar virtual que apela a diferentes paradigmas artísticos. De início, o texto propõe o conjunto estável de uma cena captada na imobilidade de um instante, onde se inscreve a moldura de uma porta que acentua o efeito plástico-visual do quadro descrito. Neste se integram duas personagens, uma feminina, “à quatre pattes”, que acaba de lavar o chão, a outra, inversamente, de um homem de pé, ocupando o espaço limitado pelo desenho da porta e, nesses contornos, o “lugar do sol”, porventura de um Deus, “Dieu le Père”, segundo o narrador que interpreta a descrição que lhe faz o próprio homem do (auto-)retrato, ao parecer sugerir que entremos, como ele, no jogo semiótico das suposições que envolve a leitura num acto de colaboração, aí vindo um Demiurgo também, através do qual se figuraria um problemático Autor-Modelo, recorrente nas narrativas pós-modernas.

Um quadro que, no entanto, virá logo associar o texto ao teatro, como palco da encenação alegórica. Morgado traz um peixe ainda vivo embrulhado num jornal que ele retirará, a fim de o colocar numa bacia com água salgada e tentar reanimá-lo nesse momento em que ele se sente perdido.

---

<sup>2</sup> Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art* (Paris: Editions Galilée, 1996), p. 128.

<sup>3</sup> Craig Owens, «The Allegorical Impulse», in *Beyond Recognition* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992), p. 52.

<sup>4</sup> Brigitte Paulino-Neto, *La mélancolie du géographe* (Paris: Grasset, 1994).

Uma operação de salvamento, todavia, ambígua, cruzando efeitos de sentido de um rito fúnebre e de uma iniciação baptismal e, desse modo, instaurando a origem programática do discurso narrativo: assumido pelo geógrafo narrador que cita o outro que lhe foi relatado, ao ampliá-lo pela interpretação alegórica que o texto acolhe no seu palco, associando o leitor ao ouvinte-espectador. A mesma cena será convocada para encerrar o romance, com a diferença, porém, de aí se encontrar no lugar do peixe moribundo a personagem de Rosa Maria em representação de um país. Embora o discurso pós-moderno siga as linhas traçadas por Mallarmé ao afastar-se da actividade do referente<sup>5</sup>, para assim defender a auto-referência que lhe permite afirmar a sua identidade em termos de construção, dele, como se diria também da prática do poeta, o real nunca se ausentará na íntegra em proveito de uma lógica puramente alegórica<sup>6</sup>.

Na montagem pós-moderna da estrutura especular, Rosa Maria reflecte a imagem do peixe, igualmente despida, mergulhada no banho, como é observada pelo narrador que agora se integra na cena ficcional, confundindo, porém, a sua função de narrar com a de ver e de representar no desempenho do papel de “voyeur” que projecta a figura do actor na do espectador. Com a brancura do seu corpo nu, mais evidente ainda no braço que emerge das águas, ela irá então promover, por analogia formal e cromática, uma relação simbólica aberta às derivas do olhar alegórico do “voyeur”- narrador, que alarga o quadro à escala histórico-geográfica de um mundo português: um mundo que se descreve, se contempla e deseja na forma do Outro, renascido, “lavado” e purificado. Para a visão que se radica na cultura da pós-modernidade, susceptível de operar inesperadas metamorfoses, o corpo feminino é terra rodeada

---

<sup>5</sup> Ao abordar a questão da encenação da *Ideia* em Mallarmé, Jean-François Marquet observará: “L’Idée apparaît donc inséparablement comme singulier et universel, visuel et auditif, jour et nuit, théâtre et musique – dans une manifestation totale qui n’est pas simple juxtaposition des deux termes (...), mais qui fonde dans l’unité du poème, «ce que ces deux (= musique et théâtre) isolent de vague (= musique) et de brutal (= théâtre)». Jean-François Marquet, *Miroirs de l’identité. La littérature hantée par la philosophie* (Paris: Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1996), p. 156.

<sup>6</sup> Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie* (Paris : Seuil, 1998), p. 145.

pelas águas e, sucessivamente, vela branca e navio, numa imagem marítima indissociável do fluxo da História de Portugal e das suas migrações, deixando ver o passado como figura do presente, ao implicá-lo na dinâmica interpretativa que exige a passagem do mesmo ao outro, a fim de libertar os sentidos. Se o teatro, na sua concepção helénica, é o lugar de onde se pode *ver* uma acção, a história é a narrativa daquele que conhece por ter *visto*, no sentido que lhe atribuíram os Gregos de *ver/conhecer* as causas e os princípios.<sup>7</sup> Não obstante, ao procurar-se no depósito da memória a alteridade de um ausente, o que se irá sobretudo encontrar é o passado textualizado e explicitamente evocado na referência da epígrafe aos *Lusíadas* que anuncia o processo pós-moderno de o reescrever num novo contexto,<sup>8</sup> como forma de aceder ao conhecimento da “realidade” por meio das suas representações culturais. No desenvolvimento dessa prática, a narrativa adopta, porém, a técnica pictórica da anamorfose que deforma aparentemente as figuras, só mostrando da epopeia portuguesa o que ela esconde da outra face negativa do passado, para assim duplicar a sua imagem no espaço ficcional da contra-epopeia sustentada pelas nossas (e)migrações do presente. Voltando-se ironicamente ao imaginário de outros tempos, é sobre os sonhos contemporâneos que se faz incidir a ironia do discurso crítico.

Ao leitor-observador, competirá então descobrir o segredo da anamorfose, onde se encontraria a verdade de uma percepção correcta, accionando os mecanismos do olhar e da mente na tentativa de captar o efeito produzido pela reflexão conjunta das figuras no sistema óptico-textual. Uma tentativa tanto mais complexa que no labirinto desta metaficção historiográfica se encerram ainda outros enigmas, nomeadamente o dos mitos difundidos pelos ecos do intertexto bíblico: de Job, Jacob e Esaú, bem como da Anunciação, permitindo associar o Antigo ao

---

<sup>7</sup> Cf. Régis Debray, *Vie et mort de l'image* (Paris: Gallimard, 1992), p. 189.

<sup>8</sup> “Historiographic metafiction often points to this process by using paratextual conventions of historiography (...) to both inscribe and undermine the authority and objectivity of historical sources and explanations.” Linda Hutcheon, “The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction”, in Marjorie Perloff (Edit.) *Postmodern Genres* (Norman and London: University of Oklahoma Press, 1995), p. 71.

Novo Testamento. Mitos, na encenação e representação dos quais Morgado já mostrava grande talento durante a sua estadia no seminário, onde teve como condiscípulo o geógrafo narrador.

A l'époque du petit séminaire, déjà, il use de ce talent, de colporteur de fables selon ses détracteurs, qui impressionne les condisciples dont je suis, mais qui offusque aussi les pères. Dans sa manière de mettre en scène, quand il est demandé de rapporter tel récit, Job, Jacob et Esaü; et même, quand il s'agit de raconter l'Annonciation, il s'attarde à des détails comme s'il en revenait, il agence comme si les protagonistes devaient servir au théâtre. Il joue le rôle, il mime la scène, il cherche à donner l'idée que de tels personnages pourraient se trouver parmi nous, qu'ils sont comme nous; l'idée qu'il les connaît, qu'ils sont de sa famille.<sup>9</sup>

Se o livro de *Job* é histórico, uma narrativa situada, datada e integrada nos Livros Sapienciais da escrita judaica do pós-exílio, o seu herói infeliz assume, contudo, a dimensão mítico-simbólica da miséria humana que espera o seu resgate face ao silêncio de um Deus. Pelo sentido exemplar do seu dramático sofrimento, não só ligado à revolta, mas também à paciência resignada, a personagem inscreve-se no imaginário literário do Ocidente, entrando no teatro medieval que a convoca para a representação dos *Mistérios*. E talvez seja a forma teatral que melhor se adequa ao texto bíblico, escrito provavelmente, segundo se julgou, “com a intenção de leitura cénica, próxima do estatismo monologante da tragédia antiga, mas também própria da *infra-tragédia* das peças modernas”.<sup>10</sup> Pensemos no teatro de Beckett ou de Ionesco que, embora de modos diversos, reenviam para o drama do mundo interior de um paciente (Job) que se debate consigo durante uma tensa espera. Pensemos ainda na sequência das linhas da “Crueldade” do teatro de Artaud, que associa a expressão do sofrimento do corpo à da angústia de uma consciência exaltada, remetendo para a questão de Job (nomeadamente em Arrabal, que fará mesmo da figura bíblica uma das suas

<sup>9</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 20.

<sup>10</sup> Marc Bochet, “Job, mythe de misère?: Pauvre comme Job”, in Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (Monaco: Ed. du Rocher, 1988), p. 844.

personagens), para pôr em cena a imagem do nosso mundo e da nossa condição. Apesar de nem sempre referido explicitamente, de transitar da ordem religiosa para a laica e de reflexão filosófica e da exemplaridade individual para a significação colectiva, o modelo bíblico, que ao longo dos tempos se impusera à literatura, voltará a ser amplamente trabalhado na Europa do séc. XX onde se viveu o trágico das guerras, não só por diferentes géneros (lembre-se aqui a experiência poética de Miguel Torga, *O Outro livro de Job*<sup>11</sup>), mas também por diferentes discursos semióticos.

A pintura, através da linguagem cubista da “Guernica” de Picasso (1937), não deixará de evocar a figura de Job nas faces torturadas pelos horrores da guerra, como também não teria deixado de lhe aludir a sua linha da expressão, seguindo a tendência que já se manifestava no “Grito” de Munch (1893) para exprimir a angústia decorrente das relações contraditórias entre sujeito e objecto, bem como o sentimento de revolta subjectiva contra o mundo existencial.

O texto, motivado pelo eclectismo pós-moderno, conjugará meios, formas e conteúdos das anteriores versões da figura bíblica na actualização que opera do seu paradigma através da personagem contemporânea de Rosa Maria. Com efeito, é ela que assume aqui a sua imagem ao reflectir essoutra de uma “nação-emigrante”, como diria Eduardo Lourenço<sup>12</sup>, despovoada, pobre como Job, árdua mas pacientemente esperando o regresso dos que partiram. Entre estes se situa Morgado, mantendo, contudo, uma identidade imprecisa como figuração de um ausente, um emigrante ou um Deus mudo e escondido, Criador/Autor e, assim também, um interlocutor/Salvador que se procura, mas que não se poderá, por conseguinte, encontrar.

Considerando-se, por outro lado, que a arte pós-moderna, trabalhada por sentidos “herméticos”, mais do que ambígua é dupla e contraditória, como o defende Linda Hutcheon<sup>13</sup>, a figura de mártir poderá

---

<sup>11</sup> Miguel Torga, *O Outro livro de Job* (Coimbra: Ed. do Autor, 1936, 5ª edição revista, 1986).

<sup>12</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* (Lisboa: Círculo de leitores, 1988), p. 117.

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 68.

dialogar com a de carrasco que lhe provocou a situação. Invertendo-se os papéis nas suposições do narrador, é Rosa que agora encarna o emigrante ao representar a sua própria alteridade. Pelo recurso ao “espelho teatral”, vê-se então a partir do lugar do outro no estado em que ele a deixou, imaginado a cena de um seu monólogo desesperado, através do qual afirmasse que daria tudo o que possui, precisamente o que foi ganhar tão longe, só para a ter junto de si, “pour la revoir”<sup>14</sup>: um rosto, um corpo, toda uma figura feminina deplorável, miserável, para além de deformada e feia, ou seja, uma imagem detentora de todas as propriedades do seu referente – na perspectiva de uma terra portuguesa disfórica que a determina, não só nas suas origens, mas também na sua substância física, “misérable paysage qui va avec”<sup>15</sup>, de acordo com a ambição semiótica de um “espelho” (textual/teatral) como desenhador rígido”<sup>16</sup>.

Aliás, é dessa mulher que Morgado “não cessa de (...) desenhar o retrato como se fosse uma rainha”,<sup>17</sup> como se assim pretendesse exaltar não o belo mas o feio, investindo-o de valores emotivos. Tendo em conta essa tendência que lhe reconhece o narrador para fazer “l’*éloge de la laideur*”<sup>18</sup> numa tonalidade irreverente, motivada pela sua adesão ao sentido dos paradoxos, parece ser esse um outro conceito estético que agora procura abordar, a partir da concretude do mundo do quotidiano, mobilizado como material de referência da história que relata e o narrador interpreta no espaço da encenação que enforma o romance, a fim de descobrir “o segredo, uma espécie de graça invertida, as delícias desfiguradas”<sup>19</sup>, isto é, o segredo da arte, para a qual “o feio é coisa premeditada”.<sup>20</sup> Um segredo, finalmente, da arte contemporânea, de acordo com uma sua tendência recente que se abre ao campo mais vasto da “acção” expressionista, conjugando a memória da cultura romântica com experiências do nosso tempo na manifestação de um fenómeno interdisciplinar.

---

<sup>14</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 14.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 206.

<sup>16</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 60.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 123

<sup>19</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 124, 125.

Se o expressionismo, tal como se afirmou na Alemanha e na Europa do Norte no início do séc. XX, interessou a vários domínios da arte, é, todavia, na pintura que encontrará o *medium* preferencial para a representação das suas motivações, sempre fundadas no mundo subjectivo de um homem revoltado com a vida e que angustiada mente procura uma transcendência interior. Para representarem, não objectos, mas “sentimentos” e exprimi-los no seu imediatismo, os expressionistas adoptam uma linguagem pictórica que integra formas e conteúdos em imagens expressivas de figuras nem sempre baseadas em modelos, elevando, desse modo, o feio à categoria da arte numa execução por deformação do referente e onde predomina o traço violento e anguloso do desenho sobre a cor. Nesse sentido, vão recusar as tradições de escola, introduzindo “na vanguarda a discutida questão do anti-historicismo da investigação artística contemporânea”,<sup>21</sup> como observa De Fusco, sem contudo negarem dados fornecidos pelas culturas anteriores, que voltam a trabalhar por deformação expressiva, ao privilegiarem sentimentos profundos e elementares do sagrado e do profano, da vida, do amor, da morte.

São estes os parâmetros estéticos que, já nos nossos dias, as tendências artísticas, fortemente motivadas em sentido expressivo, virão complementar e actualizar. Integradas no eixo da redução, em termos de “recondução” (*re-ducere*) que orienta a arte conceptual, procuram ultrapassar a *bidimensionalidade* da pintura, associando-a à dimensão mais ampla da espacialidade vivida da cena teatral, através de manifestações de comportamento artístico na execução de *performances*, onde parecem ganhar vulto alguns sinais da herança do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Nelas, os artistas, nomeadamente Joseph Beuys, um dos mais representativos desta tendência, multiplicam os discursos semióticos de protesto e de transgressão, ideologicamente marcados pelo pensamento de Nietzsche, Goethe e Novalis, mas sem afastarem intenções conceptuais ao incidirem sobre a própria arte.

Nelas, também introduzem uma pluralidade de elementos: coisas, conceitos, animais, pessoas, nas quais se inclui o próprio artista com a

---

<sup>21</sup> Renato De Fusco, *História da Arte Contemporânea*, traduzido do italiano por Maria Jorge Vilar de Figueiredo (Lisboa: Editorial Presença, 1988), p.25.



expressão dos gestos, da palavra, do comportamento, enquanto parte integrante da obra e do espectáculo, pintor e actor, autor e encenador que apela o público para a interpretação dos sentidos implícitos nesta prática. Pelo seu eclectismo, pelo hibridismo da sua estrutura, a variedade dos seus temas e a heterogeneidade das suas técnicas e materiais, dir-se-ia que a *performance* pretende remeter para unidade da arte um mundo social e politicamente fragmentado. No dizer de Bonito Oliva,

para Beuys, o conceito de arte corresponde à necessidade de estabelecer uma relação de comunicação entre todos os elementos vivos, sem quaisquer privilégios. (...) A ideia que a arte transforma e modifica, no sentido de dar forma à energia do mundo, corresponde, na história da cultura, ao processo alquímico. Também a palavra tem a função de moldar, na medida em que forma e organiza a comunicação, a relação entre Beuys e o público. O artista utiliza socraticamente a palavra para incitar e fazer aflorar à consciência colectiva o problema de uma liberdade global (...).<sup>22</sup>

Problema que a narrativa também viria equacionar, ao aderir, como parece, às ambições deste programa da *performance*, através do processo interpretativo que lhe permite libertar as configurações e os sentidos da alteridade, a fim de se reinventar.

Comme il tapote ses flancs, il l’encourage, on dirait, à revenir à elle ; il l’engage, on dirait, comme si ça se pouvait, à ce qu’elle veuille se sortir de la bête.<sup>23</sup>

Se, retratada por Morgado, Rosa Maria se afigura um duplo miserável de “la bête”, manter-se-á, contudo, problemática a sua identidade pelo enigma que lhe associa o nome. Numa perspectiva contrária, Rosa, será para ele “le plus beau [pré]nom du monde”, portador de sentidos referenciais simbólicos articulados com o suporte sonoro do /o/, que em português se pronuncia aberto como uma repetição em tom menor do /a/, reenviando para a nomeação do respectivo país, Portugal, e assim se

---

<sup>22</sup> A. Bonito Oliva, *Europe/America, the Different Avant-Gardes*, citado por Renato De Fusco, *op. cit.*, p. 359.

<sup>23</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 10.

tornando figura de esperança, “do desejo pronunciado, da anunciação de uma grande felicidade”.<sup>24</sup> Como se o nome próprio estivesse ligado por uma cadeia de designação contínua, “cadeia dita *causal*”, a um objecto originário, constituindo desse modo uma imagem especular de imediato assimilada ao seu referente, na realização de um “sonho semiótico” que, segundo Umberto Eco, “nasce precisamente de uma espécie de *nostalgia catóptrica*”.<sup>25</sup>

Para o narrador, no entanto, o facto dessa mulher se identificar pela associação de um nome de flor ao de Maria será interpretado como um “signo da miséria do mundo”.<sup>26</sup> Aí se poderia encontrar o efeito dessacralizante de uma ambiguidade (pós-moderna), que liga o sagrado ao profano, o celeste, a Virgem da figura da Anunciação ao terrestre, flor, rosa, um referente, cuja beleza, filtrada por um espelho (semiótico) deformante, se projecta no retrato caricatural da figura feia da mulher, mas também, pelo jogo das imagens reflectidas, de um país, um Portugal desfigurado e, no entanto, (a)parecendo, à decifração simbólica do hieróglifo onomástico, ironicamente Outro, idealizado e (re)novado.

O romance que, na sua encenação teatral, é atravessado por uma polifonia onde se cruzam múltiplas vozes, ouvidas, lidas e imaginadas, através destas posições contraditórias não deixará de sugerir a tensão das relações entre outras duas personagens do texto bíblico: Jacob e Esaü, os irmãos gémeos descendentes de Abraão. Esaü, o primogénito, detentor do vínculo familiar, que deixará a casa ancestral depois de ter perdido uma aposta com o irmão, o qual, permanecendo no país, retornará o seu lugar.

Uma problemática da relação identidade-alteridade que o romance voltará a equacionar, ao reescrever o mito bíblico. Morgado, o mais velho, cujo nome parece destiná-lo a ser um “ícone” de Esaü, como ele será motivado pelo exercício lúdico que lhe propõe não só a sala de jogo clandestina, mas ainda o próprio romance que a reflecte enquanto espaço do jogo oculto que ele constrói. É também essa personagem que, emigrando, se distanciará do seu lugar original, ao contrário do narra-

---

<sup>24</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>25</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 23.

dor, um outro Jacob, que nunca partiu, mas que, todavia, se afastou da docência na escola por ele considerada “a mais bela do mundo”, com todas as aulas abertas para o mar: a Escola do Infante D. Henrique, o “Navegador”, onde leccionou a autora, reenviando a história narrada para a sua memória de emigrante e o registo da ficção para as fronteiras da autobiografia, através da qual se indaga a identidade, o ser e as suas origens.

Tratar-se-ia do regresso do autor ao literário, equivalente à nova figuração da pintura na grande confusão do “Anything goes” contemporâneo, em que todas as dicotomias modernas se misturam e se anulam, como viria reconhecer Antoine Compagnon?<sup>27</sup> De qualquer modo é uma intenção constante da época pós-moderna apagar as fronteiras entre a arte e a vida<sup>28</sup>. Uma incerteza que marca a indefinição genológica deste romance, configurado como modelo de conhecimento, onde não só o discurso ficcional se confunde com o projecto autobiográfico, que liga a função introspectiva à função heurística de descobrir a identidade, como também adere a outros processos de a ela aceder que o associam ao registo da fábula e da parábola. Fábula de um gato, que substitui o emigrante português numa variante da cena inaugural do peixe, reenviando para o alcance alegórico da própria narrativa, construída como fábula,<sup>29</sup> que reflecte em abismo a sua alteridade na insistência da lição que propõe: de um auto-conhecimento com implicações éticas e estéticas.

Comme il tapote ses flancs, il l’encourage, on dirait, a revenir à elle; (...) à se connaître, il l’encourage, il la flatte, la réconforte et s’obstine à vouloir que, sorti de la bête et de son agonie, le poisson moribond veuille encore ce qu’il veut de lui: de cette opération de sauvetage comme d’un baptême.<sup>30</sup>

Subordinada ao regime análogo da imagem especular, a lição da parábola reflecte as do ensino do professor de geografia: nos seus

<sup>27</sup> Cf. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris: Seuil, 1990), p. 162.

<sup>28</sup> Cf. Régis Debray, *Vie et mort de l’image*, *op. cit.*.

<sup>29</sup> “Cette histoire ne tient pas debout. C’est une fable. A l’écouter, je suis comme sous l’effet d’une hallucination”. Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 47.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 11.

conteúdos e na forma da sua oralidade, espelhando também o próprio processo interpretativo da encenação alegórica, em que se funda a narrativa e a dinâmica pós-moderna da sua auto-reflexividade. Uma parábola desdobrada em três histórias que lhe tinham sido contadas e que ele, por sua vez, contará aos alunos no dia da sua partida para a reforma. Três micro-narrativas sobre o mar e as migrações através dele empreendidas e assumidas pelos comandantes dos respectivos navios: numa última viagem de regresso ao país, numa viagem em curso, ou então no seu início, à hora da despedida dos militares enviados para a guerra das colónias, nos anos 60.

Partindo destas histórias, orientadas para o passado, o presente e o futuro, explicará o professor aos alunos a razão pela qual se pode e deve escolher o mar, como eles o fizeram, para finalmente extrair a lição da sua parábola. Partir, quando a terra é uma prisão, parece, com efeito, justificar-se. Não obstante, o mar também poderá sê-la. Se não encontrassem nem na terra, no seu país, nem no mar, para além dele, “le salut”, a “salvação”, a redenção e a felicidade, é porque não a poderiam encontrar neles próprios, presos, enquanto portugueses, “na sua própria prisão”, na limitação do seu mundo interior. Libertarem-se dela, implicaria (re)conhecê-la e, nesse sentido, tentar aceder à verdade/identidade.

Em suma, o que a Escola do Infante D. Henrique lhes propõe, mais do que nas lições das aulas, nas do mar, sempre visível na sua presença de imagem circunscrita ao quadro das janelas, onde, porém, se confunde a pintura com o “espectáculo [que ele oferece] repetido em todas as Primaveras da escolaridade” desses alunos. Espectáculo do “combate do mar” como representação alegórica do combate que travarão os portugueses, os futuros oficiais da marinha mercante, ou os emigrantes, todos esses, enfim, que no texto optaram por partir, tal como no passado, hoje ou amanhã.

Através das janelas, essa forma também alegórica de representar o “écran” que a literatura e a arte erguem entre o criador e o mundo empírico e entre este e o heterocosmos ficcional, impedindo o acesso à verdade (identidade), o barco que passa no mar, “un vrai”, tornar-se-á então para eles um efeito de miragem na sua aparência de imagem do políptico de São Vicente de Fora. O texto, tal como as cartas de tradição alegórica, às quais se refere Christine Buci-Glucksmann, “ex-

plora múltiplos operadores de virtualidades e de meta-picturalidade, ao inscrever imagens na imagem”,<sup>31</sup> revestida de uma dimensão melancólica instituinte. Nesse encadeamento se inscreve a citação icónica, onde Nelson Goodman veria uma das “maneiras de fazer mundos”,<sup>32</sup> na referência às

six pièces d’un tableau dont ils ne sauraient voir les signes, ni les symboles, qui pourtant ne représente que cette épopée-là, unique, d’un partir sans arrêt ajourné, d’une pérégrination qui est ce à quoi ils se sont, sans même le savoir, consacrés, et qu’ils contemplent sans voir.<sup>33</sup>

No jogo de um caleidoscópio que multiplica os reflexos das imagens e os percursos labirínticos do texto, o discurso pós-moderno esbate as fronteiras entre a pintura e a escrita, de forma a tornar produtiva a sua interacção.

Assim, se confundirá a tela com a “página branca” numa outra imagem que o mar lhes viria propor, enquanto escrita ilegível para “o seu olhar de analfabetos”, incapaz de ler/apreender os sentidos que ele oculta. Figurando o texto onde se escondem mensagens herméticas ao leitor, o mar abre-se, contudo, aos possíveis das suas conjecturas, assimilado ao país que a personagem feminina alegoriza e no nome da qual a língua portuguesa o inscreveu foneticamente, como se assim pudesse criar a virtualidade estética de um modelo de “ressonância” do seu sentido simbólico. Mar, que “se diz como a primeira sílaba de Maria, como o nome de uma mulher que um gago não poderia pronunciar de uma só vez, completamente”,<sup>34</sup> de acordo com as suposições do professor. O seu melhor aluno e discípulo predilecto é, precisamente, gago, reflectindo, através desse audível mas invisível defeito, a imagem contraditória do seu duplo, Rosa Maria, com um outro defeito visível na mão entravada que, em vez de escrever, apenas desenha a “cruz de

---

<sup>31</sup> Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p.42.

<sup>32</sup> Cf. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon, 1992).

<sup>33</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 59.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 61.

analfabeta”, imagem do nome ausente. Cruz de Job, remetendo para Cristo e, através dele, para Morgado. Aliás, enquanto ela espera borda, entrelaça os fios, como ele “ao bordar um romance”, finalmente o que se lê, a partir “desse nada, desse obscuro mistério de nada”<sup>35</sup> que marca a representação do país e inspira ao emigrante a sua nostalgia. Duplicando a figura de Rosa, no (re)encontro da imagem de Portugal com a do emigrante que a ele regressou, Morgado virá também reflectir a do geógrafo-narrador. Tal como este o vê, ele é

ce moins que rien, en face duquel je me voyais le mieux.<sup>36</sup>

“A nova enigmática, no dizer de Umberto Eco, torna-se uma técnica da escapatória”. O poeta, o romancista, que se apropria dessa técnica,”torna sempre mais numinoso o próprio texto e nele funda, como religião laica, o próprio misticismo estético, até às depravações do gosto hermenêutico que (lhe) trarão (múltiplos) suprassentidos, enigmas e palavras em código”<sup>37</sup>. Ocultando um *alter ego* de Morgado, gêmeo, emigrante ou Deus, na reflexão problemática da figura da autora, o geógrafo é, no entanto, “incapaz de se lançar ao largo e de verdadeiramente partir.” Por isso mesmo se tornou geógrafo, isto é, naquele

qui ne craint pas de dire qu’il est désorienté, d’avouer sa prédisposition à partir sans se déplacer, à s’évader sans aller nulle part, à dire que sans jamais bouger, il est perdu; à déclarer qu’il leur faut des repères.<sup>38</sup>

As referências das cartas, susceptíveis de acoplarem o modo visual do desenho e o legível da *descriptio*, de associarem ao *Portrait* o *Theatrum mundi*, de anularem o dualismo do abstracto e do figurativo, como uma “imagem pós-efémera”, ou uma “pós-imagem”, através da qual um novo estatuto da abstracção se reinventa, segundo uma “lógica

---

<sup>35</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 203.

<sup>37</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 276.

<sup>38</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 142.

*cartográfica alargada*, tal como Beuys se referia a uma “arte alargada”.<sup>39</sup>

Como imagens analógicas impuras trabalhadas pelo visível e legível, as cartas também propõem ao seu manipulador a construção de um cenário narrativo. “Como lugar de todas as transferências da arte, (o espaço projectivo das cartas) faz surgir as potencialidades (...) da imagem, os seus “sítios” e “não-sítios”, os seus traçados e paisagens mentais”.<sup>40</sup> São essas também as potencialidades do corpo feminino que, na cena do banho, se afigura ao olhar do geógrafo-“voyeur” “um plano, um portulano, uma carta geográfica (que ele gostaria) de estudar melhor”.<sup>41</sup> Se a imagem é inconsistente, se esconde o “nada” das referências geográficas onde se investe “la mélancolie de l’incomplétude qui (...) lacère l’âme”,<sup>42</sup> permite, no entanto, “emigrar”, ver *através* dela, virtualizar o mundo para melhor o reencontrar e conhecer. Submetendo-se à pragmática do espelho orientada pela semântica da designação rígida, a imagem final, como a verá Umberto Eco, “baptiza”, por assim dizer, o objecto inicial. Entre a cena do peixe moribundo e a do banho da mulher que a renova, a alegoria da história contada, encenada e escrita, não é, porém, mais do que uma imagem fragmentada de “souvenirs de lectures”: imagem do espelho que, no mundo dos signos, “se torna o fantasma de si mesmo, caricatura, irrisão, memória”.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 166.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>41</sup> Brigitte Paulino-Neto, *op. cit.*, p. 222.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 196.

<sup>43</sup> Umberto Eco, *op.,cit.*, p. 44.