

A “ironia” no conto *Mote Alheio e Voltas*, de Autran Dourado

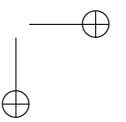
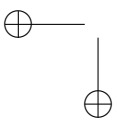
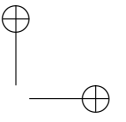


Annabela Rita

CLEPUL

2011

www.lusosofia.net





LUSO**Sofia**:press

Lisboa, 2011

FICHA TÉCNICA

Título: *A “ironia” no conto Mote Alheio e Voltas, de Aufran Dourado*

Autor: Annabela Rita

Colecção: Artigos LUSOFONIAS

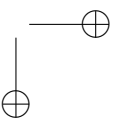
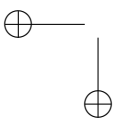
Design da Capa: António Rodrigues Tomé

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, Novembro de 2011

ISBN – 978-989-97458-3-4





A “ironia” no conto *Mote Alheio e Voltas*, de Autran Dourado

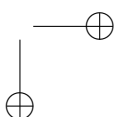
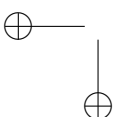
Annabela Rita
CLEPUL

Lendo *Imaginações Pecaminosas* (Contos)¹, de Autran Dourado, apercebo-me de que “Provocação do Visitante” não é simplesmente o último título do conjunto, nem o texto apenas a história da escrita do anterior, como parece: é, sim, a ostentação de uma atitude autoral provocatória que o título do livro indicia, este enuncia e o sujeito acaba por assumir ostensivamente.

“A bom entendedor meia palavra basta /.../, não furtemos ao leitor o prazer ou desprazer das descobertas ou irritação diante de um autor que não é ou não se considera apenas um intuitivo. E aos que me perguntarem por que gosto tanto de analisar e narrar o que foi por mim narrado, numa intromissão indébita, eu de antemão responderei: é porque sou um hipocondríaco e amo as bulas” (“Provocação do Visitante”, p. 143).

Dizendo-se “provocado pelo visitante Osman Lins” (“Provocação do Visitante”, p. 130), é o seu “visitante” actual – o leitor – que ele está a *provocar*.

¹ Edição utilizada: Autran Dourado, *Imaginações Pecaminosas*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1981.



Aceitando o desafio, tentarei estudar a *ironia* no conto *Mote Alheio e Voltas* (o penúltimo). E, porque este é uma *reescrita* “à sua maneira [de] uma história e tema machadianos” (“Provocação do Visitante”, p. 132), a “Missa do Galo”, partirei de um brevíssimo confronto inicial de ambos.

Antes de mais, conviria definir ironia, melhor, a *ironia deste texto*. No fundo, a escrita impõe uma disciplina que, por vezes, como aqui, falseia o percurso metodológico seguido: o que, aqui, surge como ponto de partida resultou, efectivamente, do meu trabalho de análise.

É geralmente aceite que

“on pourrait définir l’ironie littéraire comme un mode de discours (*eine Redeweise*) dans lequel une *différence* existe entre ce qu’on dit littéralement (*dem wörtlich Gesagten*) et ce qu’on veut vraiment dire (*dem eigentlich Gemeinten*) [et que] [d]ans le cas particulier le plus simple, cette différence prend la forme du *contraire*, on dit le contraire de ce qu’on veut vraiment dire”².

mas, por vezes, em lugar de chamar a atenção do receptor para “o que não é dito literalmente”, a *ironia* visa evidenciar/realçar a *produção discursiva*³. Ora, julgo que no caso de Autran Dourado, o funcionamento é (quase) inverso: o sujeito ostenta a sua atitude (de produção) discursiva, *mas* tentando monopolizar a minha atenção, prendê-la, por intermédio do discurso (v. a *magia do verbo* que encanta e hipnotiza), ao narrado e impedir-me, assim, deliberadamente, de *ver* a “cena” mais iluminada. E, mais do que criar uma *distância* entre o dito e o não dito que acentuasse este último, o discurso irónico vai instituí-la *espaço* da *dança*, da encenação,

² Beda Alleman, “De l’ironie en tant que principe littéraire”, *Poétique* (36), Paris, Nov. 1978, p. 388.

³ Cf. Dan Sperber e Deidre Welson, “Les ironies comme mentions”, *Poétique* (36), Nov. 1978, pp. 402-403.



A “ironia” no conto *Mote Alheio e Voltas*, de Autran Dourado 5

conduzindo-me, deste modo, ao seu núcleo problemático: a obsessão do tema da escrita e do *sujeito em processo*.

*

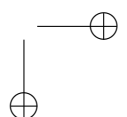
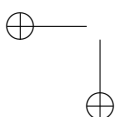
* *

“Missa do Galo” é um título temático que, aparentemente, “anuncia” o conto. E digo *aparentemente* porque, na realidade, apenas duas linhas são dedicadas à *missa* e o tempo diegético predominante é o da vigília. A esta “inadequação” título/texto (nível da autoria) juntar-se-á a verificada entre o comportamento das personagens e o espírito de vigília (nível da história). E, se atentarmos na frase introdutória

“Nunca *pude entender* a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezassete, ela trinta” (“Missa do Galo”, p. 253),

julgo inevitável concluir que há uma ironia exercida na esfera da compreensão pelo autor do narrador e da personagem que ele foi: adolescente fora alvo de uma tentativa de sedução de uma mulher casada, tentativa de que, ainda hoje, dez anos depois, não está plenamente consciente. Outrora, a sua inexperiência *impediu-lhe* a descodificação do convite feminino e, agora, são, ainda, o conceito que (man)tém dela e a não concretização do facto que o levam a atribuir a sua perturbação à fantasia (despertada pela leitura) e que obscurecem o *entendimento*. Mas o autor *percebe* tudo isso e é com *ironia* que intitula o conto e que faz o narrador narrar e mostrar a sua perplexidade face a uma (também para o texto) “evidência”...

Em *Mote Alheio e Voltas*, o título denuncia uma intencionalidade, um autor assumido (p. 143) e os processos de reescrita-



-leitura, instituindo-se quase como resumo de “Provocação do Visitante”: diz-se o que é, por quem é e a quem é sugerido o tema (Mote Alheio), qual a sua autoria (alheia) e o que se faz (glosa-se).

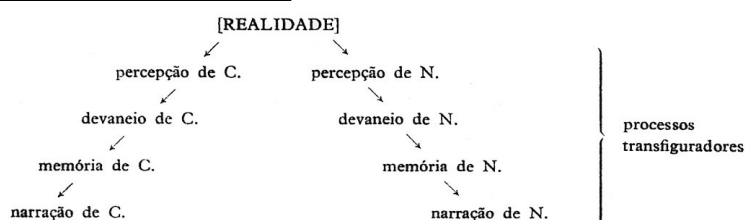
A esta diferença de funcionamento do título vai corresponder a da ironia, exercida, não já entre autor/narrador e personagem (“Missa do Galo”), mas entre narrador-autor e “Mote Alheio e Voltas” (leitura) e entre ele e o seu próprio leitor (escrita), embora não esteja ausente da relação entre narrador e narrado (personagens), como procurarei observar.

A epígrafe, logo no início, estabelece relações inter e intra-textuais: “Mote Alheio e Voltas” vs. “Provocação do Visitante”, autor e leitor de “Mote Alheio e Voltas” vs. autor de “Missa do Galo” e título vs. texto. Simplificando: além de “convocar” todo o “Missa do Galo” funciona como mote de *Mote Alheio e Voltas*, enunciando a problemática a glosar: a da compreensão/entendimento. Ora, é justamente no seu modo de enunciação que a epígrafe é mais irónica: a frase é “atribuída” a Machado de Assis-Autor, quando, na realidade, ela é do narrador, com o intuito de sublinhar essa *imprecisão*. O autor de *Mote Alheio e Voltas* está consciente da ironia do “velho Machado”, “sonso e dissimulado”, “subtil”, “muito fino e intrincado” (“Provocação do Visitante”, p. 134) e vai mostrá-lo, clarificando o “duvidoso”. Daí a adopção do estatuto extra e heterodiegético que lhe permite uma maior liberdade narrativa e a tripartição do conto por predominâncias focais: de Távora, de Conceição – reflectindo especularmente “Missa do Galo”: este dá a versão⁴ de Nogueira (masculina) dos acontecimentos, o outro a de Conceição (feminina) – e, finalmente a de uma 3.^a pessoa tendencialmente onisciente, revelando factos que reforçam o nosso conceito de Conceição como mulher *perversa*. Deste modo, eu, como os autores, fico com uma *percepção dos acontecimentos* diversa da das personagens, sem acesso às “consciências” umas das

⁴ Repare-se no distanciamento/divergência crescente a partir de um núcleo comum:

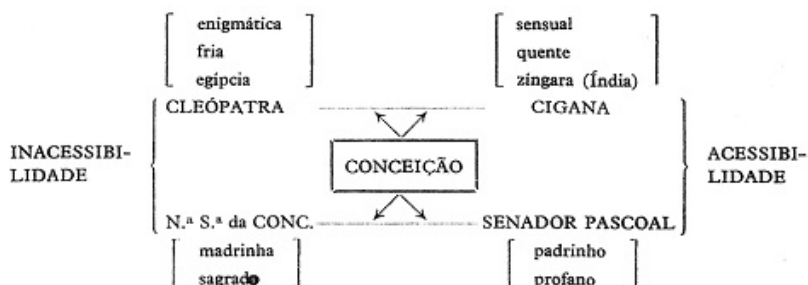
outras: por isso é a epígrafe reescrita quatro vezes ao longo de *Mote Alheio e Voltas* sendo “atribuída” a Nogueira (p. 124), a Távora (p. 127), a Conceição (p. 128) e a todos em conjunto (p. 139).

O conceito de uma Conceição quase “santa”, passiva, resignada e “maometana” (“Missa do Galo”, p. 254) impede o jovem Nogueira, e, mais tarde, o homem, de “resolver” o *enigma* em que se cifra a mulher perturbadora daquela noite; a sua *imaturidade* não lhe permite entender a “insinuação” (“Provocação do Visitante”, p. 136), a “vaga alusão simbólica” (“Provocação do Visitante”, p. 136): Conceição-mulher resulta numa actualização de Cleópatra, símbolo figurado num quadro cuja presença é imposta (pelo marido ausente, mas sempre *dominador*) e referida com um sintomático desagrado por Conceição (o quadro ostenta o *ser* escondido de Conceição). Mas, uma breve indicação sobre a importância das *aparências* para Conceição (“Missa do Galo”, p. 254) vai ser, na leitura de Autran Dourado, a *chave* desta personagem: o advérbio “naturalmente” (p. 253) com que Nogueira qualifica o comportamento feminino é, em *Mote Alheio e Voltas* substituído por “propositadamente” (o discurso de Conceição-narradora, pp. 124-127), aliás, já implicado no verbo “*inventar*” (p. 258), utilizado ainda em “Missa do Galo”. Com o tempo e a viuvez, Conceição assume a *perversidade* antes latente, misto de Cleópatra e Cigana (a mulher erótica), esta última, “o assunto do outro [quadro]” que Nogueira-



No fundo, trata-se de uma problemática básica colocada pelo texto ficcional: a tensão entre o real comum e a realidade textual, mas sendo aquele, aqui, situado apenas no plano interno, pois tudo se passa na memória e na imaginação.

-narrador (“Missa do Galo”, p. 259) esquecera, dotada de “todas as artes felinas e femininas, artes que ela vinha agora aperfeiçoando pacientemente” (p. 119), oscilando o seu comportamento entre a *acessibilidade* e a *inacessibilidade* (proximidade/distância, sensualidade/frieza, etc.).



A perversidade que o narrador autoral atribui a Conceição explica, assim, o seu comportamento naquela noite e projecta-o no futuro, no sentido de uma transformação evolutiva (diferente, pois, de uma mudança radical), ou seja, de desenvolvimento do seu potencial:

“Era hoje uma mulher risonha e vistosa, cheia de vida e sensualidade. E o que antes *era* breve e *natural* meneio de ancas, *se tornou* num gingado quase *atrevido*” (p. 120).

Inteligente, o seu comportamento é determinado pelo seu estatuto na relação de papéis: a norma socialmente imposta – a do “*código*” *tácito* do silêncio e da vergonha” (p. 118) e da “honra da família” (p. 120) – introduz a “trilogia” **interdição** (latente no nome do cartório em “Provocação do Visitante”, p. 141), potencial **transgressão** e conseqüente **sanção** e provoca uma atitude “ocultatória” (engano do homem) ou “ostentatória” (des-engano do

homem), consoante seja dominada (“antes”, “nos tempos do antigo marido”, p. 121) ou dominante (“hoje”, p. 121, “depois”, p. 201)⁵. Aqui se revela o anterior paradoxo ou enigma na visão de Nogueira em “Missa do Galo”: a mulher “submissa” e “resignada” era uma *máscara* construída por Conceição (*Mote Alheio e Voltas*, pp. 120-121) e que, uma vez invertida a relação de poder (com o falecimento de Meneses), anulada a possibilidade de “castigo”, ela abandona. Em *Mote Alheio e Voltas*, portanto, acentua-se uma linha evolutiva: da simples busca de compensação no imaginário (“Missa do Galo”, p. 121) ou num esboço de sedução de um adolescente (confessada em *Mote Alheio e Voltas*, pp. 122, 126) ou, ainda, numa vida dupla, mas escondida, de amante (*Mote Alheio e Voltas*, pp. 128-129), à assunção da *perversidade* e do erotismo a nível do *dizer* e do *fazer* (revela a dupla “traição” de mulher e de amante ao actual marido e ex-amante. O *ser* emerge em todo o seu esplendor ...

Na base de tudo isto há uma *intencionalidade perversa* que se manifesta por uma *estratégia* de instalação de *desconforto* no outro:

– a nível da personagem, pela sedução não concretizada (no passado) e pela incerteza confessada (no presente) relativamente ao já acontecido, em resumo, “suspende-se” o outro pelo *não fazer/não afirmar*: definir uma atitude seria torná-la inequívoca e, eventualmente, modificar um *status quo*, o que é contrário à dinâmica amplificadora do texto, conducente à frustração;

– a nível do sujeito de escrita, pela *ostentação* demasiado “agressiva” (“Provocação do Visitante”, p. 136) do incluído em “Mis-

⁵ Távora é um ser *mediatizado* pelo modelo dos *magistrados* (cf. p. 117) – imita-lhes a “retórica forense” (p. 117) e a “compostura no andar” (p. 117): a linguagem e o gesto, dominados pelo *parecer* (“o que lhe importava /.../ eram /.../ as aparências”, p. 128). Ora Conceição conhece o *ser* que ele deseja *esconder* e, portanto, *domina-o*: “/.../ (Távora) sentia que também ela era uma continuação do antigo Meneses no *jugo*, o pescoço habituado à canga de mais de vinte anos” (p. 127).



sa do Galo”, atitude que estabelece entre ambos os textos a dialéctica do *aquém* (em “Missa do Galo”, o que se *afirma* fica *aquém* do que se vê e se imagina) e do *além* (em *Mote Alheio e Voltas*, o que se *afirma* vai muito *além* do que se via e se imaginava) e, portanto, uma vez mais, a não correspondência às expectativas do *leitor*, incapaz de aderir a qualquer deles, não só pelo seu carácter deceptivo, como também devido ao percurso de “banho turco-água gelada” (ou vice-versa) experimentado de um para o outro.

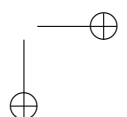
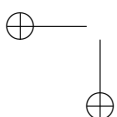
Deixemos, agora, temporariamente de lado a perversidade e observemos a *forma de actuação* de Conceição. O narrador introduz a metadiegeese (segunda parte do conto) afirmando que

“/.../ foi esse *jogo de perversidade amorosa*, de sensações quentes e incontidas urgências, *que a faz contar*, com capricho de gata e artista, ao escrivão Távora, uma noite de Natal há muitos anos, na companhia do estudante Nogueira” (p. 121)

e, mais adiante, Conceição definirá – ao filtrar este discurso, o narrador-autor vai-se aproximando cada vez mais desta segunda narradora, o mesmo acontecendo a esta relativamente ao momento narrado e, embora a distância entre estes três fantasmas não chegue a ser anulada, há momentos de tensão em que quase coincidem. Isto acontece especialmente com Conceição-narradora e Conceição-personagem)⁶ cujo comportamento surge como “um jogo de silêncios e contenções” (p. 123) e como uma “*dança da abelha*” (p. 124):

“Dentro de si /.../ a sua *dança da abelha*), dançava uma *sarabanda fantástica* – desembaraçada, livre, cantante. Parava

⁶ O advérbio “agora” (p. 125) e o presente verbal “acompanha” (126) pontualizam o que, de facto, tem a ver com a duração ou com uma sugestão de atemporalidade do imperfeito.





A “ironia” no conto Mote Alheio e Voltas, de Autran Dourado 11

aqui e ali, mexia numa coisa e outra /.../: ele não conseguia se desenhencilhar dela” (p. 124).

Ora, a *dança* vai assumir, na relação inter-pessoal de que é imagem, uma tripla dimensão: a de *linguagem*, a de *sedução* e a de *viagem*, diferentes aspectos de uma mesma realidade.

Antes de tudo, a dança é linguagem, sintetizando no corpo o *espaço* e o *tempo* (*durée*). A *linguagem* é o vértice do triângulo em que assentam os outros dois e constitui a forma mais dramática de *expressão*, pela qual o homem procura libertar-se dos seus limites e instaurar uma *nova ordem* (“desordem” no âmbito da *ordem velha*).

E, se a linguagem é também acto, que faz esta dança-linguagem? Seduz! Conceição é dançarina, cigana e sereia, figuras que, julgo, camuflam uma outra, a da serpente:

– a *cigana*, além de um tipo de mulher, é uma ave ribeirinha da Amazónia, “forma de transição /.../ (que) ainda conserva na asa um resquício da garra do réptil ancestral”⁷;

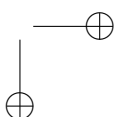
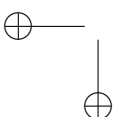
– a *sereia* é, basicamente, a mulher-fatal/demónio que atrai os homens com a sua *música* ou *canto* (outras formas de linguagem homólogas à *dança*);

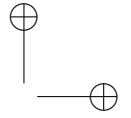
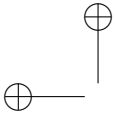
– finalmente, a *dança*, “acto puro de metamorfose” (personagem Valéry), “seeks to change the *dancer* into a god, a *demon*”.

A serpente parece, deste modo, condensar estas e outras figuras (e ideias) e, antecipando-me um pouco, diria que fantasmiza o texto.

Em terceiro lugar, a *dança* é uma forma de *viagem*, de caminhada (representa-a) em direcção ao *sagrado* (Eros e/ou Thanatos) e, portanto, uma iniciação. Aliás, neste conto, posso falar de dois tipos de iniciação: a erótica (da dança) e a religiosa (da missa). De facto, temos os elementos essenciais: o *iniciando* (adolescente

⁷ (Cigana:) Gastão Cruls, *A Amazónia misteriosa*, cit. in *Enciclopédia Portuguesa-Brasileira*, VI, p. 765. (dança) Cirlot, *A dictionary of symbols*, London, R. e K., 1971, “Dance”.

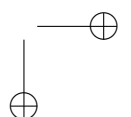
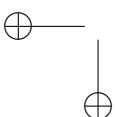




e estudante); o(s) iniciador(es), que, dotado(s) de maturidade e de *saber*, acompanha(m) (iniciador erótico) aquele durante o *rito* ou o conduz(em) (iniciador *religioso*) *ao local da sua realização*, espaço físico entendido como *diferente* e que, sendo fechado, equivale ao *templum*, ao *sanctus sanctorum*, nele se criando o *centro*; o *oficiante*, executor principal do *rito* e intermediário entre o *sagrado* e o *profano*, figura que pode coincidir (na iniciação erótica, Conceição é iniciador e “sacerdotisa”) ou não com o iniciador (na iniciação religiosa, o vizinho é o iniciador e o padre o oficiante); o *percurso*. Mas, ambos os casos parecem *iniciações falhadas*: nunca se concretiza a união (física ou espiritual) com a divindade, isto é, entre o *iniciando* e o *sagrado* que se lhe manifesta. Isto, devido a uma *preparação* deficiente, inadequada – na iniciação erótica, a literatura de aventuras (*Os Três Mosqueteiros*), na iniciação religiosa, a conversa perturbadora –, agravada, no segundo caso, pela frustração do “naufrágio”, da viagem falhada (iniciação erótica), que “indisponibiliza” o sujeito.

Ainda na linha da homologia dança/viagem, verifico pela descrição, o seu carácter *cíclico*: qual abelha, Conceição anda à volta de Nogueira, desloca-se em *círculos*, a mais antiga e simples forma coreográfica, rica de motivos *mágicos*. De facto, “assiste-se” a um processo inverso ao da História (logo, “subversivo” da ordem): a inscrição da *circularidade* delimita um espaço *outro* de equidistância, mágico, na *quadratura*, espaço da hierarquização de grupos, da ordem normativa (a cidade, etc.), na sala, e a criação do centro (lembro que Conceição, quando pára, se senta *no meio* da sala).

“O ciclo dá aí lugar ao *centro*, o *periférico* ao *nuclear*, a *mobilidade* ao *imóvel*. Esse ponto central é o lugar – geográfico ou mental – de uma metamorfose, de uma alquimia, de uma transmutação: aí se fecham os ciclos numa “morte” instantânea, aí se encerram as durações e se reabsorve a multiplicidade das formas no sem forma e sem dimensão. De facto a duração é “feita” como que da manifestação, do desen-





A “ironia” no conto *Mote Alheio e Voltas, de Aufran Dourado* 13

volvimento e do esgotamento das possibilidades contidas na estrutura do *instante*. A “morte” completa e encerra um processo, o “ponto” refunde as linhas discursivas da causalidade num fluxo atemporal, de onde irromperão novas possibilidades existenciais”⁸.

À medida que o *círculo* se fecha, vai-se dando uma modificação de ordem *espácio-temporal*:

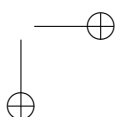
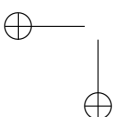
– no espaço real/concreto, instala-se o *onírico*, “le lieu même des mouvements imaginés” que os transportam até ao *centro onírico* e os devolvem à realidade, numa palavra, o domínio da *função do irreal*, das “rêveries de la volonté”, “une volonté qui rêve et qui en rêvant, donne un avenir à son action”. Espaço, portanto, submetido à dinâmica do envolvimento, a da crisálida, em que o *son(h)o* é o último “véu”, e à geometria, à centralização progressiva;

– no tempo “*profano*”, *do social* e da ordem, neutro e linear, introduz-se o “*sagrado*”, do individual e da transgressão, de emoção intensa (de vida ou de morte) e de ruptura (o momento tende a absolutizar-se, quebrando a continuidade do relativo): é a passagem que o *erotismo* opera do tempo “descontínuo” (vários *centros* de atenção) ao “contínuo” (apenas um *centro*), descontínuo relativamente ao outro, intenso, violento, emotivo, embriagante – a palavra “*ébrio*” (“*Missa do Galo*”, p. 254) é sintomática. . . .

Consequência deste processo de concentração é a unidade de espaço (urbano casa > sala > centro da sala), de tempo (não um dia, mas a sua unidade: uma hora, a última) e de acção (sedução) verificável em “*Missa do Galo*” e na metadiegesis de *Mote Alheio e Volta*, e que uma outra acção (a da ida à missa, em “*Missa do Galo*”, ou a do “jogo do gato e do rato”, em *Mote Alheio e Voltas*) *inter-rompe*, provocando o *des-centramento*.

Assim, uma vez sentada Conceição na “cadeira onde o encontrou lendo” (p. 126), um progressivo silêncio (“os assuntos fo-

⁸ Lima de Freitas, *O labirinto*, Lisboa, Arcádia, 1975, pp. 130-131.



ram morrendo”, “os dois ficaram inteiramente calados”, p. 127) e quietude criam o “*mágico encantamento*” (p. 127) que os manietta fisicamente e os liberta psicologicamente, facto atestado na nítida intromissão do narrador omnisciente (cf. p. 127): “Não pensou uma vez sequer [Conceição] em Nossa Senhora da Conceição /.../”. E, embora ela descreva o modo como ele “se deixava envolver por uma sonolência mansa e morna” (p. 127), o que pareceria indiciar a sua própria lucidez/consciência, é igualmente vítima do “devaneio que a embalava” (p. 127) e que influi na sua *percepção* da “realidade” (“cuidava”, “acreditou ver”, p. 127). A frase

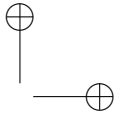
“Não sabia o que os despertou do *sonho*” (p. 127)

como que re-semantiza, retrospectivamente, os três parágrafos anteriores: os “olhos pesados [que] foram cerrando” (p. 127) são *também* os de Conceição (pelo menos, os da sua consciência). Ambos teriam *sonhado*. Porém, ela, iniciada e iniciadora, atingia o *centro onírico*, o *beijo*, símbolo da fusão erótica total:

“E como ele não se movia, foi se aproximando vagarosamente, a respiração presa, temia acordá-lo, se debruçava sobre ele. O quentume da respiração, o cheiro da sua boca, tinham o poder de mágicos amavios. E muito lentamente colou os lábios na boca entreaberta” (p. 127),

o clímax que a devolve “renovada” à realidade, compensando-a enquanto ser dominado. Nogueira (em “Missa do Galo”), adolescente e imaturo, pelo contrário, mantém-se numa espécie de limbo, incapaz de atingir esse ponto de intensidade máxima, desconhecido, nunca experimentado:

“/.../ a espécie de sonho magnético ou o que quer que era /.../ me tolhia a língua e os sentidos /.../ [uma] espécie de sonolência /.../” (“Missa do Galo”, p. 260).



A “ironia” no conto Mote Alheio e Voltas, de Autran Dourado 15

Essa tensão acumulada provocará a interposição da imagem de Conceição entre ele e o padre durante a *missa*, ou seja, a impossibilidade (temporária, embora) de Nogueira se relacionar *directamente* com um novo objecto (pessoa, coisa, realidade): o fantasma deceptivo (configurado em Conceição-Cleópatra, já que ele *não entende* a dimensão erótica da sua perturbação) mediatiza-o, obceca-o e, mesmo passados dez anos, se lhe impõe. O *enigma* conserva o seu fascínio.

Enunciados alguns dos aspectos fundamentais do simbolismo da dança neste texto de Autran Dourado, volto atrás, à homologia dança-linguagem (agora enriquecida) para reflectir mais longamente sobre ela.

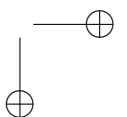
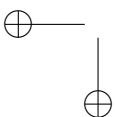
A dança de Conceição é o *andar* (“os *passos* vagarosos e ritmados das ciganas”, p. 124), em que predomina o *ritmo binário* de *avanços* (exercício da função do irreal: “gesto mais audacioso”, p. 125) e *recuos* (exercício da função do real: “Quando sentiu na mão a dureza, a existência *real* do corpo, um tremor frio percorreu-a /.../ [e] se afastou ligeira /.../”, p. 126). No fundo, trata-se do ritmo pulsional (o da “*chora semiótica*”⁹), de *sístole/diástole*, *tensão/distensão*, que emana do sujeito da escrita e da acção e que atravessa todas as suas manifestações (o discurso e o “jogo do gato e do rato”).

Deste modo, e considerando a existência de

“um tipo de linguagem – uma *escrita* – que funciona independentemente da cadeia falada, que, por conseguinte, não é *linear* (como a emissão da voz) mas *espacial*, e que regista assim (tal como a dança) um dispositivo de diferenças em que cada marca adquire um valor segundo o seu lugar no conjunto traçado”¹⁰,

⁹ Conceito proposto por Kristeva (cf. *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977).

¹⁰ Kristeva, *História da Linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 48.



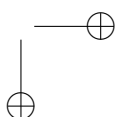
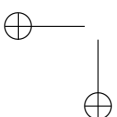


e o facto de, nas suas origens, a escrita marcar “o ritmo e não a forma de um processo onde se engendra a simbolização”¹¹, posso entender a dança como *imagem do processo de escrita, serpenteando* entre a afirmação, a negação e a sugestão ou, a nível intertextual, entre o *dizer* (*Mote Alheio e Voltas*), o *não-dizer* (“Missa do Galo”) e o *inter-dizer* (“Provocação ao Visitante”), entre a hetero e a auto-representação. Até o título sugere a metáfora: as “voltas” da glosa, da escrita, da dança. . .

Esta dimensão da *escrita* está, aliás, implícita no início de *Mote Alheio e Voltas*, na referência às “caprichadas letras e bordados riscos de firma e sinal”, expressões que mutuamente se recuperam e formam duas linhas de sentido que se entrelaçam ao longo do texto: a obscura, das curvas e “semáforas” (“caprichados”/“bordados” e “sinal”) e a linear (“Letras”/“riscos” e “firmas”). Ou seja, o *claro-escuro* de uma *escrita barroca* (v. esquema I) ou da inter-relação pessoal do “jogo de artes felinas e femininas” (p. 119) – outrora: “meios-tons” (p. 120) –, ou da tensão consciente-inconsciente do sujeito de escrita. *Claro-escuro*, ainda, que domina os espaços evocados pelas figuras egípcia (Egipto) e Zíngara (Índia) e que, portanto, invade o das personagens.

O discurso funciona, pois, como a dança: enquanto esta, a nível da história, *seduzia* Nogueira, *lhe aturdiu a consciência* e o “*hipnotizava*”, aquele, a nível da enunciação, *seduz* o leitor, “hipnotiza-o”, impede-o de tomar *consciência* da atitude do sujeito “emissor”, prendendo-o à magia do verbo assim irónico. A sedução que, em “Missa do Galo”, estava restrita ao plano do enunciado, à relação entre personagens, é transposta, em *Mote Alheio e Voltas*, para o da enunciação, mais lato, uma vez que abarca a das personagens e a do sujeito de escrita, de ambos se pode dizer: “/.../ o seu propósito era apenas prendê-lo, que esquecesse [a realidade outra]” (*Mote Alheio e Voltas*, p. 127), indicada/valorizada pelo

¹¹ Kristeva, *ibidem*, p. 47.





A “ironia” no conto Mote Alheio e Voltas, de Autran Dourado 17

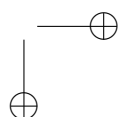
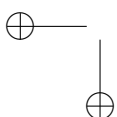
título. Discurso, “linguagem de semáforas e sinais” ou a dança construindo um “delicado tecido” (p. 128), uma teia, um texto.

Por outro lado, a linguagem de Conceição-Cléopatra lembra a escrita egípcia e, mais particularmente, os *hieróglifos*, a escrita-gravura (v. a importância do gesto na conversa) feita pelos sacerdotes e em que os caracteres fonéticos eram a *chave* para a sua decodificação (v. o valor do *som* para Conceição e Nogueira). Resumindo: uma *escrita* cifrada – não é casual a referência à *cabala* no texto (p. 128) –, com uma dimensão reflexiva, “sobre os modos de significar” – voltada para si própria – e a que apenas têm acesso os iniciados. Uma vez mais: a dança (de Conceição) e a escrita (do sujeito)...

E, retomando agora o tema há muito em suspenso, da perversidade, re-examinemo-lo à luz do que tenho vindo a dizer, deixando a *litera* (o signo cria a sua realidade) projectar-me para a zona do simbólico.

Per-versão. No prefixo coexistem os sentidos da causa e efeito e “versão” indica o próprio carácter da *escrita*: aproximação relativamente a um modelo (convergência) e de-formação de um real comum numa realidade textual/ficcional (divergência). Basicamente, contêm o sema da diferença (variante, desvio): ao nível da escrita, face ao texto-modelo (real ou imaginário), a um nível mais geral, relativamente à norma (logo, infracção).

Ora, é justamente sobre a diferença (marginalização) que escritor e autor vão construir a sua identidade: o primeiro é aquele que observa, se distancia e escreve (materializa essa distância), ou seja, alguém que reivindica e assume um estatuto diferente no espaço colectivo; o outro é uma *postura* de escrita, única (relativamente a qualquer outro texto, do mesmo ou de outros escritores) no *tempo* individual. É ela também, em última instância, que “justifica” o



discurso longo: calar-se (o *eu*) é morrer, abdicar do seu *poder* sobre o outro (Nogueira ou o leitor), quebrar uma relação/situação de encantamento (“[Conceição] no seu desejo se via *tão onipotente* que sabia ser fácil encantá-lo”, “Missa do Galo”, p. 126) que corresponde a uma ruptura no espaço-tempo reais, i. e., *regressar* a um ponto que já não o satisfaz. Há que adiar o momento da morte, lutar contra o tempo, dançar, seduzir, construir(-se) e perder-se na sua “teia”. Mas há uma dupla ambivalência: essa “morte” repele e atrai, fascina, tanto o agente da acção, sujeito ou personagem (“[Conceição] *Queria e temia* as pausas e silêncios [= mortes “provisórias”], o coração temeroso sufocava”, p. 125), como o “paciente”, o destinatário (“[Nogueira] *Queria e não queria* acabar a conversação”, p. 260)¹². No fundo, sempre a consciência ou a intuição da “espada de Dâmocles”, do que se quer evitar e é, por essência inevitável (daí, também, a auto-ironia): o fim.

Eis-me, finalmente, perante o que julgo constituir a problemática-base deste texto: uma obsessão auto-representativa decorrente da busca do auto-conhecimento.

O que se tenta *apreender* é um sujeito em processo, uma realidade em movimento, fugidia:

“Uma das mãos corre /.../
à superfície do corpo buscando
apoderar-se de uma forma de um *centro líquido*”¹³.

E a consciência que o *eu* tem da impossibilidade ou da sua incapacidade de atingir esse *saber*, de fixar o móvel, ou, mais precisamente, a do *trágico* que é encetar uma viagem-naufrágio, resulta

¹² O ser fascinado também deseja evitar a quebra da relação de encantamento: “(Nogueira) falava nervosamente, mais para lhe prender a atenção, para não deixá-la escapular” (Autran Dourado, *Mote Alheio e Voltas*, p. 124).

¹³ Poemas “Figuração/Desfiguração” de António Ramos Rosa insertos na revista *Nova Renascença*, Inv. 1982, pp. 160-161.



A “ironia” no conto Mote Alheio e Voltas, de Aufran Dourado 19

num *discurso irónico*: esta ironia que, regressando à definição inicial, cria um espaço em que o sujeito projecta a sua *sombra*, e se observa e tenta esboçar-se, apreender-se (ironia como via de auto-conhecimento). Daí a *imagem* como projecção da esfera do real na do imaginário (v. esquema 2):

“Onde encontrar a figura senão nos interstícios /.../
nessa zona proibida”? ¹⁴

Imagem que configura o sujeito e que é, na essência (difere do *representado*), ambivalente: ostentação e ocultação, convergência e divergência, aproximação e afastamento, figuração e desfiguração, operador e obstáculo de conhecimento. No fundo, é a problemática (trágica) do signo e da escrita, mas intensificada: *mediatizando* o conhecimento, favorece a aproximação à *verdade*, ao *real* (é racionalizadora), mas impede o desejado *contacto*.

“A *imagem* aqui seria
a *dança das figuras*”¹⁵.

ou... as *figuras da DANÇA*?

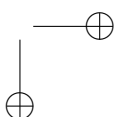
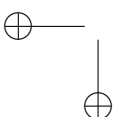
(a) A *magia* é a relação triangular por excelência: entre o *eu* e o *tu* está instalada a figura de uma terceira pessoa que, mesmo ausente fisicamente, é determinante (uma *presença* mais actuante) no discurso ou na imaginação dos interlocutores. No entanto, o *feiticeiro* é o dominador real, o que detém um *poder* mágico.

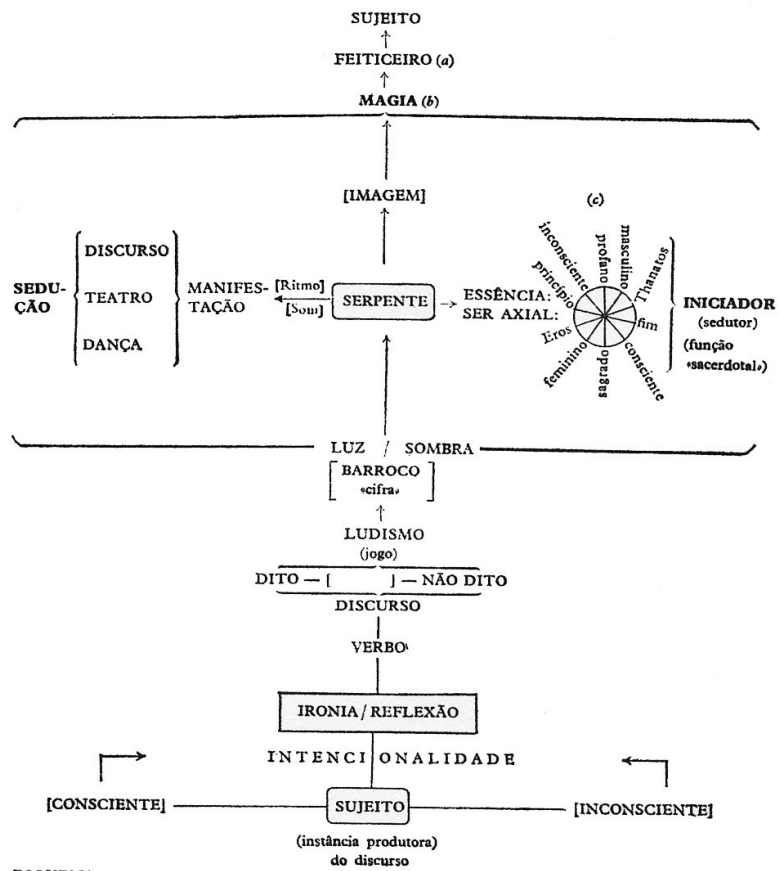
(b) O número 10 (ver ser axial esquematizado) é simbolicamente muito rico:

– é a imagem da totalidade *em movimento*, porque número sagrado da *Tatrakys* pitagórica: visa consubstanciar o *saber*, o *conhecimento*, partindo do divino (Princípio, Uno) e chegando, através

¹⁴ Poema “Como se fosse começar”, de António Ramos Rosa, inserto na mesma revista.

¹⁵ *Ibidem*.





ESQUEMA 1

Figura 1: Esquema 1



A “ironia” no conto Mote Alheio e Voltas, de Aufran Dourado 21

das manifestações daquele, à multiplicidade do universo material. Ora, o percurso do sujeito em direcção ao auto-conhecimento é inverso (de regresso a): uma vez que *sujeito* e *objecto* se definem mutuamente pela *diferença* e pela *semelhança*, é o *confronto* (que é *confrontação*, porque movimento e tensão) a via de acesso ao conhecimento;

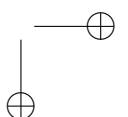
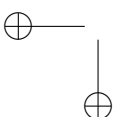
– é o número da duplicidade, da *origem* (os cinco elementos chineses) e da sua *manifestação*. E esta é extremamente forte no texto (v. caso exemplar dado pelo esquema 2);

– enquanto número das *leis* de Deus, sublinha o interdito latente no texto.

Já antes afirmei que a figura da *serpente* fantasmiza o texto. O narrado constrói o seu *fantasma* e este denuncia um sujeito de escrita em processo: a enunciação camufla-se. O sujeito, a serpente fantasmática e a Conceição-personagem: uma *dramatização* que volumetriza e multiplica o *acontecido*, ou seja, que re-dimensiona o texto, conferindo-lhe profundidade (v. sobreposição de planos-hipóteses).

A serpente é um arquétipo dinâmico: figura metafórica em processo e responsável por ele, ela morde a cauda, originando a queda de uma pele e a formação de outra, configurando, assim, a ciclicidade, a *morte* geradora de *vida*, a alquimia suprema. Nela se reúnem a mulher-sereia-dançarina, fascinante, hipnótica, sedutora, e o homem-Lúcifer-alquimista, moço e demoníaco, instâncias mágicas a que, consciente e inconscientemente, desejaria ascender a da enunciação, porque com ela se identifica enquanto *força* criadora e *poder* dominador (v. feiticeiro, no esquema 1):

“(…) il va de la séduction murmurée à la séduction ironique, de la douceur lente à un soudain sifflement. Il jouit de



séduire. Il s'écoute parier /.../. En littérature, le serpent vit de s'exprimer: c'est un long et morbide discours"¹⁶.

Ela metaforiza uma escrita que é o princípio e o fim de si própria, um sujeito que se institui alfa e omega do seu discurso e que é, também vítima do seu *fascínio*, seduzido pelo discurso e pelo reflexo, nele, do seu movimento, da *dança da serpente*.

No entanto, a imagem é sempre *provisória*, tal como o conhecimento que figura. Daí substituir Autran Dourado o “espelho” (“Missa do Galo”, p. 259) sem reflexo, que poderia indiciar, no seu texto, um auto-conhecimento não acabado (a *imagem* é formulação da consciência), pelos “*olhos, espelhos* para a dança dos passos, dos braços” (“Provocação do Visitante”, p. 124), que simbolizam o processo em si, quer enquanto percurso (sequência de etapas/estádios/reflexos), quer enquanto problemática, pois o *olhar* é sede da percepção (física/intelectual), do *entendimento*, do conhecimento e, finalmente do *saber*. Em vez do espelho, dos quadros, das imagem e do *plano* (“Missa do Galo”), temos, com Autran Dourado, os espelhos e a especularidade, os retratos, as imagens e o *volumétrico*, logo, o extensível: pela sobreposição de planos ou pelo alargamento das superfícies, “técnicas” que, como observei, estão na base da construção de *Mote Alheio e Voltas*.

Em suma: o desejo de auto-conhecimento é o centro irradiador (v. esquema 2), ordenador de uma escrita que oscila entre a reflexão (vector de convergência) e a ironia (vector de divergência), os dois pólos de um eixo sobre que se desdobram especularmente o hemisfério do real e o do *imaginário* unidos por uma tensão indestrutível.

¹⁶ Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Corti, 1948, pp. 212-213.

A "ironia" no conto Mote Alheio e Voltas, de Autran Dourado 23

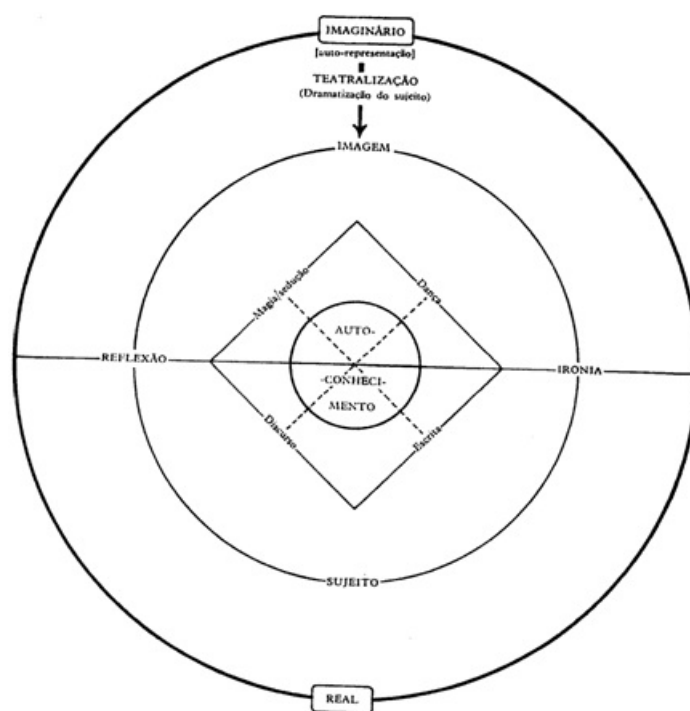
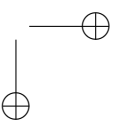
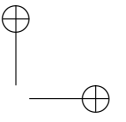
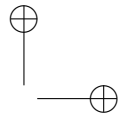
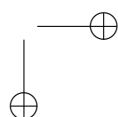
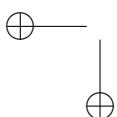


Figura 2: Esquema 2





Annabela de Carvalho Vicente Rita é Doutorada e com Agregação em Literatura. É Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Presidente das Direcções do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) e da APT – Associação Portuguesa de Tradutores, dos Conselhos Consultivos da COMPARES – Associação Internacional de Estudos Ibero-Eslavos, da Fundação Marquês de Pombal, do ICEA, membro do Conselho de Administração do OLP (Observatório da Língua Portuguesa), da Mesa da Assembleia Geral da APE (Associação Portuguesa de Escritores), etc.. Integrou a MRPB – Missão para o Relatório sobre o Processo de Bolonha (2003-2004) e, actualmente, é Conselheira para a Igualdade de Oportunidades do Ministério da Ciência, da Tecnologia e do Ensino Superior (MCTES). Além da direcção de várias colecções ensaísticas, da edição prefaciada, de vasta colaboração dispersa em Portugal e no estrangeiro, com frequente participação em júris de prémios literários nacionais e internacionais, é autora de diversas obras ensaísticas (*Cartografias Literárias*, 2010; *Itinerário*, 2009; *No Fundo dos Espelhos* (2 vols.), 2003-2007; *Emergências Estéticas*, 2006; *Breves & Longas no País das Maravilhas*, 2004; *Labirinto Sensível*, 2003; *Eça de Queirós Cronista. Do “Distrito de Évora” (1867) às “Farpas” (1871-72)*, 1998; etc.).







Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto “PEst-OE/ELT/UI0077/2011”

