

SEPÚLVEDA, DERIVA DE LEITURA E OUTROS NAUFRÁGIOS

DÁLIA DIAS

CONDIÇÕES DE NAVEGAÇÃO

Na abordagem deste texto tentar-se-á uma atitude preferencialmente pragmática. Quer dizer que se elege como alvo privilegiado de atenção o conceito de uso, associado à leitura e à interpretação. Esta é a postura preconizada por Richard Rorty a propósito da interpretação:

“(...) o que estimula e convence é a função da necessidade e propósitos dos que são estimulados e convencidos. Por isso parece-me mais simples abandonar a distinção entre usar e interpretar, para distinguir apenas entre os usos praticados por pessoas diferentes com diferentes propósitos.”¹

Deste modo procura-se uma “leitura inspirada”² que use o autor ou texto não como exemplar que repete um tipo mas como ensejo de transformação de uma taxonomia anteriormente aceite, ou ocasião permitindo introduzir uma inflexão nova numa “história já contada”³.

É no encontro da leitura com a escrita e nas várias subjetividades instauradas que procuraremos trabalhar. Chamemos-lhe usos, efeitos, pragmatismo. Chamemos-lhe antes amor, um apetite de poesia que não nos impõe antecipadamente “o que queremos obter de uma pessoa ou coisa ou texto”⁴, mas que se apresenta capaz de mudar e ser mudado pela sua própria dinâmica.

Navegaremos, enquanto leitores, aproximando-nos dos nós dos problemas que encontrarmos. Vamos deparar com problemáticas fechadas — “que se definem pela identidade dos problemas e pela estabilidade das suas

¹ Richard Rorty. *Interpretação e Sobreinterpretação*, Presença, Lisboa, 1993, p. 94.

² *Idem*, p. 95.

³ *Idem*, p. 96.

⁴ *Idem*, p. 95.

tematizações”⁵. Preferencialmente valorizaremos problemáticas abertas, cujo “desenvolvimento se faz no sentido da transformação dos problemas e da dinâmica das situações propostas”⁶.

Assim, tentaremos sempre uma leitura que não estabilize as tematizações, que não se fique pela identificação mas que opte pela metáfora da navegação, pelo sentido do movimento e pela correlativa alteração do horizonte do conhecimento. Persequimos, deste modo, algo que se move enquanto nos movemos na sua direção. Parece que o texto se abre. A legibilidade obtida é apenas uma possível forma de apropriação.

De facto, o **Naufrágio de Sepúlveda** é também a história de uma leitura, de como o narrador lê o livro de Catarina Sepúlveda de Groot. É uma espécie de conquista, uma batalha pelo sentido possível dessa narrativa e da relação complexa com a trama autobiográfica, com os valores culturais mais profundos e com a própria questão da identidade. Auto-retratos, afinal. De quem escreve e de quem lê.

“E se Catarina estivesse a falar do próprio pai? Se o livro, nos seus próprios pressupostos, fosse uma espécie de dissonância desesperada, uma maneira de ancorar uma identidade esquiva e inapreensível do lado de fora da sua própria existência, da sua própria biografia e que, por isso mesmo, não chegaríamos nunca a compreender nessa dimensão, como o diálogo entre Beethoven e Rembrandt, ponte ou pátria impossível entre duas irreduzibilidades?”⁷

A estabilidade das temáticas é algo que o próprio texto nos nega permanentemente. O narrador, de resto, esclarece, logo no início, que fala de coisas que “ocorrem em cadeia”⁸, espécie de associação livre do seu pensamento ou ‘hasard’ de alguma espécie. De algum modo, ir ter a Montalvor e ao seu possível suicídio terá sido resultado de um “Switch”⁹ interior. Foi o produto de uma série de relações solidárias entre Montalvor — editor de Pessoa — Caeiro — José Mattoso. Pelo meio ficam referências a Eduardo Lourenço — “hábil questionador das indisciplinas do destino”¹⁰, o elogio da edição crítica dos poemas de Caeiro¹¹ pela sua cientificidade. Mas é a presença de José

⁵ Manuel Maria Carrilho. *A Filosofia das Ciências*, Presença, Lisboa, 1994, p. 49.

⁶ *Idem*.

⁷ Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, Círculo de Leitores, 1989, p. 113, doravante designado por N.S.

⁸ N.S., p. 9.

⁹ *Idem*, p. 14.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cf. N.S., p. 13: “demonstra que o dia triunfal durou pelo menos várias semanas”.

Mattoso, neste contexto, que nos parece digna de registo. Enquanto personagem referencial, ele está ligado à história de Portugal e, mais concretamente, a uma iluminação diferente do problema da identidade/identificação do país. O narrador elogia-lhe a clareza de espírito:

“(…) arrumava o assunto, punha a questão em pratos limpos, isto é, nos seus verdadeiros termos práticos e, sobretudo, antimetafísicos.”¹²

Depois vem a associação com Caeiro:

“(…) Dizia ele [Mattoso] que uma nação é como uma pedra, uma árvore ou uma montanha, existe porque existe e não tem nada de especial”¹³.

Coisas em cadeia fazem percorrer um tempo em capicua: Março de 47 a Março de 74, dois naufrágios, dois enigmáticos colapsos financeiros, duas paixões desencontradas que se adivinham, dois automóveis no rio, duas caixas flutuantes. Ao mesmo tempo, coisas em cadeia que relacionam duas escritas e dois livros: o de Catarina e o que o narrador confessadamente vai escrever. Ficam registados igualmente os ecos de outra família morta, o naufrágio de outro Sepúlveda, pressagiado pelo gigante Adamastor na estrofe 47 do Canto V d’*Os Lusíadas*¹⁴. No presente da enunciação fica ainda a ameaça de um dilúvio, da chuva permanente desabando dias a fio sobre todos os espaços frequentados pelo narrador. Aqui deparamos com um espaço sempre tempestuoso, sempre fustigado por água e vento, habitado pela tormenta ininterrupta. O efeito destas intempéries regista-se ao nível da escrita, do seu ritmo e da respiração:

“(…) um texto ondulante de tempos encadeados, sem costuras nem pausas (…) que se tornaria um fluxo e refluxo incessante sob a chuva, sob cortinas de chuva a desabarem ao longo de todo o texto”¹⁵.

Por último, retemos a imagem da menina (de Bernardim, obviamente), na praia, “passando as mãos pelo cabelo, luminoso e musical, ao som do vento e do mar”¹⁶. Uma rapariguinha que “necessariamente existia, como uma árvore

¹² N.S., p. 10.

¹³ *Idem*, p. 12.

¹⁴ O episódio abrange também as estrofes 46 e 48.

¹⁵ N.S., pp. 168 e 169.

¹⁶ *Idem*, p. 169.

ou uma colina, que existia porque sim, algures em novas coordenadas”¹⁷. Tal como existe identidade nacional ou a antimetafísica de Caeiro...

TOPOGRAFIAS DE LEITURAS

Ao longo do texto de Vasco Graça Moura, desta narrativa ondulante, a leitura vai-se fazendo numa espécie de vai-vem de afastamento e aproximação entre referências fundamentais da cultura europeia — de Rembrandt e Vieira da Silva, de Picasso e Poliakoff, Wagner, Beethoven, Brahms, Camões, Sartre, Camus, uma complexa rede de relações entre homens do Modernismo, as vanguardas e as tragédias — Montalvor, António Ferro, Pessoa, Heidegger.

Esta deriva cria uma errância ao nível da própria leitura, colocando-nos sempre numa situação de acumulação de sinais supostamente orientadores, de referências culturais consagradas que, ao serem convocadas numa cadeia ininterrupta, surtem um efeito de excesso, de sobrecarga, quase de afogamento. Escrito como um grande parágrafo, o **Naufrágio de Sepúlveda** oferece uma leitura ‘à bout de souffle’, uma representação a tocar os limites da ilegitimidade. Ainda assim, desenhemos-lhe a topografia instável e flutuante.

Parece-nos que a grande linha organizadora do tempo oferece algumas reflexões. Partindo de um presente que é o da escrita, o narrador percorre, numa cronologia labiríntica, tempos que fundamentalmente se situam entre os anos sessenta, os acontecimentos que rodeiam o 25 de Abril de setenta e quatro e os anos oitenta¹⁸. É um tempo em que se cruzam as vivências do narrador — desde o naufrágio (outro!) do petroleiro no Castelo do Queijo, os tumultos pós 25 de Abril, a intervenção política do narrador — e a história que se procura, o naufrágio de Sepúlveda e as suas circunstâncias.

O tempo cronológico irrompe, em vórtice, submetido a um tempo de enunciação, a uma escrita que se conta, que conta a sua própria construção. O eixo central passa a ser a busca da história para ser escrita. Deste modo se percorre um tempo instável, que convoca a memória e a história recente, um tempo a cuja referencialidade a ficção se agarra, alargando-se assim as possibilidades de interpretação.¹⁹

Podemos, com legitimidade, pensar que o que está em causa enquanto narração é algo de natureza histórico-política ou, se se preferir, simbólico-

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Registe-se a referencialidade exacta das situações.

¹⁹ Cf. o ensaio **Camões e a Divina Proporção** do mesmo autor.

patriótica²⁰. Mas o modo como a corrente do tempo cronológico é arrastada pela enunciação, não lhe consentindo esta outra fixação que não seja a do presente, cria um efeito de inexistência. Por outras palavras, o tempo que permitiria o estabelecimento de uma identificação, que permitiria a fixação de símbolos²¹ de um passado que se reconheceria, esse tempo, dizíamos, é aqui uma permanente fuga, um rodopio no presente, sempre pronto a engolir-se a si mesmo.

Falávamos de vórtices. Com efeito, é este o movimento concêntrico do naufrágio ligado à literatura, ao amor, talvez, e às finanças. O tempo dos naufrágios-Montalvor, Sepúlveda — o tempo que os associa — é possuído por um presente da narração que de tudo se apropria:

“(...) eu nunca mais tinha pensado no tal Sepúlveda, objecto de observação compungida do gerente do banco, até que, nesta última semana de Dezembro de 1987, o artigo, a reflexão, a entrevista de José Mattoso, de quem sou também editor e, nela, a parte sobre a identidade nacional, relacionada ou relacionável com Caeiro, e, no volume do “Guardador de Rebanhos” do Caeiro, a terceira página enfasiadamente aberta da edição da Ática, me trouxe à memória o caso Montalvor e isso me encheu de irritação por não me lembrar do que é que ele me recordava, e afinal acabou por me vir à memória, por sua vez, o caso do Sepúlveda.”²²

Neste eixo — o do tempo — acabamos por valorizar uma organização que se apresenta absolutamente dependente do focalizador, da voz que narra e do modo de narrar²³. É o tempo do eu, a vertigem do presente e a irregularidade da memória. A topografia é estranha. Apresenta como única coordenada os olhos de quem vê, a voz de quem fala, o sujeito da enunciação. Eis como nos tornamos naufragos também, apenas com a capacidade de reconhecer os destroços que se encontram ao nível da água, ao nível do nosso limitado horizonte de conhecimento. Há, no entanto, muitos ecos de passados mais ou menos distantes ao longo da narrativa. Mas se aparentemente o tempo se alarga, até pelas referências intertextuais a Camões e a Bernardim, o que se passa, de facto, é que o narrador se apropria dele, mitigando-o num presente que quase não tem espessura, é apenas um movimento, uma perseguição, um vórtice.

²⁰ Cf. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988, p. 82.

²¹ Cf. a crítica aos críticos “inefáveis” quando pretendem encontrar em Sepúlveda a metáfora do país, *N.S.*, p. 26.

²² Cf. *idem*, p. 25.

²³ Empregamos aqui a terminologia de Genette, *Figures III*.

Um outro eixo — o do espaço — ajudará à leitura deste texto. As coordenadas que esta categoria fornece parecem-nos particularmente produtivas.

Há uma rota a que chamaremos a das fidelidades: Lisboa/Amsterdão. É a rota de Catarina, é também a rota de Eurico, à sua procura. “(...) era uma questão de fidelidade, de fidelidade essencial”²⁴.

Um é lugar de falências e naufrágios (Lisboa). O outro é o lugar de Rembrandt, dos auto-retratos e das também prováveis dificuldades financeiras (Amsterdão).

O que os liga será talvez a errância, os portos abertos, a permanente porta de entrada e de saída. Lisboa é a do retrato de Denis de Rougemont, citado em epígrafe na obra²⁵. Amsterdão, porto emblemático do comércio europeu, terra de fantasmas em navios voadores, imagem Wagneriana que Jos de Groot representa, agora em tempo de jazz. Lugares de fusão e de trocas, periferias diversas cujo produto cultural é simbolicamente representado pelo jazz, um pastiche de várias culturas, uma combinação da escala diatónica europeia e da escala pentatónica africana, uma conjugação das características da cultura negra e com as das novas culturas que lhe foram impostas. A fidelidade tem aqui o seu lugar ainda que o que se pensa ser o destino, como o de Jos de Groot, não seja mais do que “uma vadiagem”²⁶, pouco importa. Vive-se como se assim fosse e é-se tragicamente fiel a esse destino e morre-se, como Catarina, “a reviver ventos e tempestades” numa alucinação já fora do tempo e do espaço. Amsterdão, Lisboa, o jazz, ainda que não sejam nenhum destino vivem-se como se o fossem. A errância representa a própria fidelidade. E, para o Holandês Voador, o sossego só surge quando houver uma mulher que se disponha a morrer por ele, de amor. Foi, enfim, isto o que se passou com Jos de Groot²⁷, num dos pólos desta rota. No outro pólo, em Lisboa, o narrador escreve a busca da história do seu livro. Outra forma de fidelidade, semelhante à de Catarina com Rembrandt, “repetindo o processo de arrancar as formas da escuridão do fundo, de modelar por rasgões de luz e sombras amareladas e castanhas”²⁸. No limite da visibilidade, no limite da possibilidade de representar.

Eis como se vai construindo a topografia instável da nossa leitura. O espaço é alargado, aberto, claramente europeu— as cidades do Porto, Madrid,

²⁴ N.S., p. 153.

²⁵ *Idem*, p. 5.

²⁶ *Idem*, p. 153.

²⁷ Note-se que o seu sossego correspondeu à passagem a funcionário da Unesco e à sua definição como protagonista de um litígio cultural e institucional com o narrador/autor.

²⁸ N.S., p. 113.

Paris, Bruxelas e a ilha da Madeira. Oferecem-se percursos de afastamento e de regresso que fazem parte do vai-vem que se instaura em torno desta rota. Já numa outra rota fica a filha de Catarina, em “longes terras”, em Bruxelas, levada pelo pai. Assim se inicia outra possível e nova fidelidade, outra possível identidade, “algures em novas coordenadas”²⁹.

Regressemos ao narrador, o grande organizador desta navegação, o que se movimenta nas coordenadas espaciais com a velocidade típica dos nossos dias, que aproxima os espaços, vivendo numa espécie de nova geografia, de cartografia deformada onde a velocidade, mais do que a distância, define a escala relativizada de representação dos lugares. Lisboa, Madeira, Bruxelas, reuniões, encontros rápidos, vôos, assim se movimenta o focalizador, enquanto infalivelmente regressa a Lisboa, cidade de onde até não é originário³⁰. Madrid, Paris, pertencem a outro percurso, feito de Rolls Royce, por duas mulheres, a mulher do narrador e Mariana. É um caminho de afastamento da revolução de Abril, em 74, um caminho que se percorre com um salvado da aristocracia de influência inglesa e colonial, o Rolls Royce, que terá de ser lido como símbolo. Este percurso é lento, é por estrada, com dificuldades e a uma velocidade mais típica da primeira metade do século — quem sabe, talvez a velocidade a que se referia Pessoa, ao volante do Chevrolet...

Este percurso é absolutamente estranho ao narrador, pertence a outras vidas, pertence à sua tentativa de conhecer a história de Sepúlveda que, afinal, se cruza com a vivência de sua mulher. Mas é um espaço difuso, uma distância tornada lenta e vaga pelo próprio efeito da memória. É Mariana quem esclarece: “De resto, ao fim destes anos todos, já não se sabe bem o que é verdade e o que é imaginação...”³¹. É outra cartografia, uma mapa apagado, não muito antigo, só de há pouco mais de uma década. Mas é pressentido como diferente pelo narrador. É um mapa decadente, de uma época que, tal como Mariana, “devia ter sido lindíssima”³². Para o narrador este tempo foi de aceleração, foi de luta política fervorosa, não de fuga nem de desencanto³³. Não tendo vivido assim este tempo e este espaço de afastamento, o narrador não nos aproxima dele, não define a sua representação. De novo um retrato por fazer. Só os auto-retratos do narrador parecem conseguidos enquanto expressão de um conjunto focalizador. São eles que absorvem as próprias categorias de

²⁹ *Idem*, p. 169.

³⁰ É a um espaço com raízes mais antigas na identificação nacional a que pertence o berço do narrador/autor. Aí vive até ao mês e ano do naufrágio (p.21). É também no Douro, numa família tradicional do norte, que estão as origens de Sepúlveda (p.80).

³¹ *N.S.*, p. 79.

³² *Idem*, p. 78.

³³ *Idem*, p. 76.

espaço-tempo. A topografia é, por último, uma extensão da focalização do narrador³⁴, sujeito definitivo de toda a representação e, simultaneamente, objecto de auto-construção ao longo da narrativa. O narrador busca uma história e o que se obtém é a sua história e a história da sua busca. É um processo predominantemente instável, um território movediço, uma identidade que não se consegue imobilizar.

Talvez apenas a forma como faz a apropriação do tempo, o tempo catastrófico que o narrador persegue, seja enfim o grande traço unificador: “o tempo é o autor de todos os auto-retratos de Rembrandt”, dizia Catarina Sepúlveda de Groot, “o tempo é o autor de todas as epopeias”, terá dito Jorge Luís Borges³⁵. É este, de resto, um texto ondulante, de tempos encadeados, sem costuras nem pausas³⁶, de um tempo vertiginoso, claramente subjectivo, de um tempo vivencial definido em função de um sujeito que o percorre. Pertencerá também a esse sujeito o derradeiro naufrágio de que se fala aqui, o naufrágio de um poderoso optimismo de raiz romântica...

FLUTUAÇÕES E DERIVAS

Prossigamos a leitura, a nossa interpretação, e adoptemos o texto como matéria de uso, de pesquisa de temáticas abertas, de nós organizadores de sentido. Preferimos uma certa instabilidade que a narrativa legitima, uma vez que ela mesma se oferece em constante movimento, numa dinâmica permanente que envolve a oscilação das próprias categorias a que faz apelo — espaço, tempo, voz e modo narrativo — e que se tece em torno de referências culturais inúmeras. No conjunto destas referências há, contudo, alguns sinais que parecem operar como grandes aglutinadores dos destroços fragmentários postos em circulação.

DA BAVIERA ÀS TORMENTAS

O facto de esta obra ostentar um sem-número de referências culturais é um dado seguro. Enquanto isso, o narrador dá conta do que pensa da fortuna dos livros cheios de referências, sobretudo se falam muito sobre música³⁷. O problema não é o das referências, mas o de os críticos serem capazes de as

³⁴ Miek Bal, *Narratologies*, Klincksieck, Paris, 1977, p. 38.

³⁵ N.S., p. 109.

³⁶ *Idem*, p. 168.

³⁷ *Idem*, pp. 136 e 137.

descortinar e de as verem consagradas previamente. Tentemos nós atribuir um sentido às principais referências culturais que ajudam a construir este universo romanesco onde se instalam misturas, periferias que dão acesso a zonas instáveis de identificação complexa.

A figura emblemática do Navio Fantasma, do Holandês, é extremamente importante neste contexto. Para além mesmo do conteúdo da obra, da lenda, é o seu criador que está em questão. Wagner ficou conhecido por ter praticamente feito falir o reino de Luís da Baviera. Como símbolo de naufrágios financeiros dificilmente encontraremos figura mais poderosa no mundo da música. Homem também de amores tumultuosos, com um génio avassalador e uma grande consciência disso: “Le monde me doit ce dont j’ai besoin. Je ne demande au monde que de l’argent. Tout le rest je l’ai”³⁸, afirmava Wagner. Este compositor romântico, ele mesmo um génio maldito, criou a ópera **Der Fliegende Holländer**, história de um capitão amaldiçoado, errante eterno das tempestades, que só pôde ser resgatado pelo amor de uma mulher fiel até à morte³⁹.

Curiosamente, não é de imediato que o narrador percebe o nome da banda de jazz que integra Jos de Groot — The Cape of Good Hope Flying Dutchman Jazz Band. Esta ligação com o Holandês Voador é feita tardiamente por ele⁴⁰. Durante longas páginas há um equívoco que impede o acesso à chave interpretativa. Observe-se que é também um equívoco do mesmo género que o impede de identificar Mariana, que ele pensa ser Ana Maria e não Cerqueira, mas Sequeira.

Há ainda mais algumas características interessantes neste grupo musical:

“(…) viajavam quase sempre de cargueiro, num cargueiro de casco negro que aportava em Amsterdão em geral de 7 em 7 meses”⁴¹.

Mas após saber-se o verdadeiro nome do grupo há uma ligação que pode ser uma espécie de chave para a narrativa, tanto mais quanto esta banda tem também o nome do Cabo da Boa Esperança — Cape of Good Hope. Remetemos este nome para outras navegações, para a expansão portuguesa marítima, para o naufrágio de outro Sepúlveda, outra Leonor que também cobria a nudez com as areias da praia. Boa Esperança foi, enfim, o nome que Portugal deu ao Cabo das Tormentas, ao extremo de África.

³⁸ Lucien Rebatet, *Une Histoire de la Musique*, Robert Laffont, SA, Paris, 1969, p. 445.

³⁹ *Idem*, p. 470, onde se diz que esta ópera, composta em sete semanas, “ressente-se eventualmente da rapidez da composição e apresenta alguma falta de homogeneidade”.

⁴⁰ N.S., p. 149.

⁴¹ *Idem*, p. 148.

Esta chave não é, ainda assim, um acesso seguro. Ela equaciona outras instabilidades, quanto mais não seja a da sua própria ironização falsificadora:

“(…) por azar dos fados e da fortuna (…) uma vez o De Groot se transformara literalmente em *fluing dutchman* e tomara o avião para regressar a Amsterdão porque o cargueiro tinha tido uma avaria”⁴².

Definimos mais uma vez um movimento de afastamento e aproximação, de emersão e imersão que se admite como dominante ao nível das possíveis chaves de leitura. Mas, qual naufragos, participamos igualmente nesta luta entre a corrente e a resistência à corrente, entre as diferentes densidades, entre a representação e a desfiguração.

A BLUE NOTE

Há um espaço que paira em todo o texto como referência obrigatória e que, contudo, nunca é considerado a não ser na memória de Mariana: África, no caso, Moçambique. Mas é também um espaço da nossa memória histórica, é a costa onde naufragou Manuel de Sousa Sepúlveda, após dobrar aquele oculto e grande cabo a que chamavam Tormentório — Cabo da Boa Esperança, como foi depois designado.

África paira, num primeiro nível, como destino de Mariana, por causa de uma paixão, por “ter perdido a cabeça”⁴³. A mãe de Catarina viveu lá, temporariamente, mal-adaptada e em permanente conflito com o marido — Paulo —, o colonialista empreendedor. Este, significativamente, poderá ser a personagem central de um outro naufrágio que ficou por contar. Ambiguamente, morre de um acidente com armas de fogo em Moçambique, em 1975, depois de se ver abandonado pela mulher e de pensar “que lhe ia tudo pela água abaixo”⁴⁴.

África permanece assim uma presença distante, uma aventura, uma passagem que, para Mariana, enquanto tal, termina por volta de sessenta e quatro⁴⁵.

Este continente está tutelarmente presente na música que Jos de Groot produz e que aprisiona Catarina. Refira-se que esta África de jazz não é a da colonização. É a África fora de África, mestiçada, fundida com a cultura europeia num grande ‘*pot-pourri*’ de culturas: os Estados Unidos da América.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Idem*, p. 83.

⁴⁴ *Idem*, p. 84.

⁴⁵ Neste domínio as datas são extremamente significativas.

Daqui o jazz imigra para a Europa invertendo o sentido habitual das trocas culturais, no princípio do séc. XX.

O jazz é um trabalho de improvisação que se realiza com notas que não são tidas como exactas: as blue notes. Nos instrumentos de metal e de madeira — Jos de Groot era trompetista —, tal como acontece em relação à voz humana, a blue note pode ser produzida através da flutuação parcial da nota. Curiosa coincidência de naufrágios, flutuações, Áfricas, Américas, misturas e mestiçagens. Curiosa geometria musical, afinal um intervalo de instauração de referências, mais referências, cruzadas, sobrepostas.

O narrador esclarece-nos sobre o valor da metáfora musical, a propósito de Catarina:

“(...) para ela a música tinha uma importância dramática, para lá da definição humana, e se tornava numa realidade física dolorosa, arrancada a um caos entre o sono e o sonho, tal como a própria vida um combate sem esperança entre a terra e a água”⁴⁶.

AS DEMOISELLES D'AVIGNON

Destacamos, por último, esta referência que nos parece de crucial importância na tentativa de encontrar flutuações instáveis, problemáticas abertas, efeitos de legibilidade.

Recordemos o valor emblemático deste quadro de Picasso pintado em 1907. Ele é dado como inaugurador da pintura moderna, primeira criação do movimento abstracto, chamado cubista por alguns. O seu título é um equívoco, as suas linhas são uma agressão à concepção clássica de beleza. É um trabalho de destruição “perfeitamente sistemática: tudo — tanto as figuras como o seu fundo — está partido em ângulos novos”⁴⁷. Bocados, superfícies quebradas compostas de vãos e volumes, arestas vivas, uma representação nos limites. Aqui reencontramos a problemática das vanguardas.

Retoma-se a articulação do presente narrativo (anos oitenta) com o Modernismo e a sua fortuna editorial, a reapreciação de um certo classicismo que está sempre a invadir as digressões culturais do narrador. As Demoiselles são cristalizações de todo o universo.

Ao mesmo tempo, o quadro de Picasso apresenta um trabalho de mistura e síntese de matrizes culturais que em tudo se apresenta de acordo com a valorização das zonas de ‘échange’, das trocas periféricas intra e

⁴⁶ N.S., pp. 153 e 154.

⁴⁷ Cf. H.W. Janson, *História da Arte*, Gulbenkian, pp. 652 e 653.

intercivilizacionais: os rostos representados revelam o conhecimento da escultura da antiguidade ibérica — “os traços fisionómicos afilados, o queixo estreito e os olhos dilatados, dando uma expressão ausente e meditativa”⁴⁸; os rostos da direita são já representativos do “período negro, com o fascínio da força primitivamente mágica. Máscaras fúnebres, afinal. Fragmentos. Pedacos em movimento, articulados em organizações precárias. Restos de naufrágios na corrente do tempo.

Diz o narrador, a propósito deste quadro:

“Eu sempre achei as *Demoiselles d’Avignon* o quadro mais detestável do séc. XX, uma espécie de negação intrínseca da Europa que consistiu essencialmente em transferir a noção de horror, ou de monstruoso, do plano da representação da realidade para o plano dos próprios processos, objectivos ou subjectivos, do acto de pintar que se atreveu a desarticular, em nome da pintura, um determinado sentido das formas em favor de uma violenta expressão das forças(...)”⁴⁹.

Mais adiante pergunta: “Seria possível ainda uma inocência na sua contemplação?” É essa perda de inocência que nos faz convocar a referência inicial a Caeiro e a referência final à **Menina e Moça** de Bernardim. Como diria Pessoa, a eterna inocência é não pensar. Todos os outros percursos instauram cadeias de incertezas. Afinal, quantos suicídios, quantas verdades, de que fidelidades se trata? E de que real se fala e como se representa? Exíguos horizontes, batalhas de naufrágios, barcos, arcas, fantasmas...

ANCORAGENS

Parece-nos, em síntese, que a problemática aberta da identidade é uma das correntes fortes que percorre este texto: identidade de um indivíduo, de uma geração, de um país, de uma civilização e de novo de um indivíduo, que procura representá-la. Depois, outra corrente devastadora é a ideia de inexorável naufrágio, combate eterno com a vida, com a solidez e, de algum modo, com o amor. Naufraga-se desde sempre, são naufrágios os grandes momentos da história de Portugal que se referem — o período dos Descobrimentos, a queda do regime que sustentava o império colonial — e são colapsos financeiros, jogos de amor sempre falhados. Não foi o que sucedeu no séc. XVI? Não foi esse o caminho dos sonhos épicos de 74? Naufrágios, uma

⁴⁸ *Idem*, p. 653.

⁴⁹ N.S., p. 72.

luta entre as densidades próximas do corpo humano e da água. Ainda assim, salva-se um livro. Camões salvando a nado o poema?...

Não podemos deixar de notar a reiteração permanente do ambiente de chuva ininterrupta. A tempestade é referida logo nas primeiras linhas, acompanha todos os movimentos em qualquer dos espaços em que o narrador se movimenta — até ao Funchal!

É uma chuva que incomoda, que tudo tolda e deforma: o trânsito, a bater nos vidros das casas, referida a espaços, mas insistentemente, em toda a narrativa⁵⁰. Chuva ininterrupta durante quarenta dias é a que precede o Dilúvio, castigo de Deus mas também ritual purificador. Arcas de Noé serão os barcos, os automóveis flutuantes, as próprias cidades e os continentes cheios de misturas de referências. Carga de sobreviventes aguardando o naufrágio.

Não é com certeza irrelevante a presença do quadro de 44 de Vieira da Silva⁵¹, mostrado “ao som da abertura atormentada do Navio Fantasma”⁵². O quadro é descrito inequivocamente como um naufrágio de almas, uma visão apocalíptica. Chama-se este quadro, que é um “patético ex-voto de desespero gregário”⁵³, História Trágico-Marítima.

“(…)a longa nave amendoada do formigueiro das almas, do seu cavalo compacto de figuras do purgatório a desprenderem-se das minúcias fibriladas de água, sem se poder dizer se era dos corpos a formar a vaga, se era o arrastamento daquela massa de mar a mostrar-se num avesso de gritos e noites ensanguentadas de catástrofe, um côncavo cheio de preces, um oco preenchido pela multidão dos corpos e das almas, auto da barca de parte nenhuma, polilogia das vozes de aflição dos que perdem o pé e o fôlego dos corpos fora de bordo”⁵⁴.

A nosso ver, trata-se de apontar ao longo de todo o texto outro naufrágio que é o da própria moldura conceptual da racionalidade europeia, instaurada precisamente a partir dos pressupostos do Renascimento. Há uma reflexão muito importante logo no início da narrativa:

“(…) a mim parecia-me que a diferença europeia estava na natureza da relação mimética constante com o real, ao contrário das outras regiões do planeta, das outras regiões em que essa relação, no plano da representação, é

⁵⁰ Cf. por exemplo pp. 7, 8, 52, 69, 79, 84, 89, 94, 97, 104, 109, 112, 117, 132, 141, 152, 254, 164, 167.

⁵¹ Observe-se a data, outro provável jogo numerológico.

⁵² N.S., p. 50.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

fundamentalmente mágica e religiosa, ou simbólica, ou hieroglífica, ou caligráfica, ou até puramente ornamental, quando não é a do interdito puro e simples”⁵⁵.

Esta reflexão abre definitivamente a problemática dos modelos de realidade europeia e, portanto, reconhece “que a descoberta da perspectiva é que é talvez a verdadeira invenção europeia”⁵⁶.

Abrindo deste modo a enunciação à adopção deliberada do ponto de vista do sujeito, o narrador coloca-se a si no centro de uma geometria dissolvente, relativizada, cuja ancoragem é impossível. Navega assim numa circulação que se estabelece entre uma máxima espessura racional, um discurso que se apresenta como unívoco, e uma máxima espessura mítica, um discurso dilemático sobre a identidade que as referências acumuladas vão revelando⁵⁷.

Esta circulação permanente reenvia para o fracasso de todas as tentativas de fixar a essência de qualquer identidade. À semelhança de Catarina, o que se procurou foi “talvez uma imagem que servisse para ancorar a alma”⁵⁸.

Por último, e em consequências, encontramos-nos em posição de naufragantes, no equilíbrio precário das densidades, na deriva das correntes, destroços, nós também, de uma interpretação que será só um efeito de perspectiva.

BIBLIOGRAFIA

GRAÇA MOURA, Vasco. *Naufrágio de Sepúlveda*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1989.

_____. *Camões e a Divina Proporção*, ed. do autor, 1985.

_____. *Várias Vozes*, ed. Presença, Lisboa, 1987.

RORTY, Richard; Umberto Eco e outros., *Interpretação e Sobreinterpretação* Presença, Lisboa, 1993.

CARRILHO, Manuel Maria. *A Filosofia das Ciências*, Presença, Lisboa, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Círculo de Leitores, Lisboa, 1988.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Seuil, Paris, 1988.

BAL, Miek. *Narratologies, Les instances du Récit*. Klincksieck, Paris, 1977

⁵⁵ *Idem*, p. 20.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Sobre a circulação mítica cf. Gilbert Durand, *Mito e Sociedade*, Regra do Jogo, Lisboa.

⁵⁸ N.S., p. 137.

RUDOLF, Stephan. *Música*. **Enciclopédia Meridiano Ficher**, Lisboa, 1978.

REBATET, Lucien. **Une Histoire de la Musique**. Robert Laffort SA, Paris, 1969.

HOFSTATTER, Hans. **Arte Moderna, Pintura, Gravura e Desenho**. Verbo, Lisboa, 1984.

DURAND, Gilbert. **Mito e Sociedade**. Regra do Jogo, Lisboa, s/d.