

INVOCACÃO A JANO OU AS ETAPAS DA ESCRITA LITERÁRIA

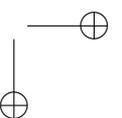
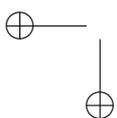


FERNANDO MIGUEL DE MATOS GONÇALVES





INVOCAÇÃO A JANO OU AS ETAPAS DA ESCRITA LITERÁRIA





FICHA TÉCNICA

Título: *Invocação a Jano ou as etapas da escrita literária*

Autor: Fernando Miguel de Matos Gonçalves

Colecção: EnsaioS LUSOFONIAS

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

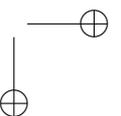
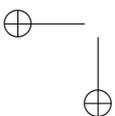
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

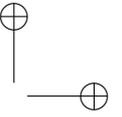
Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes

Lisboa, agosto de 2017

ISBN – 978-989-8814-68-5

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto
“UID/ELT/00077/2013”





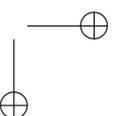
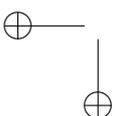
Fernando Miguel de Matos Gonçalves

Invocação a Jano ou as etapas da escrita literária

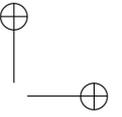
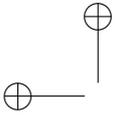
CLEPUL

Lisboa

2017

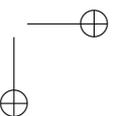
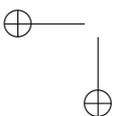




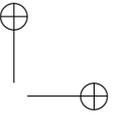


Índice

Introdução	7
Resumo do conto	9
O Tempo	13
Decisão	17
Poesia	19
Considerações Finais	23
Bibliografia	25

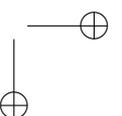
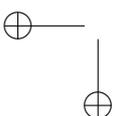


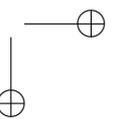
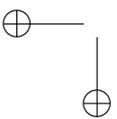
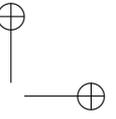
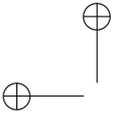


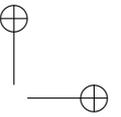
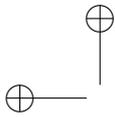


“O que chamamos «literatura» não tem outra essência nem outra finalidade do que antepôr entre nós e o chamado real, obstáculo ou ameaça, a teia sem começo nem fim da ficção, o único stratagemma positivo que concebemos, que somos, para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria.”

Eduardo Lourenço





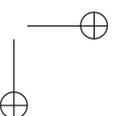
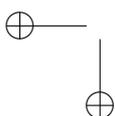


INTRODUÇÃO

Publicada no início da década de cinquenta do século passado, a obra *Contos Impopulares*, de Agustina Bessa-Luís, esteve longe de uma recepção calorosa por parte dos críticos da época. Com efeito, a sua escrita inquietante, complexa, muitas vezes de contornos “kafkianos” não agradou a uma certa crítica que não soube compreender a dimensão poética da prosa desta escritora que se caracteriza, entre outras coisas, pelo surpreendente “microrrigor e irradiação instrutiva”¹ que imprime à sua escrita, confundindo, muitas vezes, o leitor, que, na incessante busca por um sentido, encontra um terreno movediço em vez da base segura e sólida que esperava para as interpretações que procura fazer dos textos. De facto, a autora é dona de um estilo muito pessoal – por vezes paradoxal e enigmático –, que se conjuga com uma linguagem narrativa onde o intuitivo e o simbólico estão sempre presentes, e, frequentemente, remetem para autores como Deleuze ou Bergson, nomeadamente, no que diz respeito à estruturação espaço-temporal.

O texto que nos propomos analisar, “Invocação a Jano”, é um dos vários contos que integra a obra supracitada, e parece confirmar as características atribuídas à escrita de Agustina Bessa-Luís. Assim, a duplicidade (a individuação e a desindividuação; o virtual e o actual; o possível e o real), a ambivalência e a ambiguidade sobre as quais assenta este conto fazem dele um texto bastante interessante e, simultaneamente, extremamente complexo. Quer seja pelo múltiplo jogo de sentidos que, enigmaticamente, encerra em si mesmo, quer seja pelo diálogo que permite abrir com outros conceitos, autores e obras, o texto em questão e a sua narrativa parecem ziguezaguear de um modo surpreendente e estonteante, apresentando-se ao leitor como um desafio que permanentemente o provoca e alicia

¹ A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 2001, p. 1101.

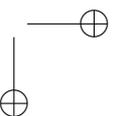
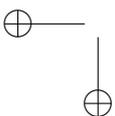


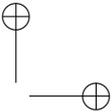


a inferir sentidos que nunca poderão ser provados de forma conclusiva. Há, efectivamente, uma sensação de irrealidade, de estranheza que paira sobre todo o conto, deixando personagens e leitor num estado de perplexidade perante situações (aparentemente) desconexas e inexplicáveis, que cruzam, em alguns momentos da narrativa, os limites do sonho. De facto, este conto parece evocar as qualidades literárias de clássico, que Italo Calvino definiu numa das suas obras mais famosas: *“Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma vaga de discursos críticos sobre si, mas que continuamente se livra deles”*²

Para a presente análise, propõe-se uma articulação de algumas questões do conto “Invocação a Jano”, como a memória e a escrita poética, com as noções de “Virtual e Actual” e “Possível e Real”. Simultaneamente, o problema da indecidibilidade e da figuralidade da literatura não poderá deixar de ser tido em conta para uma abordagem que se pretende um pouco mais profunda à dimensão poética presente neste texto.

² Italo Calvino, *Porquê Ler os Clássicos?*, Milão, 1991, p. 10.





RESUMO DO CONTO

A narrativa começa com uma descrição de ambientes: o Internato e a cidade em que este se insere conferem ao texto uma tonalidade de decadência económica e moral que caracteriza directa ou indirectamente as personagens do mesmo. Um exemplo que nos parece muito sugestivo para ilustrar o que fica dito encontra-se no primeiro parágrafo do texto:

Eram dezasseis pensionistas do Internato, todos mediocrementemente abastados e possuindo todos esse olhar que deixa apenas de ser uma desconfiança para ser uma velhacaria, essas unhas roídas, esse aspecto ao mesmo tempo tosco e peralvilho, esses predicados, enfim, de rotunda deselegância que denunciam a evolução dum pastor que se faz cidadão.³

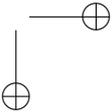
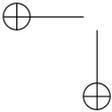
Segue-se a apresentação das personagens, Walter e Januário, com especial ênfase para este último.

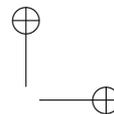
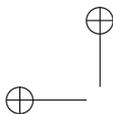
Sendo a personagem principal da trama, Januário aparece aos nossos olhos como um jovem sonhador, com aspirações a poeta lírico, menos-prezado (e em certo sentido, desprezado) pelo pai, magistrado influente, abandonado à sua sorte num internato, partilhando um espaço deplorável com outros quinze jovens. Com efeito, cedo se percebe que Januário não partilha dos sonhos do seu progenitor, o qual, de uma forma algo narcísica, procura projectar-se no futuro, impondo-lhe a sua vontade e os seus valores: *“És o único filho (...), gostava que fosses não só a continuação do meu nome, mas igualmente da minha carreira”*⁴.

A veia poética/artística do filho não lhe interessa minimamente, é até apresentada como algo pouco sério, fruto dos temperamentos inconstantes da juventude; em suma, incompatível com a seriedade e a dignidade

³ Agustina Bessa-Luís, “Invocação a Jano”, *Contos Impopulares*, Lisboa, 2004, p. 209.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 210.





da profissão “*dum homem que vivia na palpitante expectativa de ser nomeado para a Relação*”⁵. A este propósito, é surpreendente verificar as semelhanças entre a situação de Januário e a de Kafka, autor de referência para Agustina Bessa-Luís⁶. Atente-se nos termos utilizados pelo pai da personagem principal: “*Decida-se, e depois seja constante. Todo o homem é capaz de governar, se ele é constante*”⁷.

Estamos perante uma questão curiosa e extremamente antiga, que remonta a Platão⁸ e que, desde então, com maior ou menor intensidade, parece ressurgir em vários autores de diferentes épocas. Por motivos um pouco diferentes das razões apresentadas por Platão – e que não têm que ver directamente com a questão da imitação –, também Almeida Garrett, no prólogo da segunda edição de *D. Branca* parece perpetuar esta visão negativa: de um lado a poesia – apresentada, pejorativamente, como ócio – e do outro a racionalidade e a utilidade:

[...] De criança me tentaram e namoraram as musas, e de criança lhes resisti sempre [...] Imberbe ainda, na Universidade, macerei os desejos rebeldes com jejuns e cilícios; estudando muito direito romano, teimando no Euclides e no Bezout, fazendo impossíveis, e conseguindo, durante cinco anos quase, afastar de mim a tentação. A maldita mania das comédias particulares que ali apareceu de repente entre os estudantes, o entusiasmo da Revolução de vinte que me apanhou em flagrante, rodeado de Enciclopedistas, de Rousseaus e de Voltaires, deitaram a perder tudo... atirei com o gorro por cima da ponte e fiz versos [...]

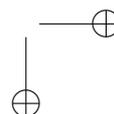
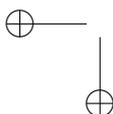
Por mais de dois anos as não vi as tais musas. Mas emigrei; e a solidão, a tristeza, as saudades no exílio me submeteram de novo a seu império. Foi então que fiz a *Dona Branca*; e de então data a luta constante de minha vida em que, ora triunfo eu e a minha razão, ocupando-me de coisas graves e úteis quanto posso e me deixam –

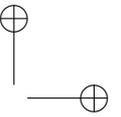
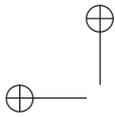
⁵ *Idem, ibidem*, p. 210.

⁶ “Segundo Bataille, o pai é para Kafka a autoridade soberana, perante a qual se sente criança e o sentido do seu desejo de escritor é reduzido a uma pura criancice.” Rafael Godinho, Prefácio “A Escrita (do) Impossível”, in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka, Para Uma Escrita Menor*, Lisboa, 2003, p. 15.

⁷ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 211.

⁸ Já no “Livro X” da *República* se preconizava a exclusão dos poetas, expulsando-os da cidade. Com efeito, para Platão o carácter ficcional ou mimético da poesia não contribuía para a fundação da cidade, pelo contrário, constituía um verdadeiro risco





ora vem o ócio e a descrença política e me adormecem os braços das traidoras Dalilas que me tosquiavam raso como Sansão, e recaio a fazer literatura... aos Filisteus⁹

O tempo ia passando e o pai de Januário pedia-lhe uma decisão acerca do seu futuro: *“Decida-se, e depois seja constante. (...) E despeça-se desses lugares, que eles em breve vão representar o passado para si. Aproveite para pensar...”*¹⁰. Todavia, os dias sucediam-se e Januário continuava no mesmo impasse, procurando, desta forma, adiar as decisões, fugir à realidade que lhe queriam impor. Tal como Jano, o seu deus mitológico preferido, também Januário apresenta esta dualidade, esta hesitação, esta indecisão entre o que termina e o que se inicia, vivendo entre dois opostos que se anulam mutuamente: *“Contudo, adiantava-se Agosto, e Januário não se tinha fixado numa resolução.”*¹¹.

Subitamente, levado por um impulso, Januário decide passar o dia e a noite fora, a propósito da festa do santuário, pedindo, para isso, auxílio ao colega Walter. Após alguns períodos de tédio, deambulando pelas tendas de loiça, pelas frondosas avenidas do parque, Januário foi paulatinamente ganhando um vivo interesse por todo aquele espectáculo, até culminar num momento de desindividuação do eu, um movimento que o fez dissolver-se na multidão: *“Januário era agora apenas aquela multidão...”*¹². É nesta fase que vê uma moça na feira que lhe desperta a atenção. Dá-se o encanto, aquilo a que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam *“exemplo de amor verdadeiramente kafkiano: um homem apaixona-se por uma mulher que só viu uma vez”*¹³. Nada mais importou: nem as cartas do pai, com as suas aborrecidas recomendações, nem Jano com os seus enigmáticos rostos, nem o passado, nem mesmo o seu futuro. A própria jovem que ele conheceu na feira passou a participar da composição daquele momento, daquele movimento vertiginoso de desindividuação que o fez perder a noção do tempo e do espaço. Até que acontece o inesperado: há um corte na narrativa que o retira do estado onírico em que se encontrava e o traz

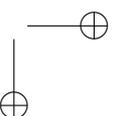
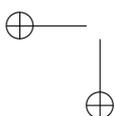
⁹ Almeida Garrett, *D. Branca, ou a Conquista do Algarve, Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, 1963, pp. 461-462.

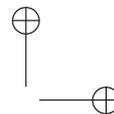
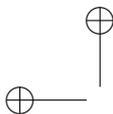
¹⁰ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 211.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 212.

¹² *Idem, ibidem*, p. 213.

¹³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *op. cit.*, p. 61.





à realidade, e ainda perplexo e algo confuso – embriagado e perturbado pelo vinho e por aquela tarde de festa – descobre que foi enganado pela rapariga e pelos homens que a acompanhavam. Tratava-se, na verdade, de uma ladra e de um grupo de carteiristas, que o utilizaram para as suas actividades ilícitas, deixando-lhe uma nota do banco como pagamento pela companhia e por aquela tarde de festa. O pagamento, isto é, aquilo que permite trocar uma coisa por outra, e que remete para questões que têm que ver com a economia e com a lei, é sentido por Januário como um verdadeiro insulto. É neste momento de desencanto e desilusão que ele finalmente se decide: “Sabes, Walter? Sempre me decido a ser juiz...”¹⁴.

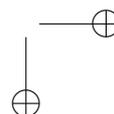
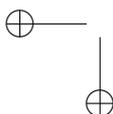
O conto termina pouco depois, com o texto a chamar a atenção sobre si mesmo e sobre o processo de escrita que o constitui:

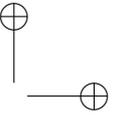
Mas... *scribitur ad narrandum, non ad probandum*, ainda que as histórias dos poetas, e os seus sonhos, muito provem e tanta coisa expliquem. Apenas eles, somente eles, se encontram, simultaneamente, presentes perante uma e outra face de Jano...¹⁵

Passamos, de seguida, a uma leitura mais detalhada do texto em questão, onde nos focaremos na desconstrução do nó principal deste conto, o qual se pode dividir em três vectores essenciais: tempo (e a sua relação com a memória), decisão e poesia.

¹⁴ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 218.





O TEMPO

A problemática do tempo é extremamente importante nesta narrativa. Deste modo, atribuímos suma importância ao título, o qual nos parece bastante relevante, no domínio do simbólico, para a interpretação do conto, sendo o deus mitológico referido uma das chaves de leitura do texto.

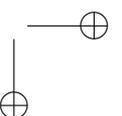
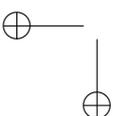
Jano (em latim *Janus*) foi o deus romano que deu origem ao nome do mês de Janeiro (o facto de o personagem principal se chamar Januário não é uma mera coincidência), era representado com dois rostos que se opõem, um olhando para trás, outro para a frente, simbolizando claramente os términos e os começos, o passado e o futuro. Pierre Grimal, na obra *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, apresenta ainda uma outra característica do deus Jano (através da associação entre o rosto bifronte do deus mitológico e a sua proverbial eloquência):

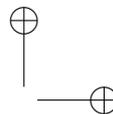
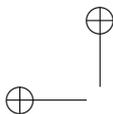
No seu poema burlesco sobre a transformação do imperador Cláudio em abóbora (a *Apocolocyntosis*), Séneca conta que Jano, hábil orador, como frequentador do Fórum e mestre na arte de ver para a frente e para trás (isto é, examinar as questões em todos os seus aspectos), tinha intercedido em favor de Cláudio.¹⁶

Assim, é também a partir desta duplicidade, desta ambivalência que temos de considerar a escrita de Agustina: uma escrita que nos mostra uma e outra face, seduzindo e iludindo permanentemente o leitor, como num jogo de espelhos.

Intimamente ligada à questão do tempo, a memória assume aqui um papel extremamente relevante. É ela o “motor” das acções de Januário, é a memória que o incita à acção, libertando-o do seu torpor, e que o levará a tomar todas as suas decisões. Com efeito, ao pensar no que o

¹⁶ Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Miraflores, 2004, p. 259.





pai lhe tinha dito – pedindo-lhe que se despedisse daqueles lugares –, Januário conclui num claro tom de desânimo: “*E aquilo havia de constituir o seu passado!*”¹⁷. É interessante verificar como ao enunciá-lo, Januário já está a transformar todo o seu presente em passado, remetendo esta ideia para a leitura que Gilles Deleuze fez da filosofia de H. Bergson, na obra *Bergsonismo*, nomeadamente, para o capítulo “A Memória Como Coexistência Virtual”¹⁸.

O presente que frequentemente se constitui passado, bem como o momento de desencanto que despoleta a mudança em Januário, nomeadamente, quando este evoca as memórias daquela tarde passada na feira, remetem para as noções de virtual e actual. Trata-se de algo que está bastante presente neste conto, fazendo desta questão um elemento determinante para presente análise. Com efeito, foi só ao verbalizar a sua vontade de ter Januário como uma extensão da sua carreira e do seu nome que seu pai “transformou” aqueles lugares em passado: “*E despeça-se desses lugares, que eles em breve vão representar o passado para si!*”¹⁹. Esta questão fez com que Januário, posteriormente, levado por um impulso – também proveniente de uma actualização (transformação de presente em passado) – decidisse passar o dia e a noite fora do Internato: “*Januário experimentou como que um rebate por “tudo isso que se fazia passado”*”²⁰, situação que, como dissemos anteriormente, irá despoletar a sua decisão final de abandonar o seu sonho de se tornar poeta.

Mas como pode o presente de Januário ser simultaneamente passado? É uma questão interessante, mas algo complexa e que, como tal, merece a nossa atenção. Assim, segundo Deleuze, na obra e capítulo supracitados:

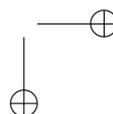
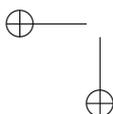
Temos, em demasia, o hábito de pensar em termos de “presente”. Acreditamos que um presente só passa quando um outro presente o substitui. Reflitamos, porém: como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente? Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado ao mesmo tempo que presente? O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em

¹⁷ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Bergsonismo*. São Paulo, 1999.

¹⁹ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 211.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 212.





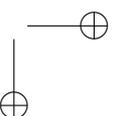
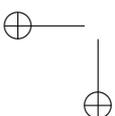
que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é “contemporâneo” do presente que ele *foi*. Se o passado tivesse que aguardar para já não ser, se ele não fosse “passado em geral”, desde já e agora que se passou, ele jamais poderia vir a ser o que é, ele jamais seria este passado. Se ele não se constituísse imediatamente, ele não poderia ser depois reconstituído a partir de um presente ulterior. O passado jamais se constituiria se ele não coexistisse com o presente do qual ele é o passado.²¹

Por outras palavras, a duração, tal como é apresentada pela filosofia de Bergson, define-se mais pela coexistência do que pela sucessão; ou seja, é a coexistência de passado no presente que leva Januário a transformar o seu presente em memórias passadas, algo que nos remete para a questão do virtual e do actual.

De acordo com o autor, ao convocarmos uma lembrança, colocamo-nos, inicialmente, naquilo a que ele chama o “passado em geral”, e só depois em certa região do passado – Deleuze compara este processo à preparação de um aparelho fotográfico – referindo que é necessário dar “um salto”, a fim de nos instalarmos no passado. O autor diz que Bergson lhe chama um salto na ontologia: “*Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado*”²². Todavia, o processo só fica completo no momento em que se dá a “psicologização”, isto é, a existência psicológica que a lembrança vai ganhando, e que lhe permite passar de virtual a actual. Por outras palavras, se, por um lado, é através de um “salto” que nos instalamos em certa região do passado, ou seja, no virtual, por outro, a actualização só se verifica através da consciencialização, da evocação da imagem. Antes deste segundo movimento, tínhamos apenas lembranças puras, portanto, ainda virtuais; numa segunda fase, sob a invocação do presente, temos a actualização das chamadas imagens-lembranças. Donde se conclui que seria incorrecto dizer que, ao evocar aquelas lembranças, Januário foi do presente ao passado – da percepção à lembrança –, quando, na verdade, se tratou do oposto, ou seja, houve uma deslocação do passado ao presente, isto é, da lembrança à percepção.

²¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 45.

²² *Idem, ibidem*, p. 44.

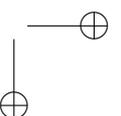
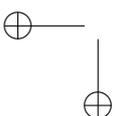




Deleuze admite a complexidade do tema mas refere que esta noção de “salto” no passado e posterior actualização no presente só pode parecer estranha a quem considera que o passado só se constitui após ter sido presente. Com efeito, segundo o filósofo, tal não passa de uma ilusão que se encontra no âmago de todas as teorias fisiológicas e psicológicas da memória. Trata-se, portanto, de um problema mal analisado. Ora, como vimos, o passado não segue o presente, o presente é que já o sugere em si mesmo como condição *sine qua non* para passar a passado. Sem esta característica, este processo não poderia ocorrer; ou seja, é precisamente o misto de presente e passado que existe na lembrança que permite a actualização daquilo que é virtual.

Deste modo, é através da identidade da memória com a própria duração (a partir da conservação e acumulação de passado no presente) que a ligação simbólica entre o deus mitológico de dois rostos e a problemática do tempo aqui enunciada se torna mais clara. Com efeito, a dualidade na duração, tão presente neste texto, encontra a sua fundamentação neste movimento de duração do presente e na sua divisão a cada instante “*em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro*”²³.

²³ *Idem, ibidem*, p. 39.





DECISÃO

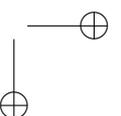
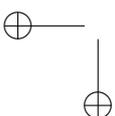
Como foi referido anteriormente, o nó principal deste conto assenta em três vectores essenciais: tempo, decisão e poesia. Da questão do tempo e das suas implicações para o avançar da narrativa demos conta no ponto anterior. Segue-se agora o momento subsequente: a tomada de decisão.

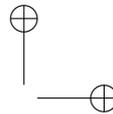
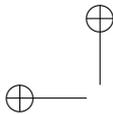
Para iniciarmos esta questão, julgamos ser pertinente tomarmos em consideração a distinção que Henri Bergson faz das noções de possível e real, na obra *O Pensamento e o Movente*, nomeadamente, no capítulo III “O Possível e o Real”.

Neste texto, H. Bergson começa por dizer que o universo é a criação contínua da novidade, ou seja, nenhuma realização é da ordem do possível porque esta contém em si mesma algo que altera sempre o produto final: “A realização traz consigo um imprevisível nada que muda tudo.”²⁴ Na verdade, diz o autor que só no domínio do inerte, isto é, do inorgânico, é que encontramos aquilo que é calculável, sistemático e que obedece a leis matemáticas; por oposição, no campo da matéria orgânica, tudo existe em permanente variação. Por outras palavras, a realidade nunca será exactamente igual ao que pensámos inicialmente, precisamente porque há o contingente do imprevisível, que dará origem àquilo que é da ordem da criação. Tal acontece porque “o ser vivo dura essencialmente; ele dura, justamente porque elabora incessantemente algo novo e porque não há elaboração sem procura, nem procura sem tateio. O tempo é essa hesitação mesma, ou não é absolutamente nada”²⁵. De facto, a liberdade, para Bergson, reside no tempo e no modo como cada ser vivo “vive” a sua própria duração, isto é, a criação reside na forma como cada um se transforma de acordo com a sua memória, a sua hereditariedade e as suas

²⁴ Henri Bergson, *O Pensamento e o Movente*, São Paulo, 2006, p. 103.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 105.





características; em suma, a sua duração. É esse o sentido de ausência de destino que Bergson associa à “hesitação”. Ou seja, “*o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe*”²⁶, é o retardamento, o veículo de escolha e de criação. A existência do tempo vem, desta forma, provar que há indeterminação na forma como as coisas acontecem, porque ele é, na verdade, a própria indeterminação.

Assim, no texto em análise, ao depararmos com a decisão de Januário em abandonar o seu sonho e seguir a carreira do pai, ficamos com uma sensação de perplexidade, de estupefacção perante aquilo que parece inexplicável. Como foi esta mudança possível num personagem que vivia para o seu sonho de ser escritor, alguém que abominava a profissão do pai, chegando mesmo a dizer “*Delegado, juiz, desembargador, nunca!*”²⁷ Será que este pensamento já “habitava” Januário, ainda que apenas em potência? Podemos afirmar que a possibilidade da decisão já existia antes de Januário a tomar?

Segundo Bergson, não é possível separar as noções de “possível” e “real”, na medida em que “o possível” não existe *a priori*; isto é, é o real que dá lugar ao possível, criando-o, retroactivamente, no preciso momento em que o real nasce. Vejamos o que diz o filósofo no seguinte excerto:

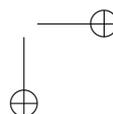
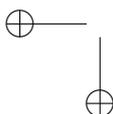
Ao mesmo passo que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem reflete-se atrás dela no passado indefinido; descobre-se assim ter sido, desde sempre, possível; mas é nesse momento preciso que começa a tê-lo sido sempre, e eis por que eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido uma vez que a realidade tiver aparecido.²⁸

Daqui decorre que não se possa explicar a decisão de Januário na totalidade, na medida em que a mesma foi originada por um esquema de imprevisto, isto é, por aquilo que não existia, nem sequer em possibilidade, e que, por isso, só depois de realizada se pode afirmar que *foi possível* tal acontecer.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 106.

²⁷ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 211.

²⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 115.





POESIA

Vimos, no ponto anterior, como o imprevisível foi responsável pelo “desvio” no rumo da narrativa e no interior de Januário, e que deu origem às mudanças que “*se sucediam no espírito do seu sonho*”²⁹. Segue-se agora o último ponto: poesia.

Este momento da presente análise é, na nossa opinião, o mais interessante, na medida em que o jogo de sentidos enunciado no início deste trabalho atinge, nesta fase, a sua maior expressão.

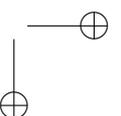
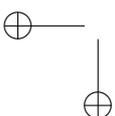
Estamos, em nosso entender, perante um conto sobre a escrita poética, isto é, perante um texto que pensa a poesia. Neste sentido, a história de Januário pode ser lida como a história de um poeta ou uma narrativa construída por um poeta, na medida em que há uma constante chamada de atenção, ainda que de forma muito subtil, para a dimensão poética do texto.

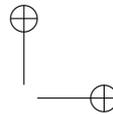
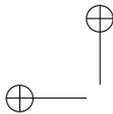
Com efeito, tal é perceptível na dimensão sensorial que existe neste conto, nomeadamente, na atenção que é atribuída ao olfacto, à audição e à visão. O excerto seguinte parece-nos representativo do que acabámos de afirmar:

Mas o verão, aquele charro verão da província, aquelas tardes infinitas, mortas, pegajosas, que exalavam como que cheiro imponderável, de putrefacção, onde era mesmo audível a respiração das folhas imóveis cujo verde desbotava, cuja sombra constrangia!²⁹

Foi, nesta passagem, bem visível como os cheiros, os sons – note-se a referência à audição do inaudível – e a visão concorrem para provocar no leitor um misto de sensações bastante característico da prosa poética. Tem tudo, na nossa opinião, a ver com o carácter experimental de uma

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 209.





escrita que se pensa no seu fazer-se. Há, por assim dizer, uma auto-reflexividade inerente a este texto, que nos remete para a poesia, onde a perverança assume um papel de grande relevo.

Com efeito, a propósito desta questão, importa destacar a subtil referência ao episódio bíblico do pecado original: *“Vinhã turistas, empunhando binóculo, olhar a abóbada da Sé, onde estava pintado o pecado original”*³⁰. É notável como, por trás da narrativa, onde se descreve o ambiente constrangedor da cidade, juntamente com a mediocridade e inércia que a envolvem, encontramos um segundo nível de significação, uma segunda linguagem que nos remete para a questão da paciência e perseverança na escrita, numa alusão ao momento em que o Homem, expulso do paraíso por impaciência, nunca mais conseguiu regressar por uma espécie de “preguiça”, que é, de certa forma, a incapacidade de se ser paciente (uma vez que a perseverança implica bastante trabalho).

A existência de rima na narrativa é outro elemento que nos sugere a mistura de géneros – poesia e prosa – neste texto. Deste modo, importa destacar o efeito sonoro, voluntário ou involuntário, presente neste excerto:

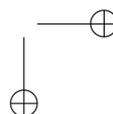
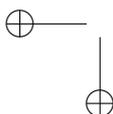
És o único filho – e Januário não podia deixar de pensar na balofa garotinha que era sua irmã e cujo retrato o pai trazia entre o forro da **carteira** –, gostava que fosses não só a continuação do meu nome, mas igualmente da minha **carreira**³¹ (sublinhado nosso)

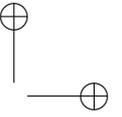
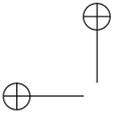
Como referimos anteriormente, é neste preciso ponto da narrativa que o jogo de sentidos atinge a sua maior expressão. De facto (e aqui reside, em nossa opinião, o carácter lúdico da escrita poética deste texto), é no momento em que Januário desiste do seu sonho de ser escritor que termina o conto; todavia, é também nesse preciso momento que podemos considerar concluída a obra literária. Como é referido no final do conto *“Mas... scribitur ad narrandum, non ad probandum”*³², ou seja, escreve-se para narrar, não para provar. Trata-se de pura ficção, de arte, da questão do falso – tema bastante caro à literatura –, mas com mais conhecimento e verdade em si do que em muitos relatos do domínio do real.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 210.

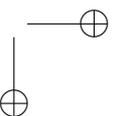
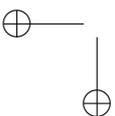
³¹ *Idem, ibidem*, p. 210.

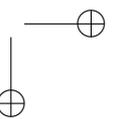
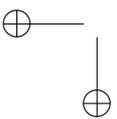
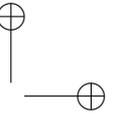
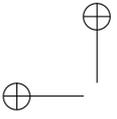
³² *Idem, ibidem*, p. 218.

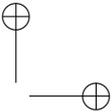




É esta astúcia, esta indecidibilidade e ambiguidade de sentido, que não nos permite concluir de forma definitiva, onde terminam os limites do real e onde começam os da ficção, que confere, em nosso entender, a originalidade estética ao conto de Agustina, e que fundamenta e justifica a escolha deste conto para o presente trabalho.







CONSIDERAÇÕES FINAIS

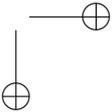
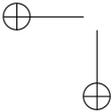
Na poesia de Hölderlin, a sobriedade era um conceito que se encontrava muito próximo da ideia de prosa, e é precisamente dessa forma que nos apraz definir este conto: como um poema que narra uma história, como uma história que é, na sua essência, um poema; isto é, uma narrativa que contém em si mesma a ideia de uma escrita poética extremamente calculada, trabalhada e complexa (e, por isso mesmo, aliciante), onde nada é óbvio, onde cada interpretação dá origem a novas interpretações – todas elas especulativas, nunca definitivas – onde encontramos apenas sugestões de interpretação; em suma, um texto que apenas fundamenta ambiguidades, nunca o sentido.

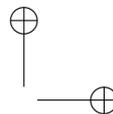
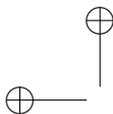
Em grande medida, estamos perante aquilo que R. Barthes definiu como a “segunda força da literatura”, isto é, a sua força de representação, aquilo que dá origem à literatura: o desejo do impossível. Diz o autor que é da inexistência de qualquer paralelismo entre o real e a linguagem, aliada à recusa do ser humano em aceitar essa impossibilidade, que nasce a literatura, ou, se preferirmos, a função utópica da literatura: a utopia da linguagem³³. Constatamos, portanto, que estivemos, desde o início do conto, apenas perante processos de escrita: *“Cheguei a uma altura em que, como que atacado por uma surdez progressiva, não ouço senão um som: o da língua e o do discurso misturados”*³⁴, dizia R. Barthes numa das suas obras mais famosas; ou, se preferirmos: *“já não há poetas nem romancistas: já não há senão uma escrita”*³⁵, como afirmou noutra ocasião. Foi este mesmo processo, este efeito encantatório, que procurámos desenvolver, ao longo do presente trabalho. Ao confrontarmo-nos

³³ Cf. Roland Barthes, *Lição*, Lisboa, 2007.

³⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 26.

³⁵ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, 2007, p. 44.





com os problemas da linguagem, ao experimentarmos a sua profundidade, ao reconhecermos no símbolo a pluralidade de sentidos, como afirmava Barthes, a propósito da escrita, encontramos neste texto as mesmas qualidades atribuídas ao conceito de obra literária, quer por Italo Calvino (das quais demos conta no início deste trabalho) quer por Roland Barthes:

Uma obra é “eterna” não porque imponha um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma linguagem simbólica, ao longo de um tempo múltiplo: a obra propõe e o homem dispõe³⁶

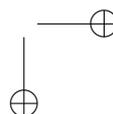
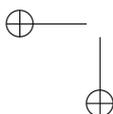
Deste modo, saber se estamos perante o género poético, o género narrativo ou o cruzamento dos dois, acaba por ser secundário para a presente análise. Na verdade, nunca deixámos de falar de linguagem, independentemente dos nomes que lhe possamos atribuir: literatura, leitura ou escrita. E foi essa mesma linguagem, que não apresenta outras pistas para além da própria escrita, onde cada signo abre outro signo, até ao infinito, que procurámos aqui abordar, ainda que de forma algo sucinta, pela natureza deste trabalho.

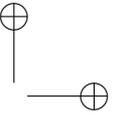
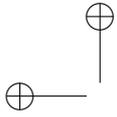
Concluimos com as palavras de Rafael Godinho acerca de Kafka e que, na nossa opinião, se aplicam na íntegra à escrita de Agustina Bessa-Luís:

Além da indecidibilidade que a produção kafkiana traz à escrita, torpedeando a metafísica da representação pela utilização do jogo duplo, do sentido duplo, da dualidade e da correspondência de textos que contribuem para a disseminação e neutralização das oposições metafísicas, a grande novidade consiste na invenção de um discurso novo e diferente que suscita outras maneiras de pensar e de sentir³⁷.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 49.

³⁷ Rafael Godinho, *op. cit.*, p. 9.





BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 2007.

BARTHES, Roland, *Lição*, Lisboa, Edições 70, 2007.

BERGSON, Henri, "O Possível e o Real", *O Pensamento e o Movente*, trad. Bento Prado Neto, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Lda., 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina, "Invocação a Jano", *Contos Impopulares*, Lisboa, Guimarães Editores, Lda., 2004.

CALVINO, Italo, *Porquê Ler os Clássicos?*, trad. José Colaço Barreiros, Milão, Editorial Teorema, Lda., 1991.

DELEUZE, Gilles, *Bergsonismo*, trad. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Editora 34, 2008.

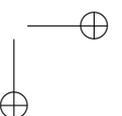
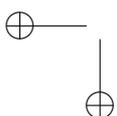
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka Para Uma Literatura Menor*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.

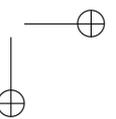
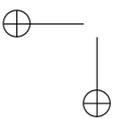
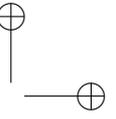
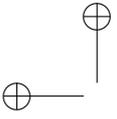
GARRETT, Almeida. *D. Branca, ou a Conquista do Algarve*, *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmãos, 1963.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Miraflores, Difel, 2004.

PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2001.







**Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto
“UID/ELT/00077/2013”**

