



COLÓQUIO/Letras

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

«Entre pássaro, flor e mágoa». Entre textos de Luísa Dacosta

José Eduardo Reis

Para citar este documento / To cite this document:

José Eduardo Reis, "«Entre pássaro, flor e mágoa». Entre textos de Luísa Dacosta", *Colóquio/Letras*, n.º 177, Maio 2011, p. 106-116.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

«Entre pássaro, flor e mágoa»

ENTRE TEXTOS DE LUÍSA DACOSTA

JOSÉ EDUARDO REIS

NA MONUMENTAL ANTOLOGIA de textos teóricos sobre literatura *Critical Theory Since Plato*, o seu editor, Hazard Adams, complementando a proposta que M. H. Abrams adiantara em *The Mirror and the Lamp* sobre as quatro grandes orientações no campo da teoria crítica tal como esta se desenvolveu na cultura intelectual do ocidente (a mimética, a pragmática, a expressiva e a objectiva), propôs uma quádrupla taxinomia relacionada com «ênfases filosóficas em diferentes eras», a saber: a ontológica, a epistemológica, a linguística e a político-cultural.

Se a primeira dessas orientações, respeitando a problemática do ser, colocou o seu foco de análise no estatuto das ficções literárias — no ‘quê’ da poesia —, a segunda teve na problemática dos limites do conhecimento e do sujeito que o produz, no modo pelo qual as ficções literárias são veiculadas — no ‘como’ da poesia — a sua matéria fundamental de estudo. É assim que tanto a qualidade objectiva do discurso literário determinado pelo gosto, pela moralidade ou pelo método científico, como a sua conformação pela criação subjectiva passaram a ser tidas, a partir do advento da modernidade, como as questões de estudo prioritárias no campo da teoria crítica. Não tanto o ‘quê’, mas o ‘como’ da poesia passou, portanto, a ocupar a diversidade da reflexão crítico-teórica sobre a literatura até convergir, com os contributos da estética, da linguística saussuriana e da filosofia da linguagem do século XX, para o entendimento de que todas as interrogações sobre o ser e o conhecer se processam no domínio, se não exclusivo pelo menos contido, da linguagem verbal.

O reconhecimento de que a linguagem verbal desempenha um papel constitutivo no ser das coisas do mundo e no modo como são mentalmente percebidas tem particular cabimento no estudo e na apreciação crítica dos objectos literários. É a fase da teoria crítica com incidência na análise da matéria da poesia, e que Adams designa pela era linguística. A que se seguiria, por efeito da saturação dos limites do ser-prisão da linguagem e da sua des-

construção como lugar estável de verdade ou portador de um sentido primeiro e irreduzível, a era contemporânea da crítica política e cultural.

Nesta medida, torna-se compreensível que o actual campo do estudo da literatura, e muito particularmente o que prossegue uma via comparatista, tenha distendido os seus limites integrando tópicos e intersectando temáticas que configuram os chamados ‘estudos culturais.’ Tópicos e temáticas como os da identidade e sua representação, identidade e lugar, memória e espaço, linguagem e subjectividade são, entre outros, actualmente prosseguidos pela vertente «culturalista» da teoria crítica. O sentido de identidade associado às conotações simbólicas que um dado lugar exerce na consciência individual é uma matéria de estudo que se insere, aliás, num dos subdomínios dos estudos culturais, a geografia cultural, cujo foco de análise, segundo Peter Jackson, incide «no modo como as culturas se produzem e se reproduzem mediante práticas sociais efectivas que têm lugar em contextos historicamente contingentes e geograficamente específicos»¹.

É fazendo justamente apelo à funcionalidade hermenêutica da vertente culturalista dos estudos literários que se podem ler, por exemplo, os textos que integram a antologia organizada por José António Gomes com o título *Houve Um Tempo, longe*, e o subtítulo *Vila Real de Trás-os-Montes na Obra de Luísa Dacosta*². Título e subtítulo que combinam um enunciado literário da autora, evocador de um indeterminado outrora e indefinido alhures, com um paratexto que especifica e configura os limites geográficos e temporais representados na sua escrita de pendor autobiográfico. Tratando-se de uma antologia de textos de proveniência diversa, extraídos de livros de contos, *Província* (1955), *Vovó Ana, Bisavó Filomena e Eu* (1969), da narrativa mais extensa *O Planeta Desconhecido e Romance da Que Fui Antes de Mim* (2000), do diário *Na Água do Tempo* (1992), de prefácios a livros infanto-juvenis *Teatrinho do Romão* (1977), *Lá Vai Uma... Lá Vão Duas...* (1993) e *Robertices* (1995), os cinquenta anos que medeiam a sua diversificada composição e que definem o arco temporal do conjunto da produção literária seleccionada exibem em comum a convocação da «cidadezinha», capital de Trás-os-Montes, como lugar de memória e de construção identitária da autora Luísa Dacosta. Reiterada e abundantemente utilizado na nomeação de Vila Real, o uso do diminutivo na caracterização topológica — «A cidadezinha dorme» (p. 45), «Nasci numa cidadezinha» (p. 61), «às vezes visitava a cidadezinha» (p. 165) — comunica um sentido de dupla, se não mesmo de paradoxal, valoração, de afecto e desdém, de gratidão e ironia pela sua terra natal. O recurso ao sufixo funciona assim como índice de atribuição de uma qualidade dual e ambígua a um lugar que na obra de Luísa Dacosta surge representado como um microcosmos de sentidos contrários, como um cenário de vivências locais e indeléveis no processo de formação da consciência

subjectiva da própria autora. Na sua simbolização elementar, esse processo oscila entre a firme robustez da pedra, a diáfana e imprevisível natureza do ar e a fluida e a contingente qualidade da água, «Raiz de pedra, / corpo de vento, / olhos de água», e corresponde a uma auto-representação facetada na afirmação da indómita vontade de emancipação pessoal, no reconhecimento da frágil natureza da condição existencial, e na resignação à dor da travessia dos dias: «Assim sou / Entre pássaro, flor e mágoa». Inserido no corpo do último texto com que se encerra a antologia, este poema da autora, intitulado «Imagem no Espelho», funciona adequadamente como um auto-retrato que especularmente devolve uma imagem de si, mas também do ambiente social e cultural que evoca. Imagem que oscila entre luzes e sombras, entre juízos de valor contrário. Desde logo, entre o encantamento nostálgico por uma longínqua infância e adolescência reguladas pelo encadeamento das festas litúrgicas e profanas constituente de uma percepção muito cíclica do tempo — «Ah! A infância tão cheia de ritos, que acompanhavam as estações do ano [...] Cores, cheiros e sabores tinham data certa» (p. 137) — e o despeito pelo que de monótono, paralisante, repetitivo, esse ritmo quaternário impunha ao anseio subjectivo de liberdade e de descoberta — «Com o Inverno o ciclo fecha-se. Fecha-se e repete-se, rotineiro, invariavelmente, sem possibilidade de mudança, num girar igual, que traz à superfície uma tragédia escondida, que é quase quietude estagnada» (p. 66), a ponto de suspender todo o fluxo de vida num estático e sombrio mundo de espectros: «As tílias, que nenhum vento bole, projectam no muro branco sombras quietas que dão a calma estática, sem horas, da província» (p. 46).

É com ironia carinhosa que Luísa Dacosta faz notar que esta sombria, modorrenta e regular forma de vida tem a sua vincada expressão ideológica, a sua composta imagem reflectida nas páginas de um «jornalzinho semanal [...] cheio de compartimentos, onde as notícias se apresentam com uma arrumação de ficheiro» (p. 67), escritas, em função do tema, por recurso a um vocabulário pretensioso e a recursivas fórmulas adjectivais para compensar a ausência de conteúdos e de qualidade de pensamento dos textos. Assim, se a «secção mais anafada é aquela em que são dadas as notícias sobre o ‘proficiente’ funcionalismo» (*ibid.*), já a do obituário se reporta às mortes como estando «‘envoltas pela cruciante saudade’ das famílias» (p. 68), enquanto a da arte, que «lá tem o seu reinozinho» (*ibid.*), se condensa numa «coluna de suculenta prosa onde o ‘êxtase’ é sempre ‘inefável’ e o ‘patriotismo’ sempre ‘acrisolado’» (*ibid.*).

Neste universo de luzes e sombras, condensado no poema «Imagem no Espelho» se representa também uma ordem moral que distribui os papéis e as actividades sociais de acordo com as determinações do género, uma ordem aparentemente harmoniosa — «Que apaziguantes as manhãs na salinha do cabeleireiro! [...] Ah! que reconfortante calma, que quase dormência! Era isso

que ali se vinha procurar, uma beatitude sem possibilidades de ser alterada» (p. 41) —, mas legitimadora quer das injustiças de classe — «E a senhora Rosa passa com a saca do carvão para as irmãs costureiras, que têm de ter o ferro todo o dia aceso» (p. 29) — quer das desigualdades de direitos determinadas, como uma fatalidade, pelas diferenças de género — «A liberdade (era um dado adquirido) morava do lado masculino, como os primos» (p. 136) —, desigualdades essas tuteladas pela soberania indisputável dos costumes patriarcais: «Passara da tutela do pai para a do marido e, viúva, estava novamente tutelada pelo pai. [...] O seu destino de mulher era um destino de silêncio e ausência» (p. 145).

De algum modo, o poema «Imagem no Espelho» condensa e reflecte nesta antologia temas e motivos que, insistentemente, por vezes por via da ficção, outras por via da memória autobiográfica, se vão justapondo de forma caleidoscópica. Como se nos cinco curtos versos que o constituem pudéssemos reconhecer a funcionalidade do procedimento narrativo de *mise en abyme*, pelo qual se projecta em profundidade, de modo simbólico, o que vai sendo tematicamente entretecido pela narração. Ou, para utilizar outra fórmula interpretativa, como se esse poema, no conjunto dos textos seleccionados, figurasse uma sinédoque, uma espécie de metáfora condensada e iridescente, mediante a qual se representa o todo enunciado. A imagem subjectiva que surge assim simbolicamente recortada neste espelho metafórico comporta a profundidade do campo envolvente, o espaço referencial na modulação face-tada da identidade nele reflectida, mas também o reconhecimento, por via da anamnese, da sua espessura temporal. É uma imagem de si que integra muitas imagens de outrem e de outros e cuja composição, utilizando uma analogia pictórica, mais do que evocar o perfil de um busto estático, enquadrado por uma paisagem imóvel e entrevista a partir de uma janela interior, se parece com uma colagem multiforme e sugestiva de uma auto-representação dinâmica, co-extensiva à encenação de possibilidades figurativas exteriores a si que a completam e determinam. Neste sentido, é uma imagem que tanto se nomeia directamente a si na primeira pessoa, como também de si se distancia por recurso ao jogo dramático da alteridade. Jogo tão intensamente praticado que o hiato entre a memória da experiência do eu passado e a consciência do eu presente que o convoca chega a manifestar-se pela expressão «a que agora escrevia» (p. 133, 142) enquanto instância produtora do discurso *ex post facto*, sincrónico com o momento da sua enunciação. «Raiz de pedra» indicia, portanto, a ligação à terra, assinala a robustez de carácter das origens simbolizada pela perene firmeza da montanha — «A terra onde nasci... é uma terra orgulhosa, [...] escondida atrás da muralha da serra» (p. 155); «E sobre o seu coração pesavam montanhas. As de água para sempre perdidas e a do Marão ainda e sempre com o seu azul, amassado com violetas» (p. 168).

Mas também, dialecticamente, indicia a imobilidade, a clausura e os limites impostos ao anseio de liberdade e à correspondente abertura de horizontes da experiência e do conhecimento. «O Mundo, para mim que só conhecia o retalhinho familiar do quintal, com o Marão a barrar o horizonte, era distância. Cair no Mundo, para lá da cidade e da linha azul-violeta da serra, parecia improvável» (p. 57).

Este «Mundo», com letra maiúscula, representativo do espaço aberto e afim de todas as possibilidades de maturação vital e de descoberta de novas formas de socialização e aculturação, é o mundo que se opõe ao universo local, observado com ternura e sarcasmo — «a província era a minha única matéria de observação. Durante anos (inconscientemente) analisei-a, vi-a passar da minha janela baixa, quase ao nível da rua» (p. 61) — e dessa perspectiva perscrutado com a minúcia do observador participante — «Além de baixa, a janela tem um vidro partido por onde entram sons de vozes, restos de frases. Quem está por detrás pode escutar o coração da cidade, como através de um tabique» (*ibid.*).

«Raiz de pedra» é ainda o modo poético pelo qual Luísa Dacosta se reporta à gênese da sua identidade geográfica, ao lugar circunscrito e definido da sua individualidade. É, portanto, um verso que, na sua brevidade, ilustra de modo contido o teor e o conteúdo dominantes dos textos da antologia *Houve Um Tempo, longe*, centrípeta e convergentemente ordenados em torno e em função do lugar, por assim dizer, sincrético, da «cidadezinha» de Vila Real, a um tempo lugar geográfico, memorial e ficcionado. Este dominante movimento centrípeta, de focalização insistente na representação da terra natal da autora, de observação microscópica, é, como acima se disse, indissociável da narração do seu próprio processo de formação identitária, mas também conexo de um movimento oposto, centrífugo, de expansão e distensão desse processo, projectado no anseio de superação das fronteiras do lugar físico enraizado na pedra. No poema «Imagem no Espelho», o segundo verso, «corpo de vento», é disso que nos fala. Embora mais raros, há segmentos narrativos nos textos de Luísa Dacosta que comunicam esse movimento centrífugo, essa diástole da representação de Vila Real como espaço nuclear de virtual expansão cosmopolita e mesmo cósmica. Por oposição ao foco narrativo de estreita incidência no «confinamento, aconchegante, da cidadezinha» (p. 162), mas também na sufocada resignação do ritmo de vida dos seus habitantes a «quem uma consciência burocrata faz pisar seguros o chão calcetado, e tirar chapeladas solenes, na estreiteza das ruas» (p. 66), aqueles enunciados recordam-nos o momento de evasão evocado pela personagem Stephen Dedalus no romance de coloração autobiográfica de James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*. Divagando numa aula de estudo do colégio de jesuítas que frequentara

como aluno interno, Stephen escreve na folha do seu livro de geografia o seu nome e, em crescendo, justapõe-lhe uma série de espaços concêntricos cada vez mais amplos:

Stephen Dedalus / Stephen Dedalus
Class of Elements / Classe Elementar
Clongowes Wood College / Colégio de Clongowes Wood
Sallins / Sallins
County Kildare / Condado de Kildare
Ireland / Irlanda
Europe / Europa
The World / O Mundo
The Universe / O Universo³

Uma lista representativa deste alargamento da consciência subjectiva da experiência da vida e das suas possibilidades pode ser inferida do conjunto de textos em análise de Luísa Dacosta e disposta da seguinte maneira:

«a que agora escrevia» (p. 133)
«minha velha casa transmontana» (p. 108)
«A rua é larga. E abre-se, em cruz, em frente da janela» (p. 61)
«Tentava-me a outra rua» (p. 156)
«Movia-me muito entre o colégio e a praça» (*ibid.*)
«Os longes eram a Timpeira, Mateus» (p. 160)
«O que haveria para lá do Marão?» (p. 162)
«Cair no Mundo, para lá da cidade e da linha azul-violeta da serra» (p. 57)
«um céu azul [...] que ninguém tem tempo de olhar» (p. 69)

O verso «corpo de vento» simboliza, assim, o anseio e a memória da experiência de liberdade para além «do mar morto, sem ondas, do conformismo provinciano» (p. 66), de algum modo representado pelo apelo do mar vivo — «um cheiro a maresia começava a atravessar o Marão» (p. 139) — assinalando, no intervalo do eterno retorno das cores das estações e das festas litúrgicas, das férias, das brincadeiras e das aventuras do Verão, a imagem, contraponto espacial da «cidadezinha», de uma Póvoa de Varzim arejada, espreada, debruçada sobre o Atlântico. Mas mais do que um valor extático de liberdade, mais do que figurar um horizonte fixo de plenitude, o mar surge investido de um significado dinâmico de libertação, de superação de limites, e até, por efeito da sinestesia, de sublimação do valor concentracionário adstrito à simbolização da serra maronesa:

[...] viera um tempo com uma janela atlântica, fechada por um horizonte, que só os barquinhos de boquinha aberta da pesca artesanal, as traineiras da sardinha e o seu sonho eram capazes de transpor.

Como tinha amado aquele mar violento, uivante, com choro; canto e voz murmurada! Nas mareadas das marés vivas (respingavam-me mesmo quando refugiada no telhado) as ondas erguiam-se em montanhas azuis, também de um azul amassado com violetas, que se desfaziam em espumas brancas, como se a neve do Marão [...] se derretesse aos seus pés.

(p. 165)

No último texto, inédito, que dá título à antologia em análise, Luísa Dacosta, à maneira de um sumário narrativo, alude aos momentos que, sob o signo do «corpo de vento», e como concretizações da «liberdade que haveria para lá da montanha azul, dum azul amassado com violetas» (p. 164), seriam encarados na sua ulterior e desencantada visão dos acontecimentos como tendo sido vividos ingenuamente — «Era tão nova e estava tão cheia de esperança, como um balão de menino acabado de encher!» (*ibid.*). Entre eles, a expectativa política, festejada como estudante da Faculdade de Letras de Lisboa, da institucionalização de um regime democrático em Portugal, admitida como possível na sequência da euforia do fim da Segunda Guerra Mundial, porém «não ainda totalmente consciente do holocausto, da sua dimensão e profundidade, como se aquela fosse a última e definitiva guerra» (*ibid.*). Neste sentido, a ideia de liberdade a que Luísa Dacosta dá expressão não se detém num juvenil desejo de fuga à normatividade e à rotina da vida provinciana (p. 134). Nela incorpora e actualiza a consciência política dos seus antepassados, do seu avô e tios, «todos a militar nas hostes republicanas» (p. 130), contra o golpe de estado e a tentativa de restauração, em 1919 — vivida com horror e narrada com arte de cronista pela tia Mercês —, da monarquia que ficou pejorativamente conhecida, tal a sua sanha persecutória, pelo «Reino da Traulitânia». Mas nessa ideia de liberdade confluem também duas essenciais descobertas: a do reconhecimento do desejo erótico, da afirmação do amor físico como uma oportunidade de maturação, de autognose com sentido de partilha e descentração dos limites fechados de si — «Sem o outro não nos conhecemos inteiramente» (p. 134); e a da transformação e aprofundamento da consciência espiritual, além da vivência religiosa pueril baseada numa catequese de sacristia, em «ritos, muito misturados à culinária e à cozinha» (p. 57), numa hagiografia de tonalidade pagã — «Era tal a enfiada de mártires sofredores e tão cruéis os martírios que havia um que gritava: ‘Virem-me do outro lado, / que deste já estou assado!’» (p. 56). Transformação espiritual, porém, mais intelectualizada do que misticamente vivenciada, sofrida por efeito do «choque» da leitura de *O Cristianismo e a*

Mensagem Evangélica, de Joaquim Alves Correia, clérigo exilado pelo regime salazarista, em cuja doutrina Luísa Dacosta entrevê a exigência axiológica da genuína e imanente compreensão do sentido espiritual, supra-eclesialístico e supra-ritual, atinente com a vida livremente despojada, compassiva e misericordiosa de Cristo:

Uma doutrina a exigir que se distinguisse o erro dos que erravam, o amor dos inimigos e o perdão. Ter memória e perdoar, não uma vez, mas sempre. E afinal só havia um pecado: o pecado contra o Espírito. Tudo o mais: rezas, ritos, devoçõezinhas eram letra morta sem um coração limpo e capaz de um amor concretizado ao irmão que nos choca, magoa, incomoda ou causa nojo, porque o Amor é o mandamento maior — «se alguém odeia o seu irmão é um homicida»⁴ — e não passará nunca, mesmo, quando face a face com Deus, a Fé e a Esperança forem desnecessárias. Uma doutrina onde curiosamente as mulheres desempenham um papel importante, porque a humanização se deu através da mulher, foi à Samaritana que Cristo anunciou o universalismo da doutrina e foi à «discípula» — assim tratada no evangelho de Pedro — que primeiro manifestou a sua divindade.

(p. 58)

«Olhos de água» é o último verso da primeira parte do poema «Imagem no Espelho» e, quer pelo seu correspondente sentido com a última palavra do último verso — «mágoa», quer pelo seu valor semântico antitético relativamente ao verso anterior, quer pela posição que ocupa num poema síntese feito de tensas contradições metafóricas representativas de discretos traços biográficos e de carácter, quer ainda pela metonímica equivalência com a ideia de lágrimas, é um verso que comunica a ideia geral de sofrimento. E aqui apetece citar José Tolentino Mendonça: «‘Pelos minhas águas, conto uma história’, escreve Roland Barthes. As lágrimas são um mapa pleno de significação e de leituras. [...] As lágrimas emprestam um realismo único, irresistível à dramática expressão de nós próprios. São um traço tão pessoal como o olhar ou o mover-se ou o amar.»⁵ Nos textos de Luísa Dacosta em análise não são abundantes as lágrimas quanto à frequência da sua explícita alusão escrita, mas estão subentendidas quer no registo sóbrio e contido de momentos dramáticos da sua vida, quer no tom trágico e melancólico da sua prosa ficcional.

Um dos aspectos interessantes desta antologia é a possibilidade do conjunto dos seus textos serem lidos de modo paralelístico, interseccionado e especular, por assim dizer, independentemente da sua natureza biográfica ou ficcional. Talvez isso se torne mais evidente nos escritos sob o signo do verso «olhos de água», enquanto legenda ou metáfora da representação subjectiva ou reinventada da mágoa da vida e do mundo. Associado à contingência

do fluxo do tempo, esse turvo pesar dos «olhos de água» é o da memória pela sucessão de agravos e, de certo modo, o preço inevitável pela afirmação corajosa da exposição do corpo à força livre do vento e ao desenraizamento das origens de pedra — «O tempo da alegria tinha passado, com a separação das pessoas e bens, mais tarde o divórcio, o seu corpo ainda enxuto, de lua amassada com azeitona, duas vezes recusado» (p. 165). Mas é também, por via da revisitação aos lugares da infância, à casa de família, o da reconstituição de um estigma genealógico evocado na narrativa da sua linhagem declinada no feminino. Assim como nas alusões da autora ao seu processo de libertação subjectivo, à libertação do seu «corpo de vento», a aquisição de consciência política pode ser lida como uma actualização ou extensão de uma tradição de luta pelos valores de liberdade cívica protagonizados pelos seus ascendentes, assim também a anamnese do sofrimento, a auto-retratação com «olhos de água», surge assumida como uma quase fatalidade, uma reverberação vinda de longe, constelada nos destinos da avó Ana, da bisavó Filomena e da tia Mercedes. Sobretudo da avó Ana, que nunca a autora conheceu pessoalmente, mas cuja semelhança de traços fisionómicos e até de sofisticação de carácter, bem como de um comum destino de solidão e abandono marital, lhe serve de pretexto para com ela plenamente se identificar e fundir na construção de uma identidade simultaneamente dual e una. O título do poema que tem servido de eixo condutor e de lançadeira do fio temático na tessitura desta análise, «Imagem no Espelho», não podia ser mais apropriado para dar conta da narração que culmina neste processo de identificação. Nele se retrata a perpetuação de um mesmo ser, desdobrado na imagem do outro de si, duplicado na «imagem» especular do rosto que lhe é devolvido no «espelho» da sua contemplação:

Mas quando abriu a porta de visitas, [...] a avó olhava-a nos olhos, do fundo duma solidão pela primeira vez desvendada. Devagar, devagar, aproximou-se de coração pesado. Eram agora duas mulheres, frente a frente. O encantamento desvanecera-se. Via-se reflectida num espelho, sem magia. [...] Tinham a mesma idade, os mesmos quarenta anos. A mesma boca cerrada, como que comprimida e dolorosa, as mesmas sobrancelhas desenhadas a pincel, o mesmo cabelo liso. Olhando-a, no vestido afogado, duma austeridade sem jóias, imaginava pela primeira vez, sem esforço, o viver, sozinho, da avó.

(p. 103)

Sob o signo dos «olhos de água» se podem ler ainda outros textos de incidência autobiográfica. Em «Consoada com Sombras», por exemplo, a autora, recorrendo ao expediente dramático do uso da terceira pessoa para se referir a um si envelhecido e doente, evoca as lembranças de infância asso-

ciadas à véspera de Natal: na solidão voluntária daquela circunstância festiva, é visitada pelos espectros dos seus antepassados, dos mais próximos aos que nunca conhecera senão por histórias familiares, cada qual entrando em cena segundo uma ordem relacional de afectos — distendida às figuras populares que lhe ficaram na memória — e segundo uma dramaturgia marcada pelos gestos característicos da sua irreduzível individualidade. Todos desaparecidos, convertidos em intangíveis sombras, alguns mesmo subordinados à pueril ideia da eterna justiça divina, os antepassados prefiguram o destino da autora, são como o coro que no enredo da tragédia clássica se antecipa ao momento em que o protagonista reconhece o seu fim. «Onde estavam todas aquelas almas, à espera da ressurreição da carne, como acreditara? [...] Também para ela o fim se aproximava. Estava a chegar o tempo da tribulação e da despedida. [...] No seu horizonte desenhava-se uma solidão feroz, que a marcava a fogo e crescia como uma aurora nocturna e abissal» (p. 152).

Mas também em textos de índole mais ficcional se pode descortinar o estigma da impregnada tristura revelada nos «olhos de água» da autora, como no impressionante conto «Província», narrativa que tem igualmente por tema a atmosfera solitária da consoada, neste caso, porém, protagonizada por um infeliz oficial de diligências — «As festas de ano doíam-lhe sempre. Vinha-lhe uma secreta mágoa pela família que não tinha» (p. 72) —, o senhor Coutinho, celibatário de meia-idade, de aparência sombria — «a sua palidez enfezada de tons castanhos, que lhe davam o aspecto deprimente duma pasta de algodão iodado, metido em frasco sujo de pó» (p. 71) —, um burocrata subalterno de uma repartição de província, desgastado pelos anos, pela rotina e pelo ambiente soturno do seu universo de trabalho. O que impressiona nesse conto é a representação que nos dá da vivência penosa de uma (in)consciência desencantada e introvertida numa noite de celebração da inocência redentora da vida e congregadora do espírito de família. «Antes de se deitar foi até à janela ver se estaria bem fechada. Pérfida, a solidão da rua atravessou facilmente os vidros e envolveu-o. [...] Pairava só uma neblina esgarçada (hálito de multidão) que aconchegava as casas num calor brando de xale ralo de mendiga. Uma tristeza mais cerrada que a névoa leitosa principiou a invadi-lo» (p. 77). O que impressiona neste conto é ainda a cirúrgica descrição dos estados de alma desta personagem perdida para a vida e para o calor dos afectos, angustiada na ocupação a dar ao tempo livre que lhe sobrava das horas passadas em tarefas insípidas e monótonas que a sua profissão de manga de alpaca, rígida e mecanicamente, lhe impunha que cumprisse. O que impressiona neste conto é, enfim, a minuciosa caracterização do ambiente social propiciador da estéril desumanização de sentimentos, o retrato da inépcia humana personificada na figura de um infeliz misantropo vergado ao peso do conformismo, da convenção e do hábito.

«Olhos de água» corresponde, portanto, à caracterização final que Luísa Dacosta de si faz na segunda parte do poema «Imagem no Espelho», «Assim sou / Entre pássaro, flor e mágoa». Uma mágoa acentuada com a passagem do tempo e a perda das ilusões a adensar-se numa consciência angustiada pelo desabar das esperanças, rendida à certeza

de que o mundo não era liberdade, beleza e amor, mas injustiça, guerra, fome, tortura, vozes prisioneiras e sufocadas por censuras políticas, cada vez mais sujeitas a uma economia, sem moral, numa paisagem a desagregar-se em lixo e poluição. [...] a certeza de que uma bomba atômica podia reduzir a pó cidades inteiras. Além disso a desatenção ao ambiente tornava o planeta feroz e a reduzir-nos à condição de insectos, que uma onda de tufão ou um irromper vulcânico varrem e fazem desaparecer.

(p. 165-6)

Uma mágoa sem remissão, feita de lembranças penosas e pensamentos negros sobre o presente e o futuro, da própria autora e da humanidade, uma mágoa acordada pelo regresso ao lugar das origens, à «raiz de pedra» da sua identidade, à «cidadezinha» que entretanto crescera «desordenadamente, [...] falsamente moderna, com templos de consumismo, [...] o seu centro histórico, desfigurado!» (p. 167). Uma mágoa crepuscular de «uma sobrevivente, sozinha» (p. 168), impondo-se como uma inexorável verdade, fazendo-lhe perder o viço da qualidade livre do seu «corpo de vento», da sua natureza flor revelada na descoberta do amor físico, «e era como se tivesse atravessada entre os dentes a haste de uma flor de sonho, inexistente» (p. 134), uma mágoa, enfim, de chumbo cerceando de vez a sua natureza pássaro, a dos «voos de baloço naquelas tardes de um azul, muito lavado, que as gaivotas como que franziam com as suas asas» (p. 139).

NOTAS

- ¹ Peter Jackson, *Maps of Meaning. Introducing to Cultural Geography*, Londres, Routledge, 1984, p. 23.
- ² Luísa Dacosta, *Houve Um Tempo, longe. Vila Real de Trás-os-Montes na Obra de Luísa Dacosta*, introd., sel. e notas de José António Gomes, Porto, Edições Asa, 2005. Todas as indicações de página se referem a esta edição.
- ³ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin Books, 1992, p. 12. Trad. port. de Alfredo Margarido: *Retrato do Artista Quando Jovem*, Lisboa, Difel, 1989, p. 34.
- ⁴ Primeira Epístola de S. João, 3, 15 (nota da autora).
- ⁵ *O Dom das Lágrimas. Orações da Antiga Liturgia Cristã*, introd. e trad. Joaquim Félix de Carvalho e José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 12.