



# COLÓQUIO/Letras

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

---

## «A Mulher do Chapéu de Palha» de Graça Pina de Moraes : uma demanda sem graal

Ana Maria Delgado

Para citar este documento / To cite this document:

Ana Maria Delgado, "«A Mulher do Chapéu de Palha» de Graça Pina de Moraes : uma demanda sem graal", *Colóquio/Letras*, n.º 184, Set. 2013, p. 170-180.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

[A Autora segue a antiga ortografia.]

- \* Jorge de Sena e António Ramos Rosa, *Correspondência 1952-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, colab. de Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira, Lisboa, Guimarães Editores, 2012.
- <sup>1</sup> O seu primeiro livro viria a ser publicado alguns anos mais tarde: *O Grito Claro* (1958).
- <sup>2</sup> Para que também contribuem em muito, sublinhe-se, as muito oportunas notas de rodapé dos editores da correspondência.
- <sup>3</sup> Que é verdade que o autor de *O Grito Claro* se sentia um exilado, prova-o inclusive o pormenor significativo de se auto-intitular «exilado amigo», em carta de 5/12/1959, quando Jorge de Sena já está no Brasil (p. 209).
- <sup>4</sup> Cf. carta de Jorge de Sena datada de 6/10/1954, p. 111.
- <sup>5</sup> Cf. «A Poesia É Só Uma. 1940-1951», *Cadernos de Poesia*, n.º 6, II série, Lisboa, 1951, p. 7. Texto redigido por Jorge de Sena e subscrito também por José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti, Tomaz Kim e José-Augusto França.
- <sup>6</sup> Cf. carta datada de 17/8/1953 (p. 56).
- <sup>7</sup> Depois de António Ramos Rosa lhe ter enviado o seu *Sobre o Rosto da Terra* (1961), Jorge de Sena registaria também uma interessante apreciação atravessada de conselho, que deixava transparecer aquela que era a sua própria mundividência poética: «Cada vez mais a sua poesia avança para uma funda clarificação, como comecei por apontar. Eu queria só, pelo muito que o prezo, que se acautelasse contra isso. Clarificação não é depuração, não é recusa a tudo o que não seja transparente. A poesia não é, sobretudo, transparência, mas, se é permitida a metáfora, translucência. [...] Eu gostaria que, criticamente, V. se apegasse — não sei se se apegou já — a uma crítica de sentido, mais textual, para que V. tem notáveis qualidades. Ela o seguraria mais firmemente a uma realidade *objectiva* que, *para nós*, só pode ser a intersecção da compreensão do mundo com a fixação verbal que o texto poético integra» (p. 242).

## «A MULHER DO CHAPÉU DE PALHA» DE GRAÇA PINA DE MORAIS: UMA DEMANDA SEM GRAAL

O chapéu de uma escritora pode bem transformar-se em símbolo da sua obra e ajudar-nos a compreendê-la, sobretudo se figura no título, é elemento fulcral da narração e a sua imagem principal, como no caso do conto *A Mulher do Chapéu de Palha*<sup>1</sup> de Graça Pina de Moraes (1929-1992). De uma maneira geral, o chapéu representa a cabeça e o pensamento, o espírito e a imaginação, podendo ainda ser um símbolo de identidade<sup>2</sup>. Escrito em 1986, e publicado postumamente em 2000, esta ficção tem uma forte componente autobiográfica. A capa reproduz um pormenor de uma fotografia da autora no final da década de 1980, com um chapéu em tudo semelhante ao descrito no texto. O editor explica na badana do livro que o conto foi escrito durante umas férias de Graça Pina de Moraes no Rio de Janeiro.

De uma serenidade e luminosidade apenas comparáveis à transparência nítida da manhã da Foz do Douro que descreve no início, este texto é uma narração autobiográfica na terceira pessoa, com características fortemente metaficcionalis, em que a autora reflecte sobre a função da literatura e do escritor e a sua relação com o leitor, fazendo indirectamente o balanço da sua vida e produção literária. Esta será a razão do grande, embora empenhado, distanciamento e até ironia (também autoironia) do texto, não muito comum na obra de Graça Pina de Moraes: este seu último texto publicado é uma reflexão apolínea sobre uma obra e uma realidade de traços dionisíacos (o fundo existencial denso, excessivo), mostrando que a autora, se leu e preferiu Dostoiévski, também leu Tolstói, como conta em entrevista<sup>3</sup>.

Nesta obra não predominam os espaços fechados, quer físicos quer psicológicos, nem as personagens que «procuram, sem o conseguir, transcender a irrealidade, vazio e absurdo da existência»<sup>4</sup>; aqui a narrativa começa com uma frase concisa e lapidar: «A mulher bateu a porta de casa e saiu para a avenida» (p. 7). Já vão longe os tempos em que evocou os espaços claustrofóbicos de uma casa duriense no romance de 1958 *A Origem*, onde cria inesquecíveis personagens «paradigmáticas de um tempo e de um país»<sup>5</sup>. Embora a escrita permaneça intimista, o tom é diferente, tal como os tempos: «A política estava na ordem do dia, não discutia limitara-se a ouvir. Não era uma política era um ser que, o mais honestamente que lhe era possível, procurava compreender de que lado estava a razão» (p. 26-7). Em todo o conto predomina a descrição da realidade circundante, acompanhada porém pelas reflexões e estados de alma da personagem, que a conduzem a espaços cada vez mais largos. Quando a viagem de eléctrico a leva, no fim da linha, ao mercado de Matosinhos, a realidade política irrompe mais uma vez com os sinais do tempo histórico: «Nas suas paredes perduravam os cartazes coloridos, com todas as mensagens que o processo revolucionário trouxera ao país. / Segundo a imprensa o processo revolucionário terminara mas dir-se-ia que não» (p. 18).

Nestas páginas, a autora regressa aos sítios do seu passado, no Porto: «Vivíamos na Foz do Douro. A minha alma ficará para sempre ligada a esse mar bravio que rebenta contra a praia com uma violência estrondosa. Aí passei toda a minha adolescência e uma parte da minha juventude.»<sup>6</sup>

Na claridade translúcida da manhã, a narradora diz da sua personagem que anseia por largueza: «Como todo o ser humano que cresce à beira mar a mulher tinha a nostalgia dos largos espaços» (p. 8). Esta «mulher sem idade, nem nova nem velha» (p. 7) anseia por horizontes largos, por ir ao limite da sua capacidade humana de compreensão: «Gostava sempre que a linha do horizonte lhe fosse acessível, de poder

ver tudo quanto o seu humano olhar abrangia. Nas vastidões desérticas experimentava a sensação de que a alma com a alma se encontrava» (p. 9). A natureza desse encontro será o tema do presente estudo.

Este belo texto de poucas páginas divide-se em duas partes: a primeira descreve o percurso físico-geográfico da personagem pela Foz do Douro, em direcção à piscina de Leça, durante uma manhã excepcionalmente clara; a segunda parte descreverá a tarde, a partir das três horas, muito diferente da manhã transparente e serena, por se ter levantado nortada e tudo ter adquirido «uma aparência turva e move-diça» (p. 25). A primeira parte da narrativa foca a sua atenção no que a mulher vê e ouve em redor e no que vai pensando, fazendo o balanço do seu percurso numa altura que poderia ser a «metade da vida» hölderliniana: «Ainda não sou velha mas já não sou nova!» (p. 14).

O que distingue esta mulher de meia-idade aparentemente incharacterística é o chapéu: «Subiu para o carro eléctrico que conduzia a Matosinhos e toda a gente olhou para ela. Não porque se distinguisse dos outros por algo de excepcional mas porque o chapéu era feio» (p. 14). O chapéu é descrito com todo o pormenor, tratando-se de um elemento fulcral da narrativa, com um simbolismo próprio e que dá o título ao conto: «O chapéu era feio, digamos mesmo invulgarmente feio. Tinha uma copa alta e amachucada, a sua aba larga caía em torno da cara da mulher como se fosse pendurada. Recordava insolitamente os chapéus utilizados na cabeça dos espantalhos» (p. 12-3). É este elemento que caracteriza a mulher sem nome — talvez por isso uma máscara da autora, uma «dupla» autobiográfica — aos olhos das outras pessoas, passando a funcionar como elemento central da sua identidade: «Tirou do saco de praia um chapéu e a mulher que se assemelhava a qualquer outro ser humano e passaria inapercebida num aglomerado de gente passou a ser diferente» (p. 12).

Tal como afirmámos no início, o chapéu simboliza o pensamento, o espírito e a imaginação, esconde um espaço interior da personagem que o texto revela: «Atendendo a que a sua cabeça repousara no largo, tranquilo e silencioso espaço marítimo, o bruá-á do eléctrico superlotado não a incomodou» (p. 15). Esse desvendar do texto, usando sempre uma serena racionalidade, inaugura-se e tem a sua razão de ser na «precisa claridade da manhã» (p. 14) e perdura mesmo através da nortada da tarde. A personagem, espelho da autora/narradora, está protegida pela nítida atmosfera abrangente: «Havia na manhã clara e lavada como que uma acumulação de claridades. A luz límpida que caía a prumo sobre a vasta extensão líquida do mar era reflectida de novo para o céu dum azul brando que nem a mácula duma nuvem turvava» (p. 8). O ruído circundante e eventuais pensamentos deprimentes ficam longe: «‘Vamos arrefecendo ao longo da vida mesmo antes que a morte chegue’. Mas esse

pensamento não teve para ela qualquer característica deprimente, ocupava uma zona longínqua, irónica e quase risonha da sua alma» (p. 14).

Dois sentimentos caracterizam o momento existencial da mulher do chapéu de palha, cujo percurso físico e interior acompanhamos, seguindo fascinados a descrição magistral de Graça Pina de Moraes, em que não há nem uma só palavra supérflua: «A mulher era absolutamente banal mas sob a aba caída do seu feio chapéu apercebiam-se uns olhos brilhantes e sonhadores, olhar aparentemente distraído mas que tudo destacava até ao mais ínfimo pormenor» (p. 17). Esta natureza de artista que observa e transfigura revela-se aqui por debaixo do chapéu de palha, que acaba por se transformar em símbolo da imaginação e da escrita. Dois sentimentos, aparentemente contraditórios, marcam este instante da existência que preside à escrita do texto. Em primeiro lugar, a comunhão com os outros: «Experimentava nesse dia um sentimento de profunda fraternidade em relação aos humanos como ela. Isto não quer dizer que a mulher se sentisse feliz ou mesmo infeliz, não passava por assim dizer de mais um elemento do claro mundo que a cercava» (p. 10-1). Este sentimento caracterizará o desfecho do conto, ligando-se ao símbolo central do chapéu de palha; o segundo sentimento, a solidão, pode aqui coincidir com o primeiro: «A sua solidão era-lhe cara, aliás não se sentia só, sentia-se sempre acompanhada dum Deus em que não acreditava» (p. 24).

E será a este Deus, mesmo inexistente, a este horizonte de sentido que se dirigem as duas perguntas que faz o texto de Graça Pina de Moraes, uma por cada metade do conto. A primeira surge muito sucintamente formulada: «‘O que poderá ter para mim ainda um sentido?’» (p. 17); mas a atmosfera circundante, pela sua perfeita transparência, não dá qualquer resposta, ou nem admite a pergunta: «Pensou e essa pergunta ficou como que suspensa e não lhe deu continuação» (p. 17). Assim, a interrogação transitará, reforçada, para a segunda metade do conto, à medida que a agressão da nortada transforma o calmo mundo matinal num universo hostil.

Em 1991, Fátima Maldonado chamou à obra de Graça Pina de Moraes — no «Posfácio» à reedição do romance *A Origem*, de 1985 — «máquina interrogativa» (utilizando uma expressão de Herberto Helder) e «poderosa máquina de silêncio»<sup>7</sup>. Segundo esta crítica, o texto da autora «não fornece esclarecimentos nem acrescenta clarificações. Apenas nos expõe à mira da alma contribuindo assim para que ela se nos torne ainda mais estranha»<sup>8</sup>.

Essa capacidade de interrogação, esse pensamento crítico radical perdurará neste último texto publicado de Graça Pina de Moraes. A personagem continua a pensar durante a segunda parte do conto: «O que é que na realidade poderia ainda interessá-la e ter um sentido para ela?

Cumprir uma missão importante». A nortada desorganiza tudo no texto; é conhecido o poder transformador e revolucionário do vento como símbolo na literatura<sup>9</sup>, e também aqui, já que o pensamento, que ficara suspenso na claridade cristalina da manhã, se formula agora com toda a sua audácia: «Levar a uma pessoa eminente e que residisse do outro lado da terra uma carta necessária e de cujo sentido dependesse a vida de milhares de seres humanos. Essa mensagem teria de ser levada em circunstâncias incredivelmente perigosas e num constante risco de vida, de forma que o seu sopro vital estivesse sempre em suspenso» (p. 30-1). É como se a própria vida interrogasse a personagem-máscara da autora, que lhe tem de dar uma resposta.

Esta capacidade de interrogação radical da mulher do chapéu de palha caracteriza o ofício da escrita, em flagrante contraste com o uso instrumentalizado da linguagem, como nos cartazes revolucionários e no discurso do aldrabão de feira, vendedor de «banha da cobra», a anunciar um xarope panaceia para todos os males. «‘Devia ter comprado o remédio’, reflectiu com amargura. / ‘Talvez que o xarope curasse corações cansados de viver até às pontas dos cabelos’» (p. 38). Assim, queixa-se de cansaço, como se estivesse numa demanda que se confunde com a existência, uma demanda sem Graal, e que mesmo assim prossegue: «Levar uma carta a um poderoso personagem... / Mas quem é na terra poderoso e eminente? Ninguém. Sobre a terra não existia tal personagem» (p. 34).

Imagina-se então a «atravessar a atmosfera com a tal carta de transcendente importância» (p. 34). O texto ecoa um passo do romance *Jerónimo e Eulália*: «Nos seus passeios ociosos, nos quais aliás se sentia perfeitamente ocupado, como se um ente invisível o tivesse incumbido de transmitir uma fantástica mensagem a um povo inexistente»<sup>10</sup>, mostrando como é antiga a preocupação da autora com este tema. Já que a personagem a quem quer dirigir a pergunta não existe na terra, ela imagina-se a percorrer o universo: «Via-se montada numa vassoura como uma bruxa, com o seu feio e extravagante chapéu de palha, de planeta em planeta, de estrela em estrela, levando talvez a esse ser em que não acreditava a urgente mensagem.» (p. 36). A carta de transcendente importância, destinada ao tal ser transcendente que talvez não exista, continha uma única e simples pergunta: «‘Qual o motivo por que numa vida tão curta, irrisória e cruel, os seres humanos ainda conseguiam energias anímicas para se brutalizarem uns aos outros?’» (p. 35).

Quando li o conto de Graça Pina de Morais pela primeira vez, em Agosto de 2008, pareceu-me claro estar perante uma reescrita da parábola de Kafka «Eine kaiserliche Botschaft» («Uma Mensagem Imperial»), de 1917, publicada em 1919 na revista judaica *Selbstwehr* e em 1920 na colectânea *Ein Landarzt*, integrando a obra publicada

postumamente *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. Nesse texto, extraordinariamente curto e denso, o imperador moribundo envia uma mensagem ao súbdito mais longínquo. Apesar da sua força e do seu poder, o mensageiro não consegue chegar, acabando o destinatário por sonhar a mensagem, sentado à janela quando a tarde cai. O que impede o mensageiro de chegar é a multiplicação dos obstáculos à medida que os vai ultrapassando, vindo no final diante de si a cidade «completamente atulhada nos seus resíduos». Disto parece ser eco o texto da nossa autora: «Mas, o universo era infinito! Poderia alguém imaginar uma parede ou refúgio que constituísse o fim do universo» (p. 36)?

Mas no Outono de 2009, quando pensava ter ideias arrumadas quanto à intertextualidade com Kafka, um novo dado veio desarrumar o meu esquema de trabalho: li *on-line* a entrevista que Graça Pina de Moraes dera a Manuel Poppe para um programa de televisão, mais de uma hora de filme, que nunca chegou a ser transmitido. Este depoimento encontra-se publicado no livro de Manuel Poppe *Memórias, José Régio e Outros Escritores*<sup>11</sup>. Graça Pina de Moraes declara a dada altura: «ainda na Quinta, em Mesão Frio, a minha avó deu-me a mim e à minha irmã o *Miguel Strogoff*. Esse destemido correio do Czar que leva uma carta através de perigos incomensuráveis encheu-me a imaginação e muitas vezes disse à minha irmã ‘eu sou Miguel Strogoff, o correio do Czar’. Como ele, era destemida e amava já profundamente a aventura»<sup>12</sup>. Mais tarde verifiquei que havia uma outra referência a esta fonte no texto de *A Origem*, quando a narradora descreve as leituras de Maria Clara e do sobrinho João: «Ambos seguiram com o mesmo entusiasmo inocente a viagem de Miguel Strogoff através da Rússia, e esta simples frase ‘Miguel Strogoff, o Correio do Czar’, bastava para entusiasmar a mulher e a criança. Assim viviam os dois numa espécie de sonho, num mundo irreal, mas que para eles era inteiramente lógico»<sup>13</sup>.

Portanto, não era só a intertextualidade deste conto com a parábola de Kafka — que acredito também existir, como segunda influência —, mas ainda a intertextualidade da própria parábola do autor checo que estava em jogo. O texto de Kafka foi escrito quatro meses após a morte do Imperador austro-húngaro Franz Joseph I, e essa é sem dúvida uma das referências do intemporal texto kafkiano ao tempo histórico. A segunda referência é que «Kaiserliche Botschaft» foi também o nome dado pelo Chanceler Bismarck, a 17 de Novembro de 1881, a uma mensagem do Imperador Wilhelm I que contemplava uma série de medidas sociais relativas a acidentes, doença e velhice dos trabalhadores. Esta mensagem imperial visava conter os crescentes protestos dos operários ameaçados de pobreza e exploração pelo rápido crescimento técnico e económico.

Depois de ler o conto de Graça Pina de Morais (tais são as aventuras da leitura e das intertextualidades), gostaria de sugerir que Kafka talvez tenha lido também *Miguel Strogoff* de Jules Verne — a parábola de Kafka data de 1917 e o romance de Verne de 1876.

Miguel Strogoff, o correio do Czar, tem como missão transportar uma carta que este lhe entregara para levar através da larga superfície da Rússia ao irmão, o Grão-Duque, avisando-o do perigo que representava o chefe dos Tártaros. Strogoff é um homem de 30 anos, forte e inteligente, infatigável, corajoso — a verdadeira coragem, aquela que não conhece a cólera — e sabe a mensagem de cor, caso precise de se desfazer da carta para ela não ir parar às mãos do inimigo. A caracterização do correio do Czar e do mensageiro imperial coincidem assim em muitos pontos.

Mas se a relação de *A Mulher do Chapéu de Palha* com Verne se pode dar como certa por testemunho directo da autora, parece-me possível concluir que ela conheceria igualmente a parábola de Kafka. Afinal, a missão de Miguel Strogoff é bem concreta, tal como o destinatário da carta, e o texto de Verne é um romance de aventuras destinado à juventude. Ora, o conteúdo da reescrita de Graça Pina de Morais é mais moderno e problemático; ela interroga, tal como vimos atrás, o sentido da vida num universo vazio: «A mensagem era inútil, a carta fora esfarrapada pelo vento norte e para lá do universo ninguém existia a não ser um vazio hostil, inconsciente e inútil, tão inútil como a sua incumbência, tão infrutífero como todos os pensamentos que há anos ocupavam o seu espírito» (p. 37).

Nesta altura da narrativa, a mulher do chapéu de palha perde o chapéu, levado pela forte ventania: «Levou de súbito uma mão assustada aos profusos e curtos cabelos desgrenhados pelo vento. ‘Ai que perdi o meu chapéu! Era feio mas fazia-me jeito! Gostava dele!’» (*ibid.*). Mas é então que duas mulheres de idade se aproximam com o chapéu para o devolver à sua dona — gente modesta, simples, com um olhar doce, que a narradora descreve: «Esse olhar era tranquilo, tranquilidade que conseguiram transmitir à alma inquieta e crispada da mulher». Nelas encontra algo que reconhece como seu, a gentileza, «que é sem dúvida uma qualidade da alma» (p. 39). E, tendo perguntado como a conheciam, elas respondem que era «por causa do chapéu», transformando-o assim no elemento principal da identidade da mulher e justificando o título do conto. Se a pergunta dirigida na segunda metade do conto ao «ser transcendente» não chega ao destinatário por inexistência dele, o certo é que no texto há uma resposta para o problema da comunicação, dada por estas duas velhotas simpáticas, que reconhecem chapéu e dona e o vêm entregar. No sorriso agradável e fraterno que as une nesse momento de reconhecimento não estará talvez a resposta plena de uma



transcendência perfeita, mas pelo menos a resposta possível de uma fraternidade humana.

A categoria de *Ereignis* (acontecimento, evento) é tão antiga como a própria literatura, identificada mesmo, nalguns casos, com o relato do novo, da novidade, por exemplo no género literário conhecido como «novela», que é a narrativa de um «acontecimento inaudito»: sem novidade, não há literatura. Mas a modernidade parece inverter os termos: Jorge Luis Borges, por exemplo, afirma que toda a escrita é uma re-escrita e que não há nada de novo à face da terra. O novo, a novidade, o acontecimento, o evento passa para os meios de comunicação com o significado de espectáculo, perdendo assim aos poucos o carácter de evento, desvirtuando-se. A literatura passa a narrar a ausência de acontecimento, o não acontecer das coisas. Paradigma disso é a peça de Beckett *En attendant Godot*. A condição humana é caracterizada como uma infinita espera, sem qualquer sentido, de algo que nunca chegará porque não existe. A pós-modernidade irá desenvolver e desconstruir todas as grandes narrativas que constituíam a tradição ocidental. Derrida interpreta em 1985, neste contexto, uma outra parábola de Kafka como símbolo de qualquer texto, literário, filosófico ou outro, como «espera infinita» — trata-se da parábola «Vor dem Gesetz» («Diante da Lei») <sup>14</sup>, que se encontra no capítulo «Die Kathedrale» do romance *Der Prozess*. Também conhecida como «Türhüterlegende» ou «Türhüterparabel», esta parábola foi publicada em 1915 na revista *Selbstwehr*, em 1919 na colectânea *Ein Landarzt* e finalmente no romance publicado em 1925. Na interpretação de Derrida, a lei é atópica, um nada que, num lugar vazio, vai diferindo incessantemente o acesso à lei <sup>15</sup>. Estar diante da lei é o mesmo que estar diante do texto literário — a sua intangibilidade não vem de uma essência escondida, mas da sua própria acessibilidade <sup>16</sup>.

No caso do presente texto de Graça Pina de Moraes, se a mensageira é apenas um desejo da narradora e não existe nem mensagem — apenas uma interrogação — nem destinatário, há no entanto algo — tal como na parábola de Kafka «Eine kaiserliche Botschaft» — que interrompe o vazio total, mesmo acentuando o silêncio. Se o evento pode definir-se como aquilo que irrompe, que se destaca na continuidade do acontecer, que sobressai no fluir quotidiano, então neste conto é a própria mulher do chapéu de palha que acaba por ser o evento. É ironia da vida que seja um objecto comum, o seu velho e feio chapéu de palha, a transformar-se em elemento de identidade e de expectativa. Graça Pina de Moraes refere-se num passo de *A Origem* ao que entende por «vida»: «nada acontecia naquela casa. Se se pode chamar Vida a uma sequência de acontecimentos, aquelas raparigas não a tiveram; mas a vida não é isso e, nos seres solitários, o vazio exterior vai criando, pelo contrário, uma densidade existencial funda, apurada e transcendente» <sup>17</sup>.

A diferença da perspectiva da autora, relativamente a uma posição como a de Borges na definição do «facto estético» — algo que está para acontecer — mas que fica sempre no limiar desse mesmo acontecer, pode verificar-se num importante passo do conto «Desencontro», publicado em *O Pobre de Santiago*, no qual Lúcia tenta descrever a Carlos o que sente ao ouvir música clássica: «Era uma espécie de alegria funda tumultuosa... Era como quem vai chegar... Como alguém que está perto de alguma coisa desconhecida e total. Como se tudo que tenho, de filha dum Deus, se desprendesse dentro de mim! Uma exaltação do ser, mas do próprio ser humano, porque eu sou terrena. Apetecia-me gritar: 'Mais! Mais!' para alcançar qualquer coisa de completo, que pressinto que quase posso tocar. É como quem está a chegar... mas não chega... [...]. Não é uma morte por desânimo da vida, mas por excesso, porque tudo é demasiado à nossa volta»<sup>18</sup>.

Assim, o que acontece em *A Mulher do Chapéu de Palha* é o comunicar desse fundo existencial, que se confunde com a situação da escrita do texto, partilhada com o leitor pela narradora como uma busca, uma demanda, mesmo se uma demanda sem Graal. A capacidade crítica substitui o relato do evento, a interrogação substitui as respostas no texto. Essa demanda sem Graal que é a escrita do texto confunde-se com o próprio existir, daí o carácter metaficcional do conto não ser propriamente discursivo, mas sim implícito. É a mulher do chapéu de palha que se torna o próprio evento, a própria exterioridade/interioridade no texto, com a sua capacidade de interpelação do real e do sentido da vida. Dela emana uma mensagem que é uma pergunta, e um sentido que é um encontro humano. Teresa Almeida destaca na obra de Graça Pina de Moraes esta «comunicação misteriosa que se estabelece entre os seres e entre estes e o universo» conseguindo «apagar a crueldade da vida, como se houvesse sempre lugar para um deslumbramento inicial»<sup>19</sup>.

É, no fundo, uma postura de vida e escrita que, implicando e incluindo a interrogação, seja ela qual for, dá como inequívoca resposta um muito largo «sim»<sup>20</sup>, aceitando no final a sua identidade e diferença, mesmo se anónima, de ser humano e escritora, depois de se ver reconhecida pelas duas gentis senhoras mais velhas que, na sua simplicidade e modéstia, se tornam espectadoras/leitoras e cúmplices do texto: «Segurou com ambas as mãos as abas do chapéu e enterrou-o na cabeça, escondendo assim os vastos cabelos desgrehados e o olhar sonhador e brilhante. / Era, na realidade, uma mulher absolutamente anónima, indistinguível de qualquer outro ser humano no meio duma multidão mas o seu feio e insólito chapéu de palha tornava-a diferente» (p. 45-6).

Gostaria de terminar citando Teresa Almeida, que sublinha a força da voz de Graça Pina de Moraes: «Poucas vezes a literatura portuguesa conseguiu conciliar de uma forma tão radical a denúncia implacável da

hipocrisia do ambiente social e familiar com a compreensão instintiva da grandeza e da miséria da condição humana»<sup>21</sup>. Por isso, salienta Teresa Almeida, «um dia será necessário percorrer os textos das mulheres que a história esqueceu. Algumas registaram o seu testemunho em manuscritos que poucos tiveram o privilégio de ler; outras viram os seus livros rodeados por uma espécie de muro de silêncio, interrompido por uma ou outra voz dissonante. Graça Pina de Morais pertence a este segundo grupo — a sua obra, apesar dos prémios e das críticas, não ocupa dentro do cânone literário o lugar a que teria direito»<sup>22</sup>. Junto assim a minha voz crítica às de Teresa Almeida, Fátima Maldonado, Graça Abranches, Manuel Poppe e João Gaspar Simões<sup>23</sup>, esperando que esta singular escritora portuguesa venha por fim a ter o reconhecimento devido, enriquecendo a nossa herança literária com um número crescente de vozes femininas, tão diferentes entre si<sup>24</sup>.

Ana Maria Delgado

#### NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

- <sup>1</sup> Graça Pina de Morais, *A Mulher do Chapéu de Palha*, Lisboa, Antígona, 2000 (todas as citações se referem a esta edição).
- <sup>2</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «Chapeau», *Dictionnaire des Symboles* [1969], Paris, Robert Laffont, 1982, p. 207-8.
- <sup>3</sup> Cf. «Depoimento de Graça Pina de Morais», no livro de Manuel Poppe, *Memórias, José Régio e Outros Escritores. Ensaio de Autobiografia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2001, p. 140: «o livro que mais amei ler foi *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, que li aos 26 anos. [...] Pensei 'Até que enfim que encontro pessoas que se parecem comigo.' [...] Embora lesse um ano mais tarde *Guerra e Paz*, embora a grandeza e a profunda harmonia dessa obra genial me transmitissem também um clima de serenidade e alegria [...] a verdade é que sinto muito maiores afinidades com esse quase inacreditável Dostoievski que descreve a alma humana em toda a sua grandeza, em toda a sua miséria, em toda a sua loucura.»
- <sup>4</sup> Cf. Graça Abranches, «Maria da Graça Monteiro Pina de Morais», in AA.VV., *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, p. 932-4.
- <sup>5</sup> Idem, *ibid.*, p. 934.
- <sup>6</sup> Cf. «Depoimento de Graça Pina de Morais», *ob. cit.*
- <sup>7</sup> Cf. Fátima Maldonado, «Uma Máquina de Silêncio», posfácio a Graça Pina de Morais, *A Origem*, Lisboa, Antígona, 1991, p. 249-51.
- <sup>8</sup> Idem, *ibid.*, p. 251.
- <sup>9</sup> Basta pensar no poema «Ode to the West Wind», de Shelley.
- <sup>10</sup> Graça Pina de Morais, *Jerónimo e Eulália* [1969], Lisboa, Antígona, 2000, p. 163.
- <sup>11</sup> Manuel Poppe, *ob. cit.*
- <sup>12</sup> Idem, *ibid.*, p. 140.
- <sup>13</sup> Graça Pina de Morais, *A Origem*, ed. cit., p. 102-3.

- <sup>14</sup> Jacques Derrida, «Préjugés: Devant la loi», in Alan Udoff, *Kafka and the Contemporary Critical Performance. Centenary Readings*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 128-49. Este texto de Derrida foi escrito como homenagem a Lyotard e publicado pela primeira vez em *La Faculté de juger. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- <sup>15</sup> Cf. Pierre Delayin, «Préjugés, devant la loi (Jacques Derrida, texte publié en 1985)», in Blog do scripteur de l'Orloeuve, 3 set. 2008, <<http://pierredelayin.blogspot.de/2008/09/prjugs-devant-la-loi-jacques-derrida.html>>, cons. Jan. 2011.
- <sup>16</sup> Cf. Rafael Haddock-Lobo, «Considerações sobre um 'hiper-ceticismo' em Jacques Derrida», in Dubito ergo sum. Páginas de ceticismo, 2008, <<https://sites.google.com/site/filosofiasdadiferenca/download>>, consul. Jan. 2011.
- <sup>17</sup> Cf. Graça Pina de Morais, *A Origem*, ed. cit., p. 31.
- <sup>18</sup> Idem, *O Pobre de Santiago e Outros Contos*, Lisboa, Antígona, 2001, p. 117.
- <sup>19</sup> Teresa Almeida, «Um Olhar Implacável sobre o Mundo», *Expresso*, 21 jul. 2001, p. 45.
- <sup>20</sup> Cf. o final da belíssima última conferência das *Harvard Lectures*, de Leonard Bernstein, «The Poetry of the Earth», na forma de um «Credo», uma «Profissão de Fé». Referindo-se à *Unanswered Question*, de Charles Ives, Bernstein afirma: «I believe [...] that Ives's *Unanswered Question* has an answer. I'm not longer quite sure what the question is, but I do know the answer — and the answer is 'Yes.'»
- <sup>21</sup> Teresa Almeida, *ob. cit.*
- <sup>22</sup> Idem, *ibid.*
- <sup>23</sup> Cf. Manuel Poppe, *ob. cit.*, p. 136: «Bernardo Santareno sabia disso tudo, tal qual não ignorava a riqueza humana de Graça Pina de Morais nem as suas grandes — invulgares — qualidades de ficcionista, que, obviamente, não escaparam a João Gaspar Simões: 'Sejam quais forem as restrições que venham a fazer-se a este romance, é fora de dúvida que *A Origem* pertence ao número de obras excepcionais da nossa ficção contemporânea', escrevia ele a páginas 429 da *Crítica III*.»
- <sup>24</sup> Uma nota final de agradecimento a Marina Ramos Themudo pelas valiosas sugestões ao longo da investigação que precedeu a escrita deste texto.

## **SOBRE «JESUS CRISTO BEBIA CERVEJA», DE AFONSO CRUZ**

Definido por Miguel Real como «um dos mais intelectuais dos novíssimos autores»<sup>1</sup>, Afonso Cruz (n. 1971) publicou o seu primeiro livro em 2008, *A Carne de Deus*, a que se seguiram *Enciclopédia da Estória Universal* (2009), *Os Livros Que Devoraram o Meu Pai* (2010), *A Contradição Humana* (2010), *A Boneca de Kokoschka* (2010), *O Pintor debaixo do Lava-Loiças* (2011) e o romance de que vamos ocupar-nos neste artigo, *Jesus Cristo Bebia Cerveja* (2012)\*, publicado juntamente com o segundo volume da *Enciclopédia da Estória Universal*.

Constituído por 74 capítulos, ou secções, identificados por algarismos, *Jesus Cristo Bebia Cerveja* começa por confrontar o leitor com uma atmosfera negativa e uma linguagem realista: «Antónia agachava-se na rua e o chão vai-se enchendo com o som da urina acastanhada. O sol cai a pique e todas as janelas de todas as casas estão fechadas