



# COLÓQUIO/Letras

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

---

## [Recensão crítica a 'O Amante É sempre o Último a Saber', de Rui Zink]

Ricardo Marques

Para citar este documento / To cite this document:

Ricardo Marques, "[Recensão crítica a 'O Amante É sempre o Último a Saber', de Rui Zink]", *Colóquio/Letras*, n.º 180, Maio 2012, p. 228-230.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Rui Zink

## O AMANTE É SEMPRE O ÚLTIMO A SABER

Lisboa, Planeta Editora / 2011

Se a pergunta não fosse «qual o melhor» mas sim «qual o mais importante», as suas respostas seriam as mesmas ou seriam diferentes? Em quê, no segundo caso?

**Rui Zink:** As respostas não seriam necessariamente as mesmas porque o mais importante (que muda, influencia, demarca) nem sempre é «o melhor». E o mais importante de que ponto de vista? Influência? Impacto no seu tempo? Ponto de viragem? Poderia continuar (e até responder), mas para brincadeiras injustas já tive hoje a minha dose. *Ite missa est.*

Qualquer crítica pode encontrar em qualquer texto um bom começo ou uma boa epígrafe, mesmo que para isso não se tenha de recorrer a um outro autor, ou ainda a um autor póstumo que já não se possa defender de citação alheia e descontextualizada. A epígrafe acima escolhida constitui a última pergunta e resposta de um questionário sobre os referentes literários de eleição de Rui Zink, feito em 2009 pelo blogue *Os Livros Ardem Mal*. As questões que o escritor de *Dádiva Divina* (Prémio PEN 2005) coloca, *mutatis mutandis*, na sua resposta, constituem, na verdade, a alma de um tipo de texto como é este que agora escrevo. Dizendo por outras palavras, a «brincadeira injusta» mas séria que é um texto crítico acaba por dar a quem o lê um julgamento quer do texto recenseado contra tudo o resto que o autor e os outros escreveram, quer uma resposta indireta à primeira questão de todas, que é a da avaliação da importância face a parâmetros (quase sempre contestáveis) de qualidade.

Esta questão específica é tanto mais pertinente se pensarmos que um escritor como Rui Zink, arcando com o fardo ambíguo da visibilidade e mantendo uma publicação literária regular em várias frentes desde a sua estreia, há 25 anos (já lá vamos), acaba por ser mais conhecido e mediatizado do que lido (não é por acaso que *La Cause Littéraire* terá dito que se «Guy Debord teorizou a sociedade do espectáculo, Rui Zink concretizou-a»). A presente revista falou neste autor exatamente quando da estreia, com *Hotel Lusitano*, num curto texto de Álvaro Salema («Descobrir Portugal em Lisboa», na *Colóquio/Letras*, n.º 99, de setembro de 1987). A título de curiosidade, Salema aponta desde logo a «aptidão fluente para a narrativa conduzida com coerência, leveza, desembaraço e, sobretudo, com humor oportuno no aproveitamento das situações imaginadas», acabando por dizer que «a escrita de Zink é nítida, despretensiosa e seguramente cadenciada». Muitos livros depois, nada parece mudar nesta fórmula de sucesso, ainda que este *O Amante É Sempre o Último a Saber* apresente alguma depuração, uma *mélange* de discursos e de personagens mais afastada de um humor irónico e algo fácil (embora presente), denotando uma opção clara pela sinceridade das palavras e das situações do quotidiano, concretizado nas buscas individuais de cada um. Zink, numa entrevista ao *Expresso*, de 4 de agosto de 2011, acaba mesmo por referir-se ao tema da nova obra da seguinte maneira: «É o mesmo de sempre desde o *Hotel Lusitano* de há 25 anos: o desencontro que, tarde mas é melhor que nada, talvez consiga ser encontro. É também a primeira vez que faço um romance de amor. Calha bem, com o país tão encailhado, nada como a história de um amor feliz.»

Neste sentido, e ainda que não possa concordar totalmente com a redução desta obra a «um romance de amor», Zink

consegue que neste livro o «encontro» e o «desencontro» das duas personagens sejam orquestrados através de um outro tópico, quanto a mim, bem mais importante, e que é o da viagem, essa sim uma linha estrutural desta como de toda a sua obra. Quando, no final, numa nota de autor bastante lúcida e rica (p. 285-6), diz que vê este livro exatamente como uma história de amor «seguida de várias declarações de amor», o que se lê mais fundo e atentamente em cada um desses referentes amorosos, ou subtemas (o Japão, a relação pais-filhos...) é uma viagem sócrática do «conhecimento de si», de uma anábase ao âmago, como os americanos de *Hotel Lusitano* ao pequeno Portugal, à outrora grande e velha Europa, à procura de si própria (e que em última instância é a própria viagem de conhecimento do autor enquanto pessoa — ou não fosse verdade que Zink é tanto Teresa e Tano como Flaubert é Bovary). E acabamos por ler este romance mais como um longo poema narrativo onde há a tentação do espaço e do tempo teatrais e vice-versa. Veja-se os diálogos de Teresa e Tano ao longo do livro (sem dúvida o melhor), a sua simplicidade arguta e perspicaz como se de um jogo se tratasse, atingindo alguns clímaxes como no capítulo oitavo da segunda parte («Autocontrolo») ou ainda em «Karate Masuta», parte terceira de «carácter» (p. 177-85).

Uma palavra mais acerca da estrutura. Resulta muito interessante a decisão de organizar o volume em cinco partes, tantas quantos os princípios do «Dojo», o espaço de combate do Karate que simbolicamente significa «local de caminho» (cf. p. 50). Como se disse, este é um livro de viagens interiores no quadro de uma viagem física. Nada mais correto do que fazer da linha do livro a própria estruturação do «local de caminho» das suas personagens («Ir beber à fonte» é uma

expressão utilizada mais do que uma vez, tantas quantas é desconstruída pelo autor com a história que conta). A própria subversão analéptica de ir contando a viagem de Bernardo paralelamente à história de Teresa e Tano em busca de si próprios buscando-o a ele serve bem esse princípio estrutural, lembrando estruturas similares como a de Michael Cunningham no premiado *The Hours* (1999) ou alguns dos melhores filmes de Pedro Almodóvar.

Continuemos com coisas concretas. A linguagem de Rui Zink, como dissemos, vive de uma qualidade sinestésica que lhe serve a atenção ao real. Leia-se alguma Marguerite Duras, bem referida pelo autor, e perceba-se como aqui respira (inclusive é citada no texto). Zink, numa «brincadeira séria» no lançamento deste livro, falou até da sua recusa do «escritor surdo» e que é artificialmente inverosímil na maneira como descreve o que se passa à sua volta, bem como da importância da linguagem do corpo como pormenor sincero e incontornável no tratamento das personagens. Sincero é igualmente o tratamento da língua: nota-se o prazer com que Zink a relança em jogos verbais e lexicais ousados, pertinentes num livro que transpira o encontro de culturas como este. Se não quisermos exemplificar pelas abundantes ironizações com as subtilezas das distâncias (culturais, em grande parte) entre o japonês e o português, podemos atentar especificamente no capítulo em que um japonês radicado em Portugal desde o 25 de Abril como é Tano se encontra com brasileiros de ascendência japonesa na capital daquele país. Concomitantemente, e no que toca à narração propriamente dita, Zink emprega uma técnica que se resume à interferência indireta, pelo próprio narrador, na psicologia da personagem, descrevendo aquilo que vê de forma aparentemente imparcial mas omnisciente, como acontece neste passo: «Ele que desabafas-

se quando estivesse para aí virado. Puxar-lhe pela língua? Isso só serviria para lhe magoar a língua» (p. 38). Esta interferência é por vezes levada a extremos, roçando o cómico, de que é exemplo o seguinte momento, já no fim, em que o narrador interrompe um diálogo de termos técnicos entre duas personagens, para introduzir o seguinte comentário: «Um Keiretsu, segundo a Wikipédia, é uma coligação de empresas tendo por objectivo um benefício económico comum. Mas, como tudo na Wikipédia, essa era apenas meia verdade» (p. 238).

Terminemos agora como começámos; onde canonicamente talvez devêssemos ter iniciado este texto: o título. «O amante é sempre o último a saber» é igualmente uma meia verdade, como as da Wikipédia, como são todas as posições absolutas na vida (sempre e nunca). Apesar e por causa disso, o título acaba por rematar (indiciar) o que se passa dentro das quase 300 páginas de uma história que, na sua polimorfia e abertura (linguística, de registos, de personagens), nos revela que a vida é esse «dojo» onde as (im)probabilidades e os (des)encontros estão sempre a cruzar-se em combinações imprevistas. E por vezes somos mesmo os últimos a saber, porque já lá estamos.

*Ricardo Marques*

**Valter Hugo Mãe**  
**O FILHO DE MIL HOMENS**

Lisboa, Alfaguara / 2011

Valter Hugo Mãe é um autor versátil e prolífico que gosta de mover-se num espaço de provocação (seja ou não intencional), desencadeando, assim, reacções nada consensuais por parte da crítica literária portuguesa. Já anteriormente, a sua escrita resultava de uma escolha muito singular,

escrevendo em minúsculas até ao último romance, *a máquina de fazer espanhóis*. Com *O Filho de Mil Homens*, Valter Hugo Mãe inicia uma nova fase da sua estilística, uma vez finda a tetralogia, como ele próprio o afirma na entrevista a José Mário Silva, em *Bibliotecário de Babel*. E se na poesia, oficina literária em que Valter Hugo Mãe afinou a sua escrita, o tom era marcadamente surrealista, na ficção não o é menos, ganhando a sua escrita em fôlego.

Como Valter Hugo Mãe afirma na referida entrevista: «Eu só sei escrever coisas arriscadas». E é precisamente o risco que determina a escolha do ponto de partida desta obra, que inicia com o seguinte pressuposto: «Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo.» Crisóstomo é um pescador que vive à beira-mar e sonha em encontrar um filho, a «outra metade de si», para parafrasear o primeiro capítulo, cujo título é «O homem que era só metade». Crisóstomo é a personagem central, em torno da qual se aglutinam todos os acontecimentos, mesmo que estes não se relacionem directamente com ele. O tom surreal da atmosfera do primeiro capítulo contamina todo o romance, ainda que algumas das personagens nos pareçam bem reais. A história de Crisóstomo decorre desta falta essencial, que reflete simultaneamente a solidão profunda dos seres que não possuem família nem laços de pertença e que se movem no desejo de (re)encontrar o que lhes possa apaziguar essa ausência/falta: «Achando que tudo era ausência, achava também que vivia imerso, como no fundo do mar» (p. 16). O início é simples e banal, mas potenciador, pois permite ao autor reinventar elos de pertença que não são os habituais, criando uma família que substituirá a família convencional.

Engenhosa e criativa é a forma como Valter Hugo Mãe faz desenvolver a estru-