COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

Da citação como uma das belas artes. Sobre «Irene ou o Contrato Social» de Maria Velho da Costa

Manuel de Freitas

Para citar este documento / To cite this document:

Manuel de Freitas, "Da citação como uma das belas artes. Sobre «Irene ou o Contrato Social» de Maria Velho da Costa", *Colóquio/Letras*, n.º 161/162, Jul. 2002, p. 157-179.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Manuel de Freitas

DA CITAÇÃO COMO UMA DAS BELAS ARTES
SOBRE «IRENE OU O CONTRATO SOCIAL» DE MARIA VELHO DA COSTA

Citem, recitem, o que eu não disse
é o que mais queria dizer [...].
HELDER MOURA PEREIRA

Marcas de desespero, as aspas que rodeiam as palavras ou expressões citadas são com certeza os sinais visíveis da fragmentação, da gaguez que o discurso normal oculta e que o literário exibe sem precisar de sinais exteriores. Não 'sabemos' nós que ler um texto como literário é colocá-lo entre aspas? Lê-lo como se de uma citação se tratasse?
SILVINA RODRIGUES LOPES

I. ADAGIO

QUANDO se não reduz a um mero adorno para dissimular a pobreza de ideias ou de estilo, a citação em literatura é, sem dúvida, uma arte. Há não muito tempo, um estranho objecto anónimo veio mesmo sugerir que, devidamente falseada ou escarnecida, ela pode estar na origem de uma *poética* iconoclasta[1]. Seja como for, fica para já posta de lado a questão de saber se existem ou não modalidades citacionais especificamente «pós-modernas». Aliás, procurar resolver essa questão acabaria por nos arrastar de aspectos «técnicos» ou «estilísticos» para abstracções tão indemonstráveis como as atitudes, intencionalidades e disposições literárias de autores que, de uma maneira ou de outra, se não identificam já com aquilo que ficou conhecido como *modernismo(s)*. Por outras palavras, semelhante discussão obrigar-nos-ia a reflectir com algum rigor sobre um *Zeitgeist* (de que a literatura, como as outras artes, comunga) em relação ao qual não possuímos ainda a distância necessária para a formulação de juízos críticos claros e isentos. Inegável é que a citação existe desde que existe literatura — e muito antes, decerto, desta («invenção recente») responder por esse nome. Pense-se, para não irmos mais longe, na importância fundadora do recurso a passagens de autores clássicos nos *Essais* de Montaigne ou no modo como Santo Agostinho, nas *Confissões*, dissemina frases e expressões provenientes de textos bíblicos. No entanto, talvez seja excessivo afirmar, como Graziela Reyes, que tudo (ou quase tudo) na obra literária é citação[2].

Ainda que sem excessivas preocupações teóricas, poder-se-ia definir a citação em literatura como o recurso, num determinado texto, a frases, expressões ou palavras impossíveis de ser atribuídas, em primeiro grau, ao autor desse texto (ou ao narrador e personagens do mesmo). É evidente que sem reconhecimento (pela parte do leitor) não existe citação — ou, dito de maneira menos enfática, aquela passa despercebida e não cumpre (pelo menos totalmente) a função lúdica, irónica, depreciativa ou laudatória que lhe estaria destinada[3]. Esta definição sumária não cobre, obviamente, os vários e complexos matizes de que se pode revestir numa obra literária. Para além da simples ou obscura alusão, o leitor vê-se ainda confrontado com autocitações, citações adulteradas e camufladas ou «invisíveis»[4]. Muitos destes desafios à leitura, se não todos, encontram-se no exemplo pujante (mas bem temperado) de intertextualidade que é o último romance de Maria Velho da Costa.

*

Pode dizer-se que em *Irene ou O Contrato Social* a intertextualidade começa no título. Há a referência, óbvia, ao célebre ensaio de Rousseau. Mas existe também, porventura mais fecunda e relevante para a vocação dialógica deste livro, a nomeação inaugural de uma Irene que, embora personagem, alguma coisa deve à biografia e às específicas práticas textuais de *outra* Irene, de seu apelido Lisboa. Mulher, escritora, denegrida ou pouco tolerada pelo público do tempo.

Uma das primeiras sugestões de proximidade ou contaminação entre a personagem Irene e a autora de *Solidão* surge subtilmente e sem aviso gráfico:

> «As folhas param, pára o hausto morno deste Outono que havia de vir, sem Irene, sem mim [...].» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 31.)

De facto, nesta curta passagem, surge-nos — sem aspas e sem que a unidade sintáctico-semântica da frase perca «naturalidade» expressiva — o título da segunda colectânea de poemas de Irene Lisboa: *Outono Havias de Vir Latente Triste* (1937)[5]. Outros títulos serão convocados no romance, com idêntica pertinência expressiva ou literária. Porém, e à excepção ainda dos «contarelos» referidos em certa passagem[6], são escritos em itálico, diferença que por si só alerta o leitor para a plausibilidade de uma citação. Tal sucede, por exemplo, com a referência a *Voltar atrás para quê?* (1956), no final de um parágrafo em que são sugeridas algumas afinidades entre a biografia de Irene (e, em certa medida, de Raquel) e a biografia de Irene Lisboa:

> «Então Irene começou a escrever as suas memórias. Escreveu: *Nasci.*, e parou. Nem sequer a data exacta, nem o lugar, um lugarejo qualquer onde ficou até a mãe degenerar em rameira de estrada e a madrinha a acolher. Acolhida! Tal como Raquel, mas sabendo de onde vinha, do lixo, da vergonha, registada tarde e a más horas como se nascida de meses. Não, não entraria pelo começo. *Voltar atrás para quê?*» (*Ibid.*, p. 123, itálico da autora.)

É evidente que a vida da escritora e os elementos biográficos que da personagem nos são dados estão longe de coincidir com exactidão. Importa, porém, é reparar que, para ambas, o drama familiar vivido na infância representa um trauma central apelando, de modos não muito diversos, ao exorcismo através da escrita. Recorde-se, a propósito, que, escudando-se embora no seu estatuto «ficcional», a novela *Voltar atrás para quê?*, acaba por revelar ou encenar de modo relativamente fiel as circunstâncias penosas em que decorreram os primeiros anos da autora. De resto, as tentativas «ficcionais» de Irene Lisboa (pense-se, também, em *Começa Uma Vida*) disfarçam mal aquela que foi, sem dúvida, a marca maior do seu talento literário, tenazmente incompreendida pelo público da época: um confessionalismo audaz e persistente que, conjungando a lição plástica de Cesário com a disciplina introspectiva de Pessoa, se soube entrecruzar de modo fluido com impressivos retratos literários e humanos da Lisboa pobre e envergonhada. Recorrendo à síntese sugerida pela própria escritora, poder-se-ia mesmo dizer que estamos perante o original domínio da arte de conciliar «o objectivo com o subjectivo, o interno com o externo, a paisagem com as preocupações íntimas»[7].

Para além das afinidades biográficas ou das referências e citações que na voz (e na construção) da personagem tornam presente a figura de Irene Lisboa, é de sublinhar que as duas parecem ter ainda em comum um modo de escrita. Como é sabido, uma das objecções críticas com que a autora de *Apontamentos* por diversas vezes teve de se debater reside no carácter fragmentário da sua produção. Desse mesmo dom ou defeito parece participar a escrita da Irene agora criada ou recriada:

> «'Tanto que esperei por esta vinda dela a Lisboa e afinal a montanha pariu uma rata', pensou Irene e parou de escrever aquelas notas.» (*Ibid.*, p. 151.)

> «— Nesta casa toda a gente escreve — disse Irene. — Até eu, notas, fragmentos. Antigamente... novelas...» (*Ibid.*, p. 199.)

A segunda passagem revela-se particularmente interessante, pois regista o percurso literário de Irene Lisboa em poucas palavras: tendências, hesitações e as «concessões» que, de alguma maneira, foram as suas «novelas» — livros em que, mudados embora os nomes de gente ou lugares, persistiu um pendor autobiográfico único na nossa literatura. De resto, o sentido da autocensura (que a escritora, influenciada por pareceres desfavoráveis de críticos e amigos, igualmente conheceu) perpassa por certas frases atribuídas à personagem Irene:

> «Só me dá para confidências e retratos pitorescos de tristes como eu.» (*Ibid.*, p. 158.)

Perante isto, e para além da evidente sintonia entre personagem e escritora homónima, limitemo-nos a recordar que a solidão, a tristeza e um desassossego de

tonalidades menos nocturnas do que o de Bernardo Soares[8] foram as traves maiores da criação literária de Irene Lisboa (a esse respeito, são vários os títulos reveladores da «*mão cheia de nada*» que assina os textos). Mas a citação anterior remete-nos para outra característica fundamental dessa escrita, indissociável, aliás, da sensibilidade estética e humana por ela sugerida: a atenção ao pitoresco. Sob matizes vários, este foi, de facto, um conceito (ou, melhor dizendo, uma certa expressão do «real») incessantemente demandado e defendido pela pena da autora de *Solidão*. Muito em particular, como é evidente, o pitoresco urbano, lisboeta, que uma crónica exemplar (assinada com o pseudónimo de Maria Moira) procura quase desesperadamente reabilitar. Mas repare-se, também, no vigor retórico e na subtil ironia deste excerto:

> «Gente que me lê: tudo isto é terrivelmente banal e indigno de uma revista de doutrina e crítica, não é verdade? Eu também acho. [...]
>
> Destas minhas muito mal alinhavadas linhas não será capaz algum dia um distinto estudioso, tradicionalista ou não, de retirar material para descrever o *pitoresco* da nossa capital na era de XX?» (Irene Lisboa, *Folhas Soltas da «Seara Nova» (1929-1955)*, 1983, p. 232.)

Acrescente-se, um pouco de passagem, que o pitoresco inerente aos universos urbanos de uma e outra Irene é por força diferente. Resta saber se a Lisboa hodierna que o romance de Maria Velho da Costa nos devolve sem complacências não constituirá, de alguma maneira, a anulação do pitoresco (ou, pelo menos, a sua irremediável deformação). Seja como for, é esse um dos aspectos em que a diferença (incontornavelmente epocal) entre a cidade de Irene Lisboa e a cidade de Irene (e de Maria Velho da Costa...) melhor se dá a ler. O retrato, sob o ruído de «estores baratos, de energia bronca» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 17), é por vezes atroz — não mais, porém, do que aquilo a que chamamos «realidade» e que tem, ao contrário dos livros, um fedor muito próprio e uma visibilidade imediata, sem recursos estilísticos. Não se trata aqui, como é óbvio, de preferir uma miséria a outra (bem sujas e broncas são também muitas das persianas que se abrem nos livros de Irene Lisboa) — e menos ainda de fazer juízos de valor ou considerações sociológicas. Mas parece inegável que de uma Irene a outra — ou da «era de XX» ao recém-chegado século XXI — se passou da «miséria feliz» (Irene Lisboa, *Solidão*, p. 44) e complacente à exposição estentórica do horror e do luxo. Essa mudança social e urbana (logo, cultural) fica ilustrada de um modo que apeteceria considerar paroxístico durante o passeio de Irene, nossa contemporânea de papel, com Elisa, sua amiga:

> «Foram ao Chiado horrorizar-se, embora acabassem por se assustar mais com a imundície humana do Rossio, com a hordas de traficantes de tudo, de todas as partes do mundo, que não as pouparam em pleno dia, em várias línguas.» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 152.)

Em passagens como esta, multiculturalismo e «ralé» parecem tornar-se sinónimos (mas talvez Orlando, a personagem que, com Irene e Raquel, dá nome aos capítulos do livro, possa ser lido como o obscuro contraponto dessa visão negativa). Em todo o caso, merece relevo o facto de Elisa estar a escrever um romance (ou algo semelhante, «da mesma substância») intitulado «*O Pátio das Cantigas*» (*ibid.*, p. 157). A citação é cáustica e irónica, mas sem dúvida significativa. Se pensarmos no filme homónimo e na Lisboa branda e idilizada que lhe serve de cenário e de ideologia, teremos bem a dimensão da feroz ironia aplicada a uma cidade onde (Elisa *dixit*) desagua toda «a merda do mundo» (*ibid.*, p. 153). Por outro lado, menos «realista» mas igualmente sugestivo, o facto de a personagem se referir a esse livro em preparação como sendo «um mistério glososo» (*ibid.*, p. 158) leva-nos a pensar que estamos perante uma «alegoria da leitura» (como diria Paul de Man) ou uma *mise en abyme* (como diria qualquer francês «esclarecido») do próprio romance de Maria Velho da Costa.

Independentemente das inevitáveis diferenças históricas ou das afinidades biográficas e literárias que possam existir entre uma personagem «do nosso tempo» e uma escritora que não teve um tempo à sua altura, parece-me que o nome de Irene (Lisboa) pode e deve ser lido como homenagem. Mesmo sem o hábil recurso à citação, a proximidade (ou a quase-confusão) entre as duas Irenes insinua-se até através da «simples» utilização de um demonstrativo:

> «Irene, esta Irene, não chora.» (*Ibid.*, p. 125.)

Mas é já sob os sintomas da doença de Alzheimer revelados pela personagem que adquire extrema e final precisão o olhar «narcísico» mas solidário com que a escritora comparece no romance de Maria Velho da Costa:

> «— Adelina, vem chuva.
> *Esta cidade!* Era de novo o brotar dos olhos vermelhos e cegos das roseiras podadas, do bico verde dos bolbos de narcisos e túlipas precoces.» (*Ibid.*, p. 213.)

Devido à confusão ou disfunção lexical trazida pela doença, Irene chama à sua última empregada (Deolinda) Adelina, nome da mulher-a-dias várias vezes evocada no livro *Esta Cidade!* (1942), e que adquire particular relevo literário (ou até *humano*, se quisermos insistir no termo)[9]. Mas as aparências (ou as evidências) não ocultam — antes talvez reforcem — um lamento e uma homenagem distanciadamente cúmplices. Pois não terá sido Irene Lisboa um «narciso» ou «túlipa precoce» que só depois de morta veio a merecer algum reconhecimento público? É compreensível — e até necessário, para alguns — que, na época da banalização de (quase) tudo, se valorize a acuidade e a ternura de certas páginas onde a autora de *Apontamentos* intentou a sublimação da banalidade, sublinhando essas «grandes coisas, vulgares» (*Apontamentos*, p. 123), matéria do «teatro de todos os dias» (*Solidão*, p. 112).

O espaço físico de Irene, no romance a que dá nome, é contíguo ao de outras duas personagens: Raquel, sua filha adoptiva por deliberação do acaso, e Lia (Leandra), mulher-a-dias que parece ter como principal interesse agudizar e distanciar as solidões da falsa mãe e da filha acidental. A escolha dos nomes destas outras duas personagens remete-nos, inevitavelmente, para o Antigo Testamento. Mas talvez não seja de todo inútil salientar que, partindo do soneto de Camões sobre o tema bíblico, também Irene Lisboa faz, numa crónica, a «velha glosa» dos trabalhos de Jacob por amor de Raquel[10]. Sublinhe-se, antes de mais, que o referido texto se não resume nem a um desenfado de cronista desinspirado nem a um inócuo apetite crítico. Menos superficialmente, a crónica começa por questionar no poema o ser do amor, procurando evidenciar «tudo o que o belo soneto não refere nem canta» (*Folhas Soltas da «Seara Nova»*, p. 207):

> «¿Que louvor é este do amor? ¿É este verdadeiramente o louvor do amor?» (*Ibid.*, p. 205.)

Nas palavras de Irene Lisboa pode mesmo detectar-se, presumivelmente influenciada pela fonte bíblica, uma proposta de re-escrita a que Maria Velho da Costa não terá sido indiferente:

> «Quanto a mim, porém, o romance de Raquel e de Jacob ainda é outro... Um romance muito mais cansado e violento que o que os plácidos versos nos deixam entrever.» (*Ibid.*)

Se reconhecermos que Orlando só «conquista» ou conhece o amor (de Raquel) depois de «trabalhar [...] teimoso e sem descanso, como um forçado» (*ibid.*, p. 206), parece-me que a transfiguração do tema bíblico em *Irene ou O Contrato Social* — mediada ou não pela crónica de Irene Lisboa — ganha alguma plausibilidade. Além disso, a descrição que Irene Lisboa propõe de Raquel adequa-se quase na perfeição à personagem homónima do romance:

> «Raquel, por seu lado, também não é mais ditosa. Em tudo se mira que lhe possa reflectir a imagem. Mas não ri, anda triste. Traz sempre consigo o medo de perder aquele viço e aquele garbo que tão tentadora a tornaram já.» (*Ibid.*)

2. *ALLA-BREVE*

Raquel não se limita, obviamente, a ecoar ou a actualizar a personagem bíblica homónima, até porque nos convida a ter em consideração outro intertexto fundamental do romance: *A Tempestade*, de Shakespeare (peça na qual irá interpretar o papel de Miranda). Como seria de esperar, nada parece haver de gratuito nesta escolha (autoral, em última análise) e, em particular, da personagem interpretada pela filha de Irene. É de notar, antes de mais, que esta se refere quase sempre à figura de Miranda de forma cáustica:

«Miranda é uma acrisolada aldrabona. Orfã de mãe, por quem nem pergunta, e meio-histérica que se abrasa toda pelo primeiro encalhado que enxerga.» (*Irene ou O Contrato Social*, p. 23.)

Embora não explicitada, seríamos sempre tentados a reparar na semelhança com a personagem de Shakespeare. Refiro-me, naturalmente, ao facto de em ambos os casos a identidade da mãe ser desconhecida (o que é agravado, no caso da personagem de Maria Velho da Costa, pelo desconhecimento do pai). Mais do que uma censura à aparente indiferença de Miranda (aquela que «nem pergunta»), pode ler-se na atitude de Raquel um propósito de recusar a inocência (duvidosa) e o brando e feliz alheamento em que parece comprazer-se a filha de Prospero. Essa obstinada recusa não deixará, aliás, de contaminar e poluir aquilo a que chamamos amor — «enxovalhado», por vezes, com uma feroz ironia:

«E o amor, é como encontrar um príncipe encalhado na areia, todo encharcado da sua soberania enxovalhada. Mas rapaz. Ter um menino à prova de água. E ser uma menina sonsa.» (*Ibid.*, p. 65.)

De acordo com esta leitura, Miranda é quem — ao contrário do que o nome sugere — não vê ou não quer ver, excepto quando irrompe o olhar náufrago e fundador que lhe dá a conhecer o amor (concretamente, Fernando). Porém, nas palavras de Raquel, não só «Miranda é tapada», como «está sempre a dormir, excepto com o marmanjo do Príncipe» (*ibid.*, p. 129 e 165). Talvez pudéssemos, ainda que de forma um tanto temerária, associar esta mágica sonolência ao torpor de Raquel quando consumia heroína. Seja como for, a violência tenaz com que esta se procura demarcar da filha de Prospero parece ocultar outra afinidade mais grave, eloquentemente denunciada pela voz de Orlando. De facto, o estado de inocência e ignorância que caracteriza a personagem de Shakespeare é menos alheio a Raquel do que ela gostaria de pensar:

«Mas esta rapariga [Raquel] não sabia nada de nada, e um namorado não sente assim, mas esta rapariga não vira nunca nada de ninguém, *Miranda*!» (*Ibid.*, p. 177, itálico da autora.)

Para além do sintomático vocativo (concorrendo para in-distinguir de forma peremptória Raquel e Miranda) e do título velado de Luísa Costa Gomes que o precede[11], repare-se que — para Orlando — Raquel acaba por se aproximar daquilo que Hans Magnus Enzensberger consignou como «analfabetos secundários»[12]. Assim, segundo Orlando, ela não passaria de um ser formado pela lacónica «sabedoria» dos *media* e condenado a uma perpétua superfície onde imperam (enquanto metonímias ou sinopses do «real») o lugar-comum, o estereótipo e estribilhos vagos:

«O Holocausto para ela [Raquel] era um filme do Spielberg, Angola era a feição símia de Savimbi, e meninos piratas-da-perna-de-pau, coitadinhos de minas; a Tchetchénia era

invenção celerada da Soviécia, algures nos arredores de Chernobyl. E New York, New York, era a paróquia residencial de Woody Allen e das suas enteadas de olhos em bico. Era isso o mundo dela, desertos e catástrofes, cetáceos ameaçados e Timor que era amor [...].» (*Ibid.*, p. 176-7.)

Também se torna simbólico que o interesse de Orlando por Raquel (de algum modo, um exemplo contemporâneo de «*love at first sight*») tenha surgido sob o filtro «midioso» (*ibid.*, p. 206) de um ecrã de televisor. Porém, de um ponto de vista «intelectual», a ignorância e a superficialidade de Raquel não colidem apenas com a cultura híbrida e pujante de Orlando. Enquanto elemento dialógico, a derradeira peça de Shakespeare permite ainda que observemos, na figura de Prospero, uma espécie de delegação da revolta de Raquel em relação à identidade cultural de Irene:

«Como embirro com a bibliomania do Prospero [...].» (*Ibid.*, p. 23.)

«Como eu detestava a mania que ela [Irene] tinha que eu lesse tudo, ou muito, como ela [...].» (*Ibid.*, p. 25.)

Sem pretensões de exaurir as hipóteses dialógicas permitidas pela presença e evocação do texto shakespeareano, não podemos deixar de registar que a personagem Raquel, enquanto actriz, nunca abandona uma atitude irónica, insultuosa e, se quisermos, desesperada. Essa mesma atitude parece ressaltar do seu comentário a um dos mais célebres versos do dramaturgo:

«Somos matéria de sonhos e estou farta de ar.» (*Ibid.*, p. 95.)

Na verdade, Raquel encontra-se tão distante da discreta sabedoria de Prospero como do arrebatamento amoroso de Miranda ou da natureza pneumática e obediente de Ariel. Dir-se-ia que se alguma vez teve um «elemento» a que pudesse chamar seu, o encontrou sob a forma de «pó» — essa mistura paradisíaca e devastadora de terra e fogo, beatitude e tormento. E aqui, é da mais elementar justiça assinalar a coragem e o desassombro com que, pela sua voz, é enunciada a questão da droga (mais especificamente, da heroína, vulgo «cavalo»):

«O que eu amo na droga — que eu amo a droga, a luminosidade do pó branco, mais que o transporte do cavalo — o que eu amo na droga é a indiferenciação aprazível de tudo — a asa nervurada de uma abelha não é menos bela que o teorema de Tales, ou um montículo de esterco menos que a apara da unha, nem precisa de ser de Semíramis. Passada, tudo rima com tudo.» (*Ibid.*, p. 64.)

Abster-me-ei de comentar a declaração de indiferenciação ou relativismo estético que, pela *maneira* como nesta passagem é formulada, remeteria inevitavelmente para uma célebre asserção de Marinetti (traduzida em português da Baixa por Álvaro de Campos)[13]. Coisa rara — nessa tarefa tantas vezes ingrata ou anedóti-

ca que é a tematização literária da(s) droga(s) — é sem dúvida o modo frontal e inequívoco com que se vê afirmada uma mística da matéria («a luminosidade do pó branco») em que sempre se fundam, antes mesmo do êxtase e da dependência, os rituais da heroína. Por outro lado, e contrariando um rude lugar-comum que já deu título a livros e panfletos cheios de boas intenções, a voz de Raquel declara com veemência e lucidez que a droga *não* é uma merda. A síntese, num tempo de brandos assassinos, passará, como é natural, por politicamente incorrecta:

> «Por que é que ninguém diz que o que a droga dá, a vida não dá?» (*Ibid.*, p. 65.)

Ainda que de passagem (e sem serem invocáveis quaisquer intenções autorais), deparamos com uma tematização incomum do «flagelo» (em linguagem mediática ou «midiosa») da toxicodependência. Trata-se, no fundo, de fazer valer sobre a hipocrisia reinante e a caridade do extermínio o direito de cada um a reivindicar o seu inferno *e* paraíso:

> «Eu, um Torquemada, que o que queria era acender a colher, uma simples colher de zinco rumo ao Paraíso?» (*Ibid.*, p. 166.)

> «[...] porque não há melhor lugar. Nem o aplauso, nem o amor, nem o aplauso do labor, nada é comparável. Se dissessem que a droga *é* o Paraíso, toda a gente morria amanhã de manhã.
> Não tenho valores. Não tenho dinheiro para pagar o Paraíso já.» (*Ibid.*, p. 64, itálico da autora.)

A comparência, em *Irene ou O Contrato Social*, de uma expressão proveniente de um famoso soneto de Camilo Pessanha talvez possa ser lida em conexão com a atracção pela heroína atribuída a Raquel[14], conhecida que é (e, em tempos, «sobrevalorizada» enquanto anedotário[15]) a dissolução opiácea do autor de *Clepsydra*. Mas o nome de Pessanha pode ainda ser relacionado com as confessadas preferências poéticas de Irene Lisboa, para quem os dois «maiores [poetas] do nosso tempo, que escreveram em português» (*Apontamentos*, p. 135), eram, justamente, Pessanha e Pessoa (par cuja ligação está longe de ser apenas fonética, pois traduz também uma evidente continuidade poética e consagra uma das maiores dívidas do segundo para com a poesia portuguesa).

3. LARGO

Para além de uma estrita relação dialógica ou de um convite à arte de decifrar do leitor, a citação pode ainda insinuar-se como uma forma de homenagem. Assim, pelo menos, parece dever ser entendida a presença em *Irene ou O Contrato Social* do nome (e das algumas das palavras) de Maria Gabriela Llansol. De resto (a par de Gil Vicente e do inefável Américo António Lindeza Diogo), é à autora de *Um Falcão*

no Punho que Maria Velho da Costa vai retirar uma das epígrafes do romance, ao longo do qual somos confrontados com alusões e citações que, com maior discrição, nos remetem igualmente para o universo literário llansoliano. É o caso, por exemplo, de uma fugaz referência a «Isabôl» (*ibid.*, p. 132), «nome de texto» consagrado por Llansol em *Contos do Mal Errante*, 1986. Existe ainda uma referência (atribuída a Irene) a outro título da autora (*Amar Um Cão*, 1990):

> «Ah, *amar um cão*, amar como um cão. Conhece?» (*Irene ou O Contrato Social*, p. 189, itálico da autora.)

Orlando, personagem a quem é dirigida a pergunta, não responde. Torna-se sintomático, no entanto, que poucas linhas antes tenha sido referido com provável ironia um livro (*Maina Mendes*, 1969) da própria Maria Velho da Costa (processo elíptico, mas facilmente verificável, daquilo a que se convencionou chamar auto-intertextualidade):

> «— É pronome, ou nome, a cadela?
> — *Eure. Oira.* Vossa. Maina.
> Coitadinha. É nome de livro com desgraça.
> Eu sei. Só li depois.» (*Irene ou O Contrato Social*, p. 189, itálico da autora.)

De certa maneira, não chega a ser surpreendente esta contiguidade alusiva entre dois percursos literários que, embora muito diversos entre si, poderiam ser (polemicamente) situados na área do «experimentalismo linguístico»[16], expressão talvez demasiado vaga que tem sido utilizada para designar certas «tradições de ruptura». Ainda no que se refere à autora de *Contos do Mal Errante*, é-nos explicitada a informação de que Irene (e, portanto, Maria Velho da Costa...) se entregava «à suave violência de leituras tão íngremes como a de Llansol» (*ibid.*, p. 159), hábito que, aliás, se depreendia já da pergunta dirigida a Orlando. Mas a evocação da escritora pode também ocorrer de forma menos evidente, o que sucede, por exemplo, quando Irene, procurando caracterizar Orlando, recorre ao título escolhido por Llansol para as suas traduções de Rimbaud. Note-se, enquanto gesto ou dissimulação autoral, a ausência de itálico na expressão em causa[17]:

> «A Raquel nunca foi amada — assim. Um rapaz raro, lindo.» (*Ibid.*, p. 190.)

A aproximação (entre Orlando e Rimbaud, sob a discreta mediação de Llansol) nada parece ter de gratuito. Ainda a propósito de Orlando (e pela sua voz), o poeta volta a ser convocado — desta vez, através de um título e de um verso igualmente célebres. O itálico, respeitado, não explica — mas adverte:

> «Era uma *estação no inferno, ninguém é sério aos dezassete anos*. Não chorei uma só vez.» (*Ibid.*, p. 116.)

A «*saison en enfer*» corresponderia, especificamente, às formas de degradação laboral (passe o pleonasmo) sofridas voluntariamente por Orlando após o assassinato de um *skinhead*. Poderia ainda evocar-se aqui o também voluntário inferno que Rimbaud veio a encontrar na Abissínia, depois de pôr termo à sua breve e indelével aventura poética. Mas talvez seja mais proveitoso relacionarmos a sombra «maldita» do poeta francês com a *indeterminação* irresolúvel que caracteriza a personagem. Uma indeterminação que se dá a ler, sobretudo, enquanto ausência de valores[18], modo de suspensão que nem mesmo nos exauridos vocabulários da revolta encontra abrigo:

> «Orlando olha. Não o move o tédio, mas o princípio da indeterminação — não sabe para onde tem de ir e tem vergonha do princípio de indeterminação. *On the road?* Oh que não, *Live fast die young?* Inda menos.» (*Ibid.*, p. 47.)

Por outro lado, uma das mais transparentes caracterizações «ontológicas» de Orlando (servindo as aspas precedentes para assinalar o défice de *ser* que em rigor define uma personagem) seria, de alguma maneira, aplicável à *figura* (literária *e* biográfica) que conhecemos de Rimbaud:

> «Orlando não cede. É exactamente isso o que o faz ser: não nunca ceder.» (*Ibid.*, p. 75.)

Recorde-se, uma vez mais, que as duras ocupações laborais a que Orlando se entregou foram não um castigo ou uma cedência, mas uma espécie de expiação voluntária. No caso de Rimbaud, sublinhe-se quer a sua obstinação de não ceder a uma carreira literária (através da qual poderia ter sido alvo das honrarias de que Verlaine veio a ser cumulado), quer a sua violenta recusa de toda e qualquer profissão[19]. Como a epistolografia comprova, o objectivo principal das deambulações africanas de Rimbaud consistia justamente em alcançar uma soma que lhe permitisse não precisar nunca mais de trabalhar (e trabalhar, se quisermos poupar eufemismos, não é mais do que uma forma bárbara de ceder)[20].

Igualmente sintomático quanto a esta possível aproximação é o facto de em Orlando convergirem, tanto pela acção criminosa que lhe é atribuída como por expressões e comentários reveladores, o *tempo do(s) assassino(s)* e o estigma da maldição[21]:

> «É que eu trazia comigo, carne na carne, a gangrena de nações [...].
> Orlando teve vergonha [...]. Pensou que estava habitado por uma cólera incurável, o tempo da cólera, o modo de ser dos matadores em série.» (*Ibid.*, p. 176.)

Por fim, talvez pudéssemos ver na tentação mística de Orlando, que se deixa apenas esboçar, um outro ponto de contacto com o intertexto Rimbaud globalmente entendido. De facto, o «princípio de indeterminação» da personagem apenas parece ceder face ao apelo (senão místico, pelo menos inexplicável) do «templo de Borobudur, em Java» — no qual «nunca estivera» (*ibid.*, p. 138), mas onde «voltara

sempre, desde as imagens que vira em menino, sempre, sem saber quando nem porquê» (*ibid.*). Num sentido talvez igualmente impróprio mas incontornável, o «misticismo» de Rimbaud relacionar-se-ia antes com as crípticas «iluminações» e com o tão citado «desregramento de todos os sentidos» ou, afinal, com a errância (se calhar não apenas mercantil) pelo continente africano. Porém, somos forçados a reconhecer que, no romance de Maria Velho da Costa, escasseiam os elementos que permitissem levar mais longe esta aproximação rimbaldiana. «OR ELSE», «assassino», «Pixim d'Or», «portuga e preto», «Orlando-Emílio», «bilionário, maltrapilho, com botas, descalço, no relvado, na lama» (*ibid.*, p. 180, 112, 113 e 115) não será, de alguma maneira, «un autre»? Portuga e preto, tanto basta — para ser «dois em um», em termos sociais, ou nenhum dos dois por incompatibilidade atávica: nem *je* nem *autre*.

4. GIGUE

Em *Irene ou O Contrato Social*, o recurso à alusão pode revestir-se, por vezes, de uma finalidade humorística ou judicativa. No primeiro caso se inclui, por exemplo, a alusão a Tchekov (e, em particular, à peça *O Tio Vânia*) detectável na recusa de Vanessa — irmã de Orlando — em conservar o nome pelo qual na infância gostava de ser chamada:

> «— Não sou Vânia nenhuma, é nome de tio taralhoco.» (*Ibid.*, p. 139.)

Também lúdicas (mas nem por isso «inocentes») são as evocações subtis de certa *literatura light* que entre nós tem gozado de atenção mediática e do consequente favor público. Pense-se, abdicando higienicamente de quaisquer cogitações hermenêuticas, na referência feita a dois títulos de romances assinados, o primeiro, por Miguel Esteves Cardoso e o segundo por Margarida Rebelo Pinto:

> «O amor não é *fodido*, é medonho.» (*Ibid.*, p. 180, itálico da autora.)

> «— *Sei lá*. A velhice é velhaca e vazia.» (*Ibid.*, p. 154, itálico da autora.)

De resto, a convivência (amena, conflituosa ou ironicamente amena) entre uma suposta cultura superior e uma cultura popular e «midiosa» é um dos traços marcantes do romance. Sob esse aspecto (porventura central e «justificativo» de boa parte dos movimentos intertextuais efectuados), temos de reconhecer a nítida e inconfundível identidade cultural das três personagens principais: bibliofilia e francofilia em Irene; (pseudo)marginalidade revoltada e anglicizante em Raquel; ecletismo esclarecido e depurado em Orlando, que parece conceder a Mozart e David Bowie idêntico apreço estético e que se assume como *graffer*. Nada mais erróneo, aliás, do que ver nos *grafitti* um mero ornamento epocal ou um catalisador diegético (que afectará, em concreto, o percurso social de Orlando). De facto, ao abordar os problemas (legais, artís-

ticos, sociais — culturais, em suma) inerentes a essa forma de expressão, Maria Velho da Costa obriga-nos a uma discussão tão actual quanto — provavelmente — irresolúvel, pois a prática do *grafitti* veio quase esbater as fronteiras entre arte e crime ou, se preferirmos, entre criação e vandalismo. Com alguma surpresa para o leitor, cabe a Irene sintetizar essa in-decisão que é, queiramo-lo ou não, de ordem cultural:

«Local de um crime ou de um nobilíssimo acidente de ofício?» (*Ibid.*, p. 80.)

O facto de o «local» (artístico ou criminal, ou ambas as coisas) ser o Centro Cultural de Belém admite, sem dificuldade, uma leitura simbólica. Tal como o Lux, o CCB apresenta-se, na reconhecível geografia urbana de *Irene ou O Contrato Social,* como espaço simultaneamente «real» (referencial) e simbólico (seria, portanto, legítimo assinalarmos o recurso ao que em retórica se convencionou chamar silepse). Institucional ou não, a cultura sempre precisou de símbolos — e o CCB aglutina hoje como funções a promoção do «melhor» (culturalmente falando) e a congregação de hábitos, elites e anseios de visibilidade que outrora se abrigavam, por exemplo, no pré-pós-moderno Teatro de São Carlos. Nesse sentido, o «local do crime» representa o malogrado encontro entre duas expressões ou realidades culturais antagónicas (ou de difícil conciliação, na melhor das hipóteses). Mas convém recordar que o *grafitti* planeado para macular ou enobrecer as róseas paredes do CCB consistia, literalmente, numa citação, pois os *graffers* tencionavam reproduzir em *spray* o celebrado tecto da Capela Sistina — intenção que sugere (não sem alguma ambiguidade) a possibilidade de conciliar expressões artísticas geralmente tidas como opostas. Mas, sobre esta questão (que tem, por mais que se não queira, um emergente valor teórico), temos de reconhecer que *Irene ou O Contrato Social* se abstém de propor respostas peremptórias, preferindo — de um modo inteligente e evasivo — insinuar interrogações e perplexidades a que os romancistas portugueses contemporâneos pouca atenção têm dado. Pensando noutras áreas artísticas (como, por exemplo, a música), tudo nos leva a crer que vivemos em plena cultura da citação — essa para a qual o venerável nome de Bach se já não discute apenas entre Gould e Leonhardt, mas também entre Uri Caine e a África profunda[22].

Apesar das tentativas de dispersão e ocultação a que é sujeito o narrador de *Irene ou O Contrato Social,* podemos identificá-lo ou «pressenti-lo» como responsável por alguns processos de intertextualidade de ordem aparentemente judicativa. É o que acontece com o corrosivo comentário de que é alvo um «útil versejo de um poeta fora de uso, Aragon» (*ibid.*, p. 108):

«Soaria melhor em *ouolof*.» (*Ibid.*, itálico da autora.)

A utilização do termo «versejo» parece desde logo arrastar certa carga depreciativa. Dizer que esse «versejo» «soaria melhor em *ouolof*» roça, de algum modo, a iconoclastia (mesmo se Aragon é, hoje em dia, um ícone «fora de uso»). *Ouolof,* recorde-se,

é para Henri Michaux a língua dos decapitados[23], que não por acaso é referida a poucas páginas de distância da lenda sobre a degolação Santa Iria (cf. *ibid.*, p. 104).

Sem dúvida mais complexas são as duas alusões quase contíguas aos dois mais respeitados poetas portugueses (refiro-me, «democraticamente», a Pessoa e Camões). Não será de todo inútil advertir que a primeira das sentenças é atribuída a Anastasia, mãe de Orlando, e a segunda ao último:

> «Alma de português é pequena. Não vale a pena.» (*Ibid.*, p. 143.)

> «Uma mulata linda como os amores, que são ilhas fagueiras para adornar a epopeia e desmoronar o épico.» (*Ibid.*, p. 143-4.)

A «mulata linda» é, justamente, Anastasia, a mesma em cuja voz são adulterados sem piedade alguns dos mais célebres versos de *Mensagem* (os quais, aliás, parecerão sempre metafisicamente estrangeiros à «baça» sensibilidade pensante de Pessoa). A afirmação pode ser lida de muitas maneiras, inclusive como o fragmento (ou a síntese) de um discurso «pós-colonial» em que Portugal figurasse ao mesmo tempo enquanto vítima e réu. Mas torna-se importante lembrar que Anastasia tem, e também Orlando, uma situação peculiar. Para qualquer deles, o «regresso» à antiga capital do Império traduz-se numa integração cómoda e desafogada (tanto a nível cultural como em termos sociais e económicos). Das palavras de Anastasia poderá até inferir-se certa sensação de «superioridade» (cujas razões «morais» — a havê-las — de modo algum são evidentes). Não será, aliás, dos méritos menores da autora a perícia com que neste romance (com um cabo-verdiano entre as personagens principais) se esquivou às tentações de uma visão miserabilista, devedora da piedosa contemplação de *ghettos* apenas visitados — sob forte escolta policial — por imaginosos políticos em campanha[24].

No que respeita às palavras de Orlando sobre o Canto IX de *Os Lusíadas*, temos por força de as considerar ambíguas, senão mesmo obscuras. A questão mostra-se tanto mais importante quanto é inegável que, de há quase cinco séculos para cá, a história de Portugal tem sido — pelo menos, metonimicamente — a história da leitura política e cultural desse «livro-Pátria»[25] sem rival (pese embora ao Pessoa de *Mensagem*). No que se refere à classificação de «adorno» sugerida por Orlando, ela pode ser lida quer historicamente («ilhas fagueiras» correspondendo, nesse caso, à hipotética — e irónica — metáfora do estatuto de Cabo Verde no ex-Império colonial), quer literariamente (cabendo a categoria de ornamento estético à Ilha dos Amores revelada no Canto IX). Deixando de lado os moralismos mudos ou persecutórios que ao longo dos séculos se indignaram com o «experimentado» amor deste episódio, resta-nos tentar perceber em que pode consistir o desmoronamento do épico referido por Orlando. Também aqui são várias as leituras possíveis, mas todas tributárias da questão de saber se «o épico» tem valor adjectivo ou nominal na frase citada. No primeiro caso pode inferir-se uma leitura histórica de «desmoronar o

épico», que passará pela constatação do aviltamento da pátria e pela degenerescência de quaisquer atributos épicos da mesma (na época de Camões ou na actualidade, consoante a interpretação que se prefira adoptar). Mas torna-se igualmente admissível uma leitura literária do adjectivo, intimamente relacionada com a discussão da pertinência do género «epopeia» para designar o poema de Camões. A dúvida genológica não é apenas suscitada pela ousada heterodoxia do Canto IX e suas não muito católicas (ou sequer platónicas) reminiscências míticas e sensuais. Paganismo à parte, podemos ainda ver nas frequentes e originais intromissões líricas do poeta um modo (genial, é certo) de desmoronar o que se apresenta, falaciosamente, como monumento épico. Nesse sentido, perfilhado por Helder Macedo mas sugerido também por certas iluminações críticas de Eduardo Lourenço, *Os Lusíadas* seriam uma falsa epopeia, minada pelo desconcerto individual de Camões-o-próprio[26]. A pátria, em suma, não teria passado do pretexto, do mote glosado como nunca mais.

Já o segundo caso (em que, à maneira do célebre estudo de Hernâni Cidade, «o épico» pode ser lido como epíteto) nos induzirá a uma leitura de cunho histórico ou judicativo, em que «desmoronar o épico» tanto pode significar as objecções a que Camões teve de responder por causa da sua Ilha dos Amores, como exprimir um lacónico mas depreciativo juízo de valor sobre um poeta-símbolo pretensamente intocável (à imagem, decerto menos perene, do CCB ou da Assembleia da República[27]). Com tudo isto, o sentido das palavras de Orlando mantém-se indecidível. Mas, num caso ou noutro, parece difícil de sustentar nelas a existência de qualquer apreço pela obra ou pela figura de Camões. Sejam ou não literárias as razões desse distanciamento, revela-se aqui um propósito de apoucamento ou de irrisão a que também não será poupado outro monumento consensual (e curricularmente obrigatório) da literatura portuguesa, *Os Maias*:

> «Orlando cede. Um tudo-nada: Camões é para ouvir em branco e os *Maias* são uma falcatrua sobre tunantes vários. A Maria Eduarda sabia muito bem ao que vinha. Fornicar com o irmão e levar vida de grande garina, sem o aturar a ele, nem a homens. O Ega, o Maia queriam comer-se. Está tudo no livro e o Eça não deu por nada.» (*Ibid.*, p. 37.)

Nestas considerações nada reverentes volta-se a detectar uma sugestão de relativismo cultural. Até porque é diferente lermos «em branco» ou «em preto» (no caso de Orlando, «em mestiço» — o que complica um pouco mais as coisas[28]) certas obras tidas e ensinadas como canónicas. Neste sentido — e contrariando, ainda que sob a óptica do «leitor comum», a canónica epopeia crítica a que Harold Bloom deu voz —, não há «leituras erróneas». Está sempre tudo no livro, mesmo a possibilidade singular de nos não encontrarmos nele, de não estarmos lá — de resistirmos (por motivos não necessariamente literários) àquilo que talvez por excesso de inocência chamamos leitura[29]. Esta resistência, que de modo nenhum implica o abandono do rigor crítico e do empenho hermenêutico, é tão legítima nos casos de Pessoa, Camões ou Eça como (e não sendo embora o meu caso) no de Maria Velho da Costa.

*

Muito se poderia dizer sobre os exemplos de «intertextualidade exógena» (não-literária) presentes em *Irene ou O Contrato Social*, em particular no que se refere ao cinema e à música. Em relação à última (evocada através de nomes tão díspares como Beethoven, Maria Callas, Edith Piaf, Bob Dylan ou Joan Baez), limitar-me-ei a assinalar um «momento musical» em que assistimos a uma espécie de colagem que aponta, também ela, para um certo relativismo cultural — ou, se preferirmos, para uma *musique à venir* em que as diferenças culturais deixem de ser entendidas como contrários. Refiro-me a uma das passagens em que, após a morte de Hannah (que sofria, tal como Irene, de Alzheimer), Orlando escuta uma das músicas preferidas da falecida: o *Berliner Requiem* de Brecht/Weill (do qual, aliás, são citados ou traduzidos dois versos):

> O *Requiem de Berlim*, que ela [Hannah] amara tanto, *Vê como hão-de morrer contigo as ervas e as bestas*. (*Ibid.*, p. 174, itálicos da autora.)

Acrescente-se que o *Requiem* de Mozart (K.626) também é evocado de forma elíptica no solitário cerimonial de luto a que Orlando se entrega (cf. *ibid.*). Mas, em termos de fusão ou sobreposição cultural, é particularmente sintomático o momento em que o encanto fúnebre da música de Weill se deixa invadir ou contaminar pela melodia flébil de uma morna («Lua Vagabunda») — que talvez pudéssemos ter na conta de discreto *Leitmotiv*[30]:

> «Brecht-Weil [sic] que eu ouvia debaixo da chuva de cinzas de Hannah, debaixo da *lua vagabunda di espaço*.» (*Ibid.*, p. 177.)

Os elementos desta colagem não são com certeza antípodas culturais. Weill (felizmente, para alguns) não é Schoenberg ou Xenakis — e é por de mais conhecida a dívida do compositor alemão para com diversas expressões da chamada «música popular» (dívida que, dos Doors a Marianne Faithful ou Tom Waits, não tardou em tornar-se recíproca). Em todo o caso, parece razoável admitir ser pela vocação de hibridez cultural que a personagem Orlando (difícil de caracterizar do ponto de vista ético e axiológico) de algum modo se distingue (na dupla acepção do termo) das bem mais verosímeis vivências culturais de Irene ou de Raquel. Mas talvez pudéssemos ver ainda nessa cultura omnívora e avessa a hierarquias um sinal dos tempos. Voltando a utilizar a música como exemplo, somos tentados a perguntar — face à célere diversidade do mundo em que vivemos — se reagir como o Jorge de Sena «post-faciador» de *Arte de Música* não constituirá hoje uma demonstração arrogante de pobreza e de intolerância[31]. A questão, admito, talvez só possa ser resolvida em termos estritamente pessoais (pois, também aqui, toda a resistência é legítima). No entanto, de Weill a Cage, Piazzolla ou Philip Glass, é notória a tendên-

cia para a abolição de fronteiras entre a «grande música» (erudita) e a «música menor» (étnica, popular, «experimental», etc.). Tendência essa que inegavelmente se deixa ilustrar e nomear (falar de uma «defesa de» seria já abusivo) no romance habilmente dispersivo e elíptico de Maria Velho da Costa.

Em suma, «Terra Longe» (B. Leza) não é menos bela que o quarteto de cordas com piano de Morton Feldman (ou vice-versa). Para felicidade nossa, essas realidades culturais podem coexistir, à margem de hierarquias, e constituir um «fragmento completo» (Maria Gabriela Llansol[32]), imune a constrangimentos de elite ou de bronca maioria. Talvez não fosse excessivo designar essa possibilidade como a lição de Orlando, elemento por excelência «desassossegador» desse outro «fragmento completo» que é *Irene ou O Contrato Social.*

*

Escusado será dizer que nem tudo, neste romance, é intertextualidade. No entanto, seria injusto não mencionar a destreza e a oportunidade de certas reflexões («autorais», em última análise) sobre a arte da citação, seja ela entendida como «fatalidade» ou como propósito de homenagem:

> «Bem sei que às vezes se cita sem querer, se coincide por acaso o que está na massa do sangue [...].» (*Ibid.*, p. 161.)

> «Um plágio óbvio é uma citação e uma citação é uma homenagem.» (*Ibid.*)

Mas o essencial, parece-me (e o que torna a literatura, apesar da sua tão anunciada morte, uma coisa irrefragavelmente viva), é o reconhecimento lúcido e humilde de que as «coisas também se inventam na palavra dos outros» (*ibid.*, p. 163). Daí advém, sem surpresa de maior, a violenta denúncia de Luiz Pacheco:

> «[...] o crápula que andou por aí a catar plágios em vez de catar os chatos que tem da mente ao púbis de velha. O palafreneiro Pacheco.» (*Ibid.*, p. 161.)

O visado, mais do que o autor libertino que se passeia pelas Bragas possíveis, é com grande probabilidade o responsável pelo panfleto intitulado *O Caso do Sonâmbulo Chupista*, que pretendia denunciar o alegado plágio perpetrado pelo Fernando Namora de *Domingo à Tarde* relativamente à *Aparição* de Vergílio Ferreira[33]. Luiz Pacheco lá terá tido com certeza as suas razões ou desrazões — tal como Maria Velho da Costa as teve ao manifestar a sua indignação por aquilo a que chamou «catar». Enfim, talvez tudo se devesse resumir à luz cantável e serena de certas palavras de Llansol:

> «Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.» (Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho — Diário I*, 1985, p. 57.)

Do que ficou dito (e que de modo algum pretendeu esgotar os numerosos vestígios de intertextualidade existentes), se poderá depreender que as citações, referências e alusões feitas em *Irene ou O Contrato Social* se não conformam nunca à mera condição de adornos. Inferir-se-á também que a complexa rede dialógica proposta por Maria Velho da Costa em nada compromete a «força» (num sentido vagamente derrideano) e a autonomia de «carácter» das três personagens principais do romance. No entanto, e para além dos evidentes traços distintivos, dir-se-ia terem essas três personagens em comum o estigma da «indeterminação» (mais discreto em Raquel, superlativo em Orlando, amargo e sem saída em Irene). Mas talvez a «isso» pudéssemos chamar, simplesmente, *solidão*:

> «[...] o que nunca, nunca li, talvez por os homens serem muito orgulhosos, foi um descritivo ou uma crítica da tristeza e da amargura da real solidão. Solidão do desamparado, do só, profundamente só» (Irene Lisboa, *Folhas Soltas da «Seara Nova» (1929-1955)*, p. 111).

E é isso, também, o que entre escombros vários e reconhecíveis nos oferece este romance de Maria Velho da Costa — resposta a Irene, para Irene, numa cidade que, por detrás das luzes e das sombras que a transformaram irremediavelmente, manteve ou exacerbou os contornos essenciais da solidão humana[34]. Como se lê em epígrafe, «Gran secreto es el morir» (Gil Vicente). Dito de outra maneira, «Somos homens. Estamos sozinhos. / Vamos morrer. / Há algo que precisa de ser dito / e não sou eu quem o diz»[35].

Lisboa, Abril de 2001

NOTAS

[1] Cf. Autor Anónimo, *Bardamerda — Poemas Citacionistas Contemporâneos*, Lisboa, 1999.

[2] Cf. Graziela Reyes, «La Polifonía de la Narración» in *Polifonía Textual*, Madrid, 1984.

[3] Existem, naturalmente, autores que «facilitam» a vida atribulada do leitor, identificando com rigor todas as fontes que citam ou referem (veja-se, na mais recente ficção portuguesa, o caso de Mafalda Ivo Cruz). Porém, e talvez para intensificar a dimensão de jogo em que a literatura — pelo menos em parte — consiste, tudo indica que os autores contemporâneos preferem despertar a cumplicidade e os méritos de investigação do leitor, confrontando-o com pistas, alusões, aspas invisíveis. Testando-lhe, em suma, a competência cultural. De resto, quem sofrer com a falta de notas de rodapé pode sempre abrigar-se das importunas «presenças reais» no rigor académico de um qualquer ensaio acabado de sair.

[4] São abundantes, na literatura portuguesa moderna e contemporânea, exemplos de qualquer destes procedimentos. Acerca da autocitação, pense-se no caso extremo de Fernando Pessoa e nos comentários e citações que alguns dos heterónimos trocam entre si ou — e já enquanto quase incessante auto-intertextualidade — na obra de Maria Gabriela Llansol.

Quanto à chamada citação adulterada, encontramos um exemplo esclarecedor em Herberto Helder, quando escreve que «a poesia é feita contra todos» (*Photomaton & Vox*, p. 160). Verifica-se, inegavelmente, uma revisão implacável da fórmula de Lautréamont (que diz que «a poesia deve ser feita por todos»). E, aqui, a possibilidade de uma leitura ampla e penetrante não implicaria apenas o conhecimento da fonte, mas também o de outro contexto ou movimento cultural no qual a fórmula ducassiana teve um impacto decisivo. Refiro-me, claro, ao surrealismo bretoniano (graças a Deus, houve outros), que fez dessas palavras uma divisa e, em certos casos, uma poética. Assim, no texto de *Photomaton & Vox*, que se intitula precisamente «(a poesia é feita contra todos)», Herberto Helder conseguirá, por meio de uma intertextualidade elíptica *ma non troppo*, demarcar-se do surrealismo sem nunca o nomear. Adília Lopes, por sua vez, oferece-nos um exemplo quase perfeito de citação antagónica ou invertida: «eu quero foder foder / achadamente» (*Florbela Espanca espanca*, p. 7). Escusado será dizer que, sem o conhecimento do intertexto Florbela (e, em particular, do verso «Eu quero amar, amar perdidamente!»), os versos adilianos correm o risco de ser lidos apenas como demonstração gratuita de obscenidade.

Citações camufladas ou «invisíveis» são todas aquelas que, com maior ou menor grau de fidelidade, se incorporam incestuosamente em determinado texto, sem que qualquer sinal ou procedimento gráfico (aspas, itálico, etc.) as isole e identifique enquanto tal.

[5] Dir-se-ia que os títulos têm, eles também, uma espécie de destino. De facto, o título (notável, aliás) deste livro de poemas, que surge completo no frontispício da edição original, é geralmente referido sem os dois adjectivos finais. Assim acontece, por exemplo, na capa, no prefácio e no índice da reedição da poesia de Irene Lisboa cuidadosamente preparada por Paula Morão (cf. Irene Lisboa, *Poesia I*, 1991). Curioso é que na lista das «Obras da Autora» incluída na primeira edição de *Apontamentos* o mesmo livro de poemas seja apenas referido como *Outono* (cf. Irene Lisboa, *Apontamentos*, 1943).

[6] «Lembrou-se da colega que tinha dois olhos de vidro e que lhe dissera dos contarelos que ela, Irene, lhe mostrara a medo: *monótonas fixações narcísicas... presunção de apresentar sobre o tempo e o espaço em que te aconteceu nascer juízos definitivos.*» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 126, itálico da autora.) Cf. *13 Contarelos*, Lisboa, 1926.

[7] Irene Lisboa, *Solidão* [ed. or. 1939], Lisboa, 1992, p. 85. De notar que essa característica fundamental da autora de *Solidão* é referida enquanto juízo crítico de I. (Ilda Moreira), para quem «entremear» elementos supostamente antagónicos («objectivo»/«subjectivo», etc.) constituiria um «defeito» da escrita de Irene Lisboa. Esse mesmo juízo crítico foi alvo de um comentário de Isabel Allegro de Magalhães que, negando uma pretensa «separação entre o interior e o exterior» na obra da autora, assinala a existência um poder «unificador» em que «ambas as dimensões» se dão a ver «como esferas inseparaváveis» (Isabel Allegro de Magalhães, «Interioridade e Exterioridade na Obra de Irene Lisboa», *O Sexo dos Textos*, p. 65).

[8] Em *Solidão*, por exemplo, são várias as ocorrências do substantivo «desassossego» ou de formas do verbo «desassossegar». Talvez a passagem mais lapidar seja a seguinte: «Há em mim um estado latente de desassossego, de perturbação.» (*Solidão*, p. 117). Porém, a existirem dívidas de Irene Lisboa para com Pessoa, teríamos antes de falar dos nomes de Alberto Caeiro (e da «prosa dos seus versos») ou de Álvaro de Campos com a sua Lisboa de «casas de várias cores».

[9] A escrita de Irene Lisboa «obriga-nos», de facto, a utilizar o adjectivo «humano» mais vezes do que aconselhariam — actualmente — a narratologia, a teoria literária ou a filosofia da linguagem. Suaves insídias de um olhar vibrante e cristalino — para utilizar uma linguagem pouco «crítica»... Importa, no entanto, recordar a extrema incompreensão de que foi alvo o livro *Esta Cidade!*: «Para que é que eu tinha escrito aquilo? diziam. Que interessavam coisas como toda a gente conhecia? O caso de uma mulher-a-dias era o de todas... etc. [...] Isto explica perfeitamente o dito de uma senhora que me leu: eu também podia contar os casos da minha criada!» (*Apontamentos*, p. 145-6).

[10] Cf. «Velha Glosa» in *Folhas Soltas da «Seara Nova»*, p. 205-7.

[11] Referência óbvia, apesar da ausência de aspas ou de itálico, à peça *Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes. Título, por sinal, assaz beckettiano.

[12] Citado por M.S. Lourenço in *Os Degraus do Parnaso*, p. 7.

[13] Existe um exemplo mais claro de evocação das já remotas provocações futuristas. «O boneco da Michelin é tão belo como o Buda em sístole e diástole controlada.» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 108.) Marinetti, como é sabido, deixou escrito no primeiro manifesto futurista (1909) que «um automóvel que ruge [...] é mais belo que a *victória de Samotrácia*» (AA. VV., *Antologia do Futurismo Italiano — Manifestos e Poemas*, p. 49, itálico do autor). Álvaro de Campos fingiu acreditar.

[14] Para além da citação, facilmente reconhecível, assinale-se o mérito «glososo» com que Maria Velho da Costa recupera a musicalidade enumerativa de Pessanha: «detritos, cascalhos, aras ocultas, *pedacinhos de ossos*, do fundo» (*Irene ou O Contrato Social*, p. 63, itálico da autora). A correspondência entre as «aras» referidas e a experiência do ópio e seus derivados dispensa, creio eu, qualquer comentário. De notar ainda que Raquel passa por duas situações cuja consequência natural é o emagrecimento físico (mediaticamente enaltecido, como se sabe, através dos modelos vigentes de «beleza»): a toxicodependência e a anorexia. Ironias estéticas também, estes pedacinhos de ossos...

[15] É ainda Irene Lisboa quem refere a «grande repulsa» que lhe despertam «as anedotas macaístas sobre o viver do poeta» (*Apontamentos*, p. 136).

[16] A expressão surge na nota biográfica apensa a *Irene ou O Contrato Social* (p. 4). Desconheço se Maria Gabriela Llansol alguma vez utilizou idêntica expressão para designar a sua escrita — embora, na verdade, a hipótese seja improvável. Quanto à minha relutância, tem a ver, simplesmente, com uma exigência de rigor a que a referida expressão, de algum modo, se furta. Independentemente do que se queira dizer com «isso», toda a literatura é experimental. Quanto ao impacto linguístico (mas não só) de qualquer obra literariamente relevante, creio que T. S. Eliot disse, por diversas vezes, o que havia para dizer: todo o escritor que não altera de forma irrevogável a língua em que escreveu pura e simplesmente não existe. Mas os rótulos, como bem sabemos, dão sempre muito jeito.

[17] Cf. Jean-Arthur Rimbaud, *O Rapaz Raro*.

[18] Recorde-se, à margem de comentários, o que Rimbaud escreveu em *Une saison en enfer*: «je ne comprends pas les lois; je n'ai pas de sens moral» (p.129). Extrapolando um pouco, seria tentador relacionar a «indeterminação» linguística de Orlando (a sua poliglossia) com uma questão colocada por Rimbaud: «quelle langue parlais-je?» (p. 127). Se a escrita de Rimbaud — esse *bateau ivre* por falta de helicóptero — ultrapassou genialmente as fronteiras poéticas até então conhecidas (sugerindo essa «nova língua» de que surrealismos e outros modernismos se reconheceram devedores), já em Orlando somos tentados a ver um exemplo de superação cultural — ou, mais precisamente, a personificação de um modelo *instável*, que se não deixa já confinar às hierarquias, ortodoxias linguísticas e preconceitos quer do colonialismo europeu quer do amplo contexto cultural «pré-pós-moderno».

[19] «J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles.», Jean-Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* in *Poésies*, p. 126.

[20] «Enfim, que ao menos chegue um dia em que eu possa sair desta escravatura e ter rendimentos suficientes para trabalhar só quando me apetecer!» (carta datada de 29 de Maio de 1884), Jean-Arthur Rimbaud, *Cartas da Abissínia*, p. 71.

[21] Para além da famosa frase que diz «Voici le temps des *Assassins*», tenha-se presente a seguinte passagem de *Une saison en enfer*: «Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie.» (Jean-Arthur Rimbaud, *Poésies*, p. 170 e 128). De um ponto de vista estritamente histórico, as diferenças são óbvias: Rimbaud, abandonando a poesia e a pátria, procurará tirar proveito da situação colonial africana, enquanto que na personagem Orlando se reflecte um indelével mal-estar pós-colonial — «gangrena» simbólica, como literal foi a que fez Rimbaud perder uma perna e «começar a morrer».

[22] Cf. Uri Caine Ensemble, *The Goldberg Variations*, CD Winter & Winter, 2000 e AA. VV., *Lambarena — Bach to Africa*, CD Celluloid/Sony Classical 1994 — algures entre a heresia e o milagre.

[23] Veja-se a epígrafe do conjunto de poemas há alguns anos «mudados para português» por Herberto Helder: «On parle à des décapités / les décapités répondent en 'ouolof'» (Herberto Helder, *Ouolof — Poemas Mudados para Português*, p. 7). Eis aqui, se não erro muito, um eficaz contra-exemplo para a afirmação drástica de «que nunca ninguém escreveu nenhuma palavra pela primeira vez» (Miguel Tamen, «Aspas» in *Românica*, n.º 5 — *Citação*, p. 13). Mas outros, muitos, haveria: «merdre» (Alfred Jarry), «lessness» (Samuel Beckett), «legente» (Maria Gabriela Llansol) ou um certo Ângelo de Lima.

[24] O neo-realismo, feliz ou infelizmente, já lá vai — e a literatura portuguesa mais recente não parece muito atraída pelo sortilégio dos subúrbios. O caso um tanto singular deste romance de Maria Velho da Costa reside, em boa parte, no modo como a autora percebeu e recusou a vocação dissimuladamente racista do «coitadismo». Isso não significa, porém, que todas as deslocações artísticas e outras às «áfricas» de Lisboa sejam folclore eleitoral, aproveitamento «midioso» ou oportunismo rasteiro. Por evidentes razões estéticas (e talvez éticas), um filme como *Ossos*, de Pedro Costa, não pactua com todo esse turismo infernal bem ou mal intencionado. Também em literatura, tudo depende do olhar — até porque não há «temas nobres».

[25] Eduardo Lourenço, «Camões Diferente», *Poesia e Metafísica*, p. 97.

[26] Esta leitura revela-se, de facto, particularmente cativante no breve ensaio de Helder Macedo sobre a poesia de Camões. No que se refere a *Os Lusíadas*, Macedo não se limita a sublinhar «a intervenção pessoal do poeta no que, tradicionalmente, deveria ser um discurso épico impessoal», declarando ainda que «parece possível afirmar que é o próprio Camões, e não Vasco da Gama, quem encarna a figura do herói na viagem iniciática registada n'*Os Lusíadas*» (Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, p. 35).

[27] Perenes, talvez, os versos e a imagem do «épico doutrora». Mas que dizer da vandalização oficial do largo que o homenageava? São ironias camarárias destas que ajudam a fazer parecer louvável e inocente a arte dos *graffers*, gente que — tanto quanto se sabe — nunca derrubou uma árvore nem pôs uma estátua a pedir esmola na Avenida. Tudo isso daria um romance, um belo fundo de romance — mas demasiado triste, convenhamos.

[28] Mas sublinhe-se, uma vez mais, a «obscuridade» que a vários níveis (desde as evidências lexicais a problemas de ordem hermenêutica) caracteriza o discurso de Orlando. Sirva de exemplo, por subtilmente camoniana, a passagem em que é glosada ou evocada a «Pretidão de Amor» de que o poeta se diz cativo nas célebres «Endechas» a Bárbara Escrava: «Negror do amor, *pretidão* do amor, não da minha pele. Treva da guerra de almas que se comem vivas.» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 178, itálico da autora.)

[29] Esquivar-me-ei ao truísmo de afirmar que a literatura é sobretudo (ou unicamente) um modo de ler, uma (in)certa disponibilidade ou expectativa cujas categorias e fronteiras desconhecemos. Nunca ninguém percebeu muito bem para que servia, em que consistia, a literariedade (Jonathan Culler, no entanto, percebeu muito bem que não percebia nem era caso disso, cf. J. Culler, «A Literariedade» *in* AA. VV., *Teoria Literária*). De qualquer modo, e como o vocabulário para que resvalei decerto prenunciava já, o problema da inocência na leitura pretendia aqui aludir a certos impasses críticos («indecidibilidades») a que Paul de Man deu o devido relevo. A importância dessa reflexão sobre a leitura e as suas (im)possibilidades está bem patente na hipérbole feliz de Wlad Godzich: «once upon a time, we all know how to read, and then came de Man...» (W. Godzich, «Introduction — Caution! Reader at Work! *in* Paul de Man, *Blindness & Insight*, p. XVI).

[30] O mesmo se poderia dizer de outras recorrências ou «interferências» lexicais. Por exemplo, «*comme au théâtre*» (Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, p. 36 e *passim*) ou «*cut the cute*» (*ibid.*, p. 76 e *passim*). Esta última expressão, embora comece por ser apresentada como a divisa de uma personagem da mesma *crew* de Orlando (Buoy), propaga-se quase inverosimilmente

a outras personagens (entre as quais Rolf, o padrasto *vip* de Orlando, e Vanessa — *ibid.*, p. 118 e 139) e é alvo de um comentário irónico (que tanto pode ser atribuído a Orlando como ao narrador): «Aquilo pegava-se. Ainda havia de ser *bon mot* na cidade. Era o efeito de repetição de um viver paradoxal na classe culta.» (*Ibid.*, p. 118, itálico da autora.)

[31] É evidente que a cultura (tanto a nível pessoal como colectivo) pode *também* ser uma forma de intolerância. Contrariamente ao que pretendem sugerir certas análises ingénuas, a intolerância caracterizou as estéticas dos regimes totalitários *tal como* caracterizou movimentos pretensamente libertários (pense-se na proverbial intolerância que André Breton imprimiu ao surrealismo). No que se refere ao «post-fácio» de Jorge de Sena, limitar-me-ei a acrescentar que a afirmação aí feita pelo autor de que a música não tinha para si «nem limites nem exclusões» é, no mínimo, suspeita (Jorge de Sena, *Poesia – II*, p. 208). De facto, para além da repugnância e do ódio profundo que no mesmo «post-fácio» diz sentir pela música popular ou étnica, Sena dedica um único poema de *Arte de Música* a uma expressão musical não-erudita. O facto de se tratar da música de Edith Piaf permite-nos pensar, aliás, que as razões da homenagem (sem dúvida notável) poderão não ter sido estritamente musicais (de resto, para qualquer admirador de Piaf, torna-se difícil distinguir a sua figura da música que cantava/vivia). A verdade, porém, é que a arrogância característica do autor de *Metamorfoses* se transmudou quase sempre, graças aos seus poemas e outros textos, numa preciosa virtude.

Por «pobreza» entenda-se, sobretudo, o que pode haver de redutor em apenas se considerar esteticamente válida a tradição musical erudita do Ocidente (seja ela, embora, imensamente rica) — atitude em flagrante contraste com a eclética sensibilidade auditiva do que (mal ou bem) se tem vindo a chamar «pós-modernidade».

[32] Maria Gabriela Llansol, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 13.

[33] Cf. Luiz Pacheco, *O Caso do Sonâmbulo Chupista.*

[34] Embora Carlos de Oliveira, a propósito de Irene Lisboa, não tenha hesitado em falar da «solidão quase desumana da escritora» (Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 170).

[35] Joaquim Manuel Magalhães, *Segredos, Sebes, Aluviões*, p. 81.

BIBLIOGRAFIA

Anónimo, *Bardamerda — Poemas Citacionistas Contemporâneos*, Lisboa, & etc., 1999.

Maria Velho da Costa, *Irene ou O Contrato Social*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

Jonathan Culler, «A Literariedade», *in* AA. VV., *Teoria Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

Wlad Godzich, «Introduction — Caution! Reader at Work!» *in* Paul de Man, *Blindness & Insight*, Londres, Routledge (ed. or. 1983), 1993.

Luísa Costa Gomes, *Nunca Nada de Ninguém*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (2.ª edição), Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

——, *Ouolof — Poemas Mudados para Português*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

Irene Lisboa, *Voltar atrás para quê?* [ed. or. 1956], Lisboa, Editores Associados, s/d.

——, *13 Contarelos Que Irene Escreveu e Ilda Ilustrou para a Gente Nova*, Lisboa, Edição da Autora, s/d [1926].

——, *Apontamentos*, Lisboa, Edição da Autora, 1943.

——, *Folhas Soltas da «Seara Nova» (1929-1955)*, org. Paula Morão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

——, *Poesia I*, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

——, *Solidão — Notas do Punho de Uma Mulher* [ed. or. 1939], Lisboa, Editorial Presença, 1992.

——, *Esta Cidade!* [ed. or. 1942], Lisboa, Editorial Presença, 1994.

Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho — Diário I*, Lisboa, Edições Rolim, 1985.

——, *Contos do Mal Errante*, Lisboa, Edições Rolim, 1986.

——, *Amar Um Cão*, Sintra, Colares Editores, 1990.

——, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2000.

Adília Lopes, *Florbela Espanca espanca*, Lisboa, Black Sun Editores, 1999.

Silvina Rodrigues Lopes, «Marcas do Desespero», *Românica*, n.º 5 — *Citação*, Lisboa, Cosmos, 1996.

Eduardo Lourenço, *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1983.

M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa, O Independente, 1991.

Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.

Isabel Allegro de Magalhães, «Interioridade e Exterioridade na Obra de Irene Lisboa», *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995.

Joaquim Manuel Magalhães, *Segredos, Sebes, Aluviões*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.

F. T. Marinetti, «Fundação e Manifesto do Futurismo» (1909), *in* AA. VV., *Antologia do Futurismo Italiano — Manifestos e Poemas*, organização, tradução, introdução e notas de José Mendes Ferreira, Lisboa, Vega, 1979.

Carlos de Oliveira, O *Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1996.

Luiz Pacheco, *O Caso do Sonâmbulo Chupista*, Lisboa, Contraponto, 1980.

Helder Moura Pereira, *A Última Lua da Lua de Outono*, Lisboa, Frenesi, 1991.

Graziela Reyes, «La Polifonía de la Narración», *Polifonía Textual*, Madrid, Gredos, 1984.

Jean-Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Librairie Générale Française, 1984.

——, *O Rapaz Raro*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1998.

——, *Cartas da Abissínia*, Lisboa, & etc, 2000.

Jorge de Sena, «Post-fácio» (1969) a *Arte de Música* (1968), in *Poesia – II*, Lisboa, Edições 70, 1987.

William Shakespeare, *A Tempestade*, Porto, Lello & Irmão, s/d.

Miguel Tamen, «Aspas», *Românica*, n.º 5 — *Citação*, Lisboa, Cosmos, 1996.