

Título Original em Português: Reflexões Interculturais
© 2016 de Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
- Kenedi Santos Azevedo

Todos os direitos desta edição reservados ao autor.

É PROIBIDA A REPRODUÇÃO

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, copiada, transcrita ou mesmo transmitida por meios eletrônicos ou gravações, assim como traduzida, sem a permissão, por escrito, do autor. Os infratores serão punidos pela Lei nº 9.610/98

Diretor: Ednei Procópio
Publisher: Cris Donizete
Revisão: Sandra Garcia
Suporte aos Autores: Fábio Santos
Comercial: Mônica Garcia
Editoração: Rafael Victor (be.net/rafaelvictor)

Livrus Negócios Editoriais
Rua Sete de Abril, 277, 10 Andar, conjunto 10 D - Republica
CEP 01043-000 — São Paulo — SP
E-mail: livrus@livrus.com.br
Site: www.livrus.com.br
Fone: (11) 3101-3286

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Daniela Momozaki – CRB8/7714)

O482 Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de
Reflexões interculturais / Rita do Perpétuo Socorro
Barbosa de Oliveira e Kenedi Santos Azevedo São Paulo
: Livrus Negócios Editoriais, 2016.

ISBN 978-858-360-232-3

I. Literatura História e Crítica
I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de II. Azevedo,
Kenedi Santos III. Título

CDD 809
CDU 82.9

Índice para o catálogo sistemático
I. Literatura História e Crítica : 809

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

APRESENTAÇÃO

Os três ensaios que compõem o presente livro foram apresentados, em forma de conferência, no Simpósio Nacional do GEPELIP: Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa, realizado no Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM através do Programa de Apoio à Realização de Eventos Científicos e Tecnológicos no Estado do Amazonas - PAREV e da Pró-Reitoria de Extensão e Interiorização da UFAM – PROEXTI.

O objetivo do evento foi promover debates em torno da interculturalidade nas literaturas de língua portuguesa, entendendo, deste modo, interculturalidade como a intersecção entre duas ou mais culturas de forma horizontal e sinérgica, favorecendo, assim, a integração e a convivência entre povos e nações, sem deixar anular sua diversidade, em outros termos, refletir o entrecruzamento cultural, social, político e literário existente entre os países de língua oficial portuguesa. Assim, tivemos muitos trabalhos que traziam como objeto de análise o processo cambiante que pudesse, de alguma forma, estabelecer os pontos de contatos entre Brasil, Portugal e os PALOP.

O sucesso dos primeiros eventos organizados pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa, em forma de ciclo de palestras, desde 2010, encorajou seus membros a pensarem na possibilidade de um congresso de grande porte, onde conseguissem trazer grandes nomes da crítica literária para Manaus, no intuito

- *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*.
São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GUILLÉN, Claudio. *Introducción a La literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org: Liv Sovik. Belo Horizonte-Brasília: Editora UFMG/UNESCO, 2003.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad.: Simon, I.; Xavier, I. e Oliboni, F. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

LOBO ANTUNES, António. *Os cus de judas*. Lisboa, Editorial Vega, 1979.

LÖWY, M. e NAÏR, S. *Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Carlos. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad.: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIZ-ME COMO ESCREVES, DIR-TE-EI QUEM ÉS: (DES)CONSTRUÇÕES DO MITO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Ana Paula Arnaut
Centro de Literatura Portuguesa
Universidade de Coimbra

*Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, /
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.*

Homero, *Odisseia*

*o segredo não consiste em escrever, consiste em corrigir e
corrigir e despir os fatos de que vestimos as estátuas das primeiras
versões, pavorosas gravatas de adjectivos, bonés de metáforas
medonhas, o mau gosto das alpacas dos gestores que só não
querem ser Deus porque ganhariam menos.*

António Lobo Antunes, *Segundo Livro de Crónicas*

Fernando Pessoa escreveu um dia que “O mito é o nada que é tudo” (PESSOA, 1994, 72), assim dando início a um poema, “Ulisses”, em cujos versos dá conta da origem de Portugal, e assim reconhecendo aquela que é, talvez, a aceção mais corrente e mais simplista do substantivo ‘mito’: uma narrativa de fundo lendário, aceite pela coletividade, que tem por protagonistas seres detentores de capacidades sobre-humanas. Porém, a abrangência semântica das palavras do poeta (consubstanciada na

dicotomia “nada”/“tudo”) oferece a possibilidade de as adequarmos a uma diversidade de situações que, não implicando, pelo menos necessariamente, um desvirtuamento de sentidos primordiais, contribuem para o caráter dinâmico e constantemente renovado do universo mitológico. É, justamente, nesta linha de ideias que nos propomos abordar o problema (o mito) da criação literária, recorrendo essencialmente, mas não exclusivamente, aos romances *A Maldição do Louva-a-Deus* (2001) e *Todas as Cores do Vento* (2012), da autoria de Miguel Miranda.

Antes de o fazermos, no entanto, não podemos deixar de visitar o que a teoria literária regista sobre o assunto, recorrendo, para tal, lembrando pela ordem inversa as epígrafes com que abrimos este texto, às palavras sucintas mas elucidativas de Carlos Reis:

O reconhecimento na escrita literária de uma certa especificidade técnica, capaz de a autonomizar tanto no plano funcional como no plano institucional, tem que ver directamente com uma espécie de dilema ou oposição muitas vezes enunciada: trata-se da oposição entre uma concepção artesanal e uma concepção expressiva da escrita literária. De acordo com a primeira, o escritor age com uma aguda consciência oficial, que o leva a elaborar longamente a escrita, por meio de planos, exercícios estilísticos, rascunhos e aturadas reformulações textuais. (...) Bem diversa desta é a atitude do escritor para quem a criação literária constitui uma actividade incompatível com qualquer tipo de planificação prévia (...). Trata-se, neste caso, de um comportamento de

inegáveis raízes românticas, assente num princípio de radical expressividade e espontaneidade artística; de acordo com tal princípio, a escrita literária constitui um acto sincero e não calculado, dispensando a mediação de outras tentativas que não sejam as desse acto primigénio e irreversível (REIS, 1995: 107-109).

Abstemo-nos, por enquanto, de tecer comentários sobre as premeditadas mi(s)tificações do processo de criação literária, bem como sobre os laços que as ligam a questões de ordem periodológica. Neste momento, não podemos deixar de lembrar que este é um problema velho de séculos, como constatamos, também e entre outros textos, mais ou menos distantes entre si, pela leitura de *Íon*, de Platão, e de *Arte Poética*, de Horácio, escrito, o primeiro, como se presume, na primeira década do século IV a.C., e o segundo, em 18 a.C.:

[Sócrates] todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos, tal como os Coribantes²⁵, não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem

25 “Sacerdotes de Reia, ou Cibele, mãe de Zeus, os Coribantes cantavam e dançavam, arrastando consigo homens e mulheres” (nota do tradutor).

esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não, quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem. Com efeito, os poetas dizem-nos, não é verdade, que é em fontes de mel, em certos jardins e pequenos vales das Musas que eles colhem os versos, para, tal como as abelhas, no-los trazerem, esvoaçando como elas. E falam verdade! Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam (...), mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no género em que a Musa o possui (...) (PLATÃO, 1988: 49-53).

Louvável seria um poema feito pela natureza ou pela arte, buscou-se saber. Eu, não vejo a que serve nem o esforço sem um rico talento, nem o engenho sem arte: assim uma coisa requer o auxílio da outra e conspira amigavelmente

(HORÁCIO, 2001: 408-411, cf. 295 ss e 453 ss).

A impossibilidade de separar engenho e arte, sublinhada por Horácio, parece-nos bem patente em *Os Lusíadas*, por exemplo, pelo facto de, versos antes do apelo às Tágides para que lhe deem “um som alto e sublimado, / Um estilo grandiloquo e corrente” (CAMÕES, 1982: I, 4), Camões deixar muito claro que só poderá cantar “aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da morte libertando” “Se a tanto [o] ajudar o engenho e arte” (CAMÕES, 1982: I, 2). No Canto III, 1 o poeta ainda escreverá: “Agora tu, Calíope, me ensina / O que contou ao Rei o ilustre Gama; / Inspira imortal canto e voz divina / Neste peito mortal, que tanto te ama”. Apesar de também estes versos apontarem para uma conceção do poeta como ser inspirado (pela invocação à musa), julgamos que o uso do verbo ‘ensinar’, em detrimento do verbo ‘dar’, presente na primeira invocação às ninfas²⁶, pode, eventualmente, permitir a ilustração de um certo nível de intelectualização e de racionalização. Além disso, não esqueçamos, no apelo às

26 Citamos a estrofe na íntegra: “E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mi um novo engenho ardente, / Se sempre, em verso humilde, celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandiloco e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham enveja às de Hipocrene” (CAMÕES, 1982: IV).

Tágides fica bem clara a necessidade de aliar engenho e arte (a inspiração e o trabalho *oficinal*) no canto do “peito ilustre Lusitano” (CAMÕES, 1982: I, 3).

O sonho de uma “inspiração pura e perfeita”, de que nos fala Florbela Espanca no poema “Vaidade”²⁷ (ESPANCA, 2012: 84), compaginável com a recuperação renascentista de um certo legado clássico, e indissociável do Romantismo de Oitocentos e dos seus ecos coetâneos, parece configurar-se, pois, mais como encenação do que como verdade absoluta e inquestionável. Tal como acontece, de modo oblíquo, porém, com a estética literária e o processo ideológico de Alberto Caeiro, facilmente decomponíveis em variados graus de complexidade. No caso, não se trata de advogar a inspiração pura e simples mas, antes, de negar o caráter artesanal da sua criação literária, a ele sobrepondo os sentidos, principalmente a visão. É deste modo e neste quadro que aceitamos que “Pensar incomoda como andar à chuva”, que “Pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 1994: 203, 205), ou, ainda, e sempre numa linha de (des)mi(s)tificação do ato de pensar, que não estranhamos o tom desalentado com que, no poema XXXVI de *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, 1994: 222), critica os “Poetas que são artistas”, que “trabalham nos seus versos / Como um carpinteiro nas tábuas!...”. A tristeza, por conseguinte, é a de “não saber florir”, de “Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro / E ver se está bem e tirar o que não está!...”.

27 “Sonho que sou a Poetisa eleita, / Aquela que diz tudo e tudo sabe, / Que tem a inspiração pura e perfeita, / Que reúne num verso a imensidade!”

A negação de um processo intelectual e de labor técnico-artístico tem, então, que ser equacionada não apenas no âmbito da relativização do critério ‘verdade’, no caso, a ‘verdade’ da criação; uma ‘verdade’ que, adequando ao contexto as palavras de José Saramago, “não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (SARAMAGO, 1989: 26). A recusa de racionalização e a consequente aceitação da existência de uma espécie de sopro divino responsável pela escrita literária (sempre no domínio da encenação) devem, ainda, segundo Carlos Reis, ser combinadas com a impossibilidade material de trabalharem demoradamente os seus textos: aconteceu assim com Camilo Castelo Branco, não raro pressionado pelo tempo e por frequentes solicitações económicas. Outros, porém, puderam erigir uma tal crença em autêntica doutrina estética: Garrett, ao escrever isso a que sintomaticamente chamou o “despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*”, reiteradamente afirmou a sinceridade como comportamento basilar da sua escrita literária: “Isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma, isto vai no papel: que doutro modo não sei escrever” (REIS, 1995: 109).

Tal como no caso de Camões, também aqui permanece a ambiguidade. Se a inspiração que este pede que as Musas lhe deem pode encontrar paralelo no que vai na “alma” de Garrett, a racionalização deve ser, agora, naturalmente, decorrer do contraponto com o que “pensava”. Ora, é justamente a impossibilidade de fugir à arte do pensamento na construção literária que Miguel Torga inscreve em variados momentos da sua obra. É certo que muitas vezes o ouvimos defender a ideia de que

o primeiro verso é dado pelos deuses, mas não é menos certo que, na sequência, numa mistura da concepção de Platão e de Horácio, o escritor acrescentava que os restantes versos eram conquistados²⁸. Dessa conquista dá conta, sem pudor, em muitas passagens do seu *Diário*. Vejamos o que em 10 de novembro de 1936 escreve a propósito do poema “Santa Teresa”, publicado em *Poemas Ibéricos* (TORGA, 1965: 51-53):

Um poema. Uma Santa
Teresa na cova, com a telúrica
consciência de que não há corpo
santo que resista à podridão laica.
Mistérios que só eu entendo...

Uma semana a aplinar isto.
Entretanto, em frente, na oficina
dele, nesses sete dias de febre,
calmamente, um carpinteiro
vizinho fez um carro (TORGA,
1967: 33).

Em termos mais englobantes, e igualmente pungentes, o árduo trabalho de purificação do processo criativo ficará

28 Ressalve-se que, pontualmente, o poeta afirma uma imposição absoluta da inspiração, da dádiva dos deuses, como sucede quando, depois de saber que a mãe se encontra “muito mal”, regressa a São Martinho de Anta para a encontrar já morta, “no caixão”. Apesar da dor, “apesar de crucificado”, verifica que o poeta não havia emudecido, e, quando dá conta, batia-lhe “nos ouvidos um poema imperioso. Um poema que a descrevia hirta, petrificada, insensível, longe de tudo e de todos” (TORGA, 1981: 91-92). Ver poema “Mãe” (TORGA, 1973: 102 – 1.06.1948).

registado, por exemplo, nas páginas dos volumes XIII e XV do *Diário*:

Horas seguidas às voltas com o *Sexto Dia*, agora já convencido de que o levarei ao fim. Um trabalho difícil e moroso, cheio de ciladas imperativas a que não quero fugir. É que o escrevo numa tal necessidade de rigor que cada palavra é como que um ponto de honra (TORGA, 1983: 24 – 18.01.1978).

Horas a fio a escrever. Ou, melhor, a remendar textos velhos. Sou assim: tenho de deixar a prosa e os versos em repouso durante algum tempo para que assentem e possa então ver-lhes claramente os aleijões. Hoje dei conta de muitos e corriji os que pude. Os outros ficaram à espera. Lá chegará a sua vez. Em matéria literária, o meu desespero nunca desespera (TORGA, 1990: 84 – 4.01.1988)²⁹.

29 Outros momentos do *Diário* oferecem variados exemplos ilustrativos deste trabalho de escrita que preside ao resultado final: “Depois de um dia de trabalho extenuante, eis-me sozinho e rilhado de dores no meu quarto. Sobre a mesa de pinho uma página de prosa tão emendada, tão riscada, que é impossível que só o testemunho dela me não negue como escritor” (TORGA, 1967 [1941]: 18.03.1939); “Arraso tudo, e principio outra vez. A verdade, porém, é que apenas consigo aluir os alicerces da minha própria soberania de criador, e tornar perplexos os leitores, com as várias versões do mesmo assunto” (TORGA, 1978 [1953]: 181 – 16.03.1953); “Cada dia se me torna mais difícil escrever. Diante da folha branca de papel, a minha natureza nega-se ao salto, como nos concursos hípicas os cavalos manhosos se negam aos obstáculos. (...) pego na caneta, e a vontade recusa-se” (TORGA, 1983 [1956]: 170 – 20.01.1955); “um escritor honesto deve escrever bem. Por isso, pego na caneta com o escrúpulo com que pego no bisturi. O canhestro manuseamento deste pode matar o doente; a má utilização daquela pode perverter o gosto e torcer a consciência do leitor. Ambos, portanto, exigem igual perfeição e honradez. Não é uma boa prosa que ambiciono, mas sim uma claridade gráfica. Gostaria de restituir às palavras a alma que lhes roubaram, e que a língua tivesse nas minhas mãos, além da graça possível, uma dignidade insofismável. (...) Para tanto, limpo-a escrupulosamente (...)” (TORGA, 1976 [1959]: 98 – 17.02.1958).

Como complemento ilustrativo deste entendimento da criação literária, numa inscrição agora feita num domínio inteiramente ficcional e num jogo que pretende convencer-nos da prevalência da inspiração, julgamos útil convocar uma das obras já referidas da autoria de Miguel Miranda, *Todas as Cores do Vento*. Em concomitância com a apresentação de uma linha narrativa que desnuda os conflitos e os preconceitos religiosos protagonizados pelos inquilinos de um prédio, e de onde se não isentam pitadas de humor, é-nos possível acompanhar os desassossegos e as angústias que presidem à gênese dos textos poéticos de Henrique Belmonte, pseudónimo usado na vida real por Herberto Brum, descendente de Brás Cubas (MIRANDA, 2012: 33-34, 93-107), cuja história de vida constitui matéria de uma tese de doutoramento de Antolino Guardado, uma outra personagem do romance.

Mantendo a mi(s)tificação do distanciamento entre o poeta, o escritor, e o homem comum³⁰, a narrativa começa por *pintar* uma personagem em que a veia literária decorre de uma força superior e inexplicável, com efeitos comparáveis aos descritos por Platão (ou aos apontados por Miguel Torga a propósito do poema "Mãe"³¹):

Herberto Brum subiu a escada com algum esforço. Um po-

30 "Ele próprio estava em equilíbrio instável entre a razão e a loucura, como todos os poetas", "A noite vestiu-se de negro opaco e de nada absoluto, um estado de espírito só atingível por poetas", "Para um poeta, o tempo deforma-se na razão inversa do clímax, quanto mais perto, mais longe" (MIRANDA, 2012: 61, 131, 180, respectivamente).

31 Ver *supra*, nota 4.

ema ardia-lhe dentro da cabeça e, quando isso acontecia, as suas forças escoavam-se, as pernas desfaleciam e o coração partia a galope dentro do peito. A escadaria de madeira gasta que o levava ao segundo piso parecia-lhe interminável, quase impossível de escalar. Agarrado ao corrimão, guindou o corpo a pulso, vencendo os últimos degraus até chegar ao patamar. Encostou-se à parede, limpando o suor do rosto com as costas da mão. A poesia latejava-lhe no crânio, enquanto recuperava o fôlego. Como uma voz, uma brisa interior, dedilhando palavras, moldando-as no sentimento nebuloso que se impunha dentro dele. Sentia um pré-poema a formar-se no cérebro, como se fosse um jorro de água murmurante. E ele deixava-o brotar, ganhar forma, até se tornar claro e irreversível. Quando isso acontecia, como no momento presente, as dores e o cansaço físico eram pouco importantes. (...)

Entrou em casa e fechou a porta atrás de si (...). Sentou-se à secretária e escreveu de jato o po-

ema que lhe dançava na mente (...). Terminou, exaurido de forças. Como se a poesia desentranhasse de dentro dele com metade da alma (MIRANDA, 2012: 9-10).

Um estado idêntico de arrebatamento sucede à personagem no momento em que se dedica à criação ensaística, quando, depois da morte de Antolino Guardado, acaba por ter que escrever a tese de doutoramento sobre a história de vida do fundador da cidade de Santos:

Passou dias e noites em atividade febril. A tese ganhava corpo, como um cuco. Como o pássaro, ele parasitava ciência alheia³². Quando estava prestes a terminar, a imagem

32 Paralelismo com a história do cuco que Herberto Brum observa num ninho de pardais. Dada a desproporção de tamanho relativamente às pequenas crias, este rouba toda a alimentação trazida pelo pai e pela mãe pardal. Enquanto o cuco bebé se agiganta, os pequenos pardais definham (MIRANDA, 2012: 117, 118, 132, 136-137, 141). O cuco é, portanto, tomado como exemplo de vida por Herberto Brum, podendo servir para justificar a apropriação (o plágio) dos poemas de Antolino Guardado: "«O mundo é um campo de batalha onde só os mais fortes e astutos sobrevivem. A piedade é um sentimento piegas, pouco elevado e nada redentor. Só a barbárie elege os mais fortes como vencedores, erguendo-se sobre os despojos dos vencidos. Se a estética da morte assenta no horror do belo, na esplendorosa submissão dos fracos, então a poesia é a celebração dos corvos, o hino dos exércitos dominantes, o dialeto dos deuses castigadores. Um cuco é um poeta em crescimento, alimentado a larvas. Que toda a poesia larvar infete o mundo, como uma epidemia indolor mas fatal, é o meu último desejo antes de morrer por fora a morte que trago dentro de mim. Nesta insensata luta entre o verso e o reverso dos poemas me consumo, cremado no inferno da incerteza do que sou»" (MIRANDA, 2012: 136-137).

do cuco partindo do ninho para a aventura da vida, sugeriu-lhe o lançamento da tese em livro voando sobre as livrarias. Logo se arrependeu da metáfora, ao recordar a infeliz sorte do animal alado. Talvez a tese se despenhasse também, abatida pela crítica. (...) Quando terminou a tese, Herberto Brum estava escaiveirado. Três dias sem comer e sem dormir traziam-no num estado de anestesia das necessidades vitais e de clarividência cerebral (MIRANDA, 2012: 185-186).

A tese não se despenhará, é verdade, mas a mesma sorte não terão os originais poéticos que publica, os seus, pelo menos, já que aqueles que plágia de Antolino Guardado (sem qualquer peso na consciência) se revelam um sucesso editorial³³.

33 "O lançamento do livro com a tese sobre Brás Cubas foi um acontecimento ímpar. Nenhum literato aceitou fazer a apresentação da obra, o desconhecido Herberto Brum teve de se haver sozinho e apresentar-se a si próprio. Aproveitando a ocasião, ele traria à luz do dia dois livros de poemas, levando ao escrutínio do público a sua obra poética. Em boa verdade, um dos livros era uma compilação dos poemas de Antolino Guardado. Este plágio não lhe pesava na consciência, considerava-se pago em poemas pelo trabalho de elaboração e publicação da sua tese. (...) Os livros de poemas tiveram cada um diferente sorte. Enquanto os poemas de Antolino Guardado tinham um estrondoso sucesso, com as vendas em alta seguindo na esteira do percurso literário da tese sobre Brás Cubas, os seus verdadeiros poemas não suscitavam qualquer interesse do público" (MIRANDA, 2012: 187-188).

No caso da sua poesia, então, o estado de êxtase parece nunca ser suficiente para obter os efeitos desejados, leia-se a qualidade desejada, já que, ao reler os poemas produzidos se vê obrigado a iniciar um longo – e quase sempre incompleto – trabalho de revisão, riscando e voltando a riscar palavras, escolhendo outras, porque “um poema em bruto era um poema em bruto, precisaria de muito trabalho até chegar a um estado mais apurado” (MIRANDA, 2012: 10). E, por isso, os textos seguirão um mesmo destino: ficarão “em suspenso” e serão espetados “na parede, onde colocava os poemas de quarentena, até ter vontade de os rescrever. O que nunca acontecia” (MIRANDA, 2012, 10³⁴).

A única prática poética que parece satisfazê-lo – mas não à crítica (MIRANDA, 2012: 192) – traduz-se na escrita de criptopoesia, isto é, na criação de “poemas em textos tão anódinos como livros de instruções de varinhas mágicas ou textos de anúncios de necrologia” (MIRANDA, 2012: 192), prática que, convenhamos, desde logo remete para uma técnica que exige ponderação e labuta, tanto da parte do autor quanto do leitor. A técnica é apresentada pelo próprio em *email* a Alba Green, Maria Magnífica na *vida real*, a mulher por quem se apaixona *online* e que, no momento em que recebe um livro criptopoético escondido num manual de cozinha, sem saber o que, de facto, ele representava, o atira para o lixo, “despeitada

34 Ver, ainda, MIRANDA, 2012: 137: “Herberto Brum afastou estes negros pensamentos, mas de imediato reconsiderou e, sentindo que era apenas um poema deitado acontecendo-lhe ao correr do pensamento, tratou de escrever o que acabara de pensar. Afixou na parede a folha de papel com o poema em decúbito, para mais tarde trabalhar sobre ele”.

com a falta de romantismo da oferenda” (MIRANDA, 2012: 119). O manual de cozinha-livro criptopoético será posteriormente recuperado e lido de acordo com as chaves de decifração que permitem identificar os poemas ocultos nas prosaicas receitas culinárias (MIRANDA, 2012: 135).

Apesar de tudo, no entanto, manter-se-á, sempre, a ideia da impossibilidade de negar a existência e os caprichos da inspiração, como verificamos em outros momentos do romance:

Levantou-se e tentou escrever um poema, para relaxar. Ensaiou palavras vadias, tentando embrenhar-se numa poesia e esquecer as preocupações que esvoaçavam como corvos interiores. Mas a inspiração é caprichosa, não aparece por imposição de circunstâncias. Surge por vontade própria, o que não acontecia nesse momento.

Quando um excesso de poemas ou expressões poéticas se lhe acendia em simultâneo por dentro, Herberto Brum entrava em estado de levitação interior. Como se saísse do seu corpo, num exercício de desencarnação intermitente. A chuva parou, talvez por respeito à enucleação da alma do poema.

Sentou-se à secretária e tentou escrever um poema, para relaxar. Escreveu palavras e frases soltas que lhe cruzavam a mente, mas nada parecia sugerir-lhe uma consistente ideia poética. Riscou e rescreveu vezes sem conta até desistir, quando não estava inspirado não valia a pena forçar. Amarfanhou a folha de papel e atirou-a para longe (MIRANDA, 2012: 90, 116, 140 respetivamente).

O que parece acontecer, por conseguinte, no domínio da criação literária, poética e/ou narrativa (e também no domínio da gênese ensaística), é que, como Torga admite, na conciliação exigida por Horácio, a ideia primeira (a) parece *dada*, sendo imperativo todo um trabalho de burilamento conducente ao atingir da perfeição ou da quase perfeição.

Chegados a este ponto, é necessário sublinhar, em primeiro lugar, que, no caso do texto camoniano, bem como no dos poemas de Florbela Espanca e de Alberto Caeiro, as conceções sobre o modo como surge o ato de escrita literária aparecem glosadas enquanto tema. Em segundo lugar, há que considerar que, no exemplo do poeta de *Orfeu Rebelde* as considerações feitas sobre o processo de criação surgem desvendadas num registo diarístico, ou seja, virtualmente não ficcional, desse modo podendo subsumir uma dimensão paratextual relativamente à restante produção literária torguiana. Por outras palavras, não se trata, nas situações apontadas, de recorrer ao espaço de escrita como local de desmontagem absoluta do processo criativo. Desta forma, parece-nos que a questão que nos ocupa, na sequência do que inicialmente referimos, pode prender-se com fatores de outra ordem: os que se reportam a uma prática de escrita comprometida com um determinado conceito de Literatura e, por consequência, com estratégias de representação específicas.

Explicamos: outrora, na obra de arte literária, e, em particular, para o efeito que nos interessa, na narrativa ficcional literária, elidia-se o modo como se organizavam e dispunham os alicerces do texto, isto é, escondiam-se

as costuras, os mecanismos de construção, escondiam-se, também, as diversas vertentes do labor criativo (os delírios e os desesperos sobre a forma como a escrita ia acontecendo), deste modo apenas permitindo o acesso à matéria final, em regra límpida e fluida e, por isso, suscetível de ser apresentada e confundida como resultado de uma veia de inspiração. No tempo que é o nosso, no âmbito de uma prática post-modernista³⁵, deixam-se visíveis na própria narrativa, em grau e em dimensões diversas, quer os alinhavos do texto quer as angústias que presidiram à sua construção. São significativas a este respeito as palavras trocadas em *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, entre o historiador e o revisor Raimundo Silva:

[historiador] Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correcções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, trans-

35 Sobre esta estética, ver ARNAUT, 2002.

pondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa, Ora, ora, o que conta é o resultado, não adianta nada conhecer os tenteios e hesitações de Camões e Dante, O senhor doutor é um homem prático, moderno, já está a viver no século vinte e dois, Diga-me cá, os outros sinais, também levam nomes latinos, como o *deleatur*, Se os levam, ou levaram, não sei, não estou habilitado, talvez fossem tão difíceis de pronunciar que se perderam, Na noite dos tempos, Desculpar-me-á se o contradigo, mas eu não empregaria a frase, Calculo que por ser lugar-comum, Nanja por isso, os lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes-de-cera, as sentenças de almanaque, os rifões e provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois, Então por que não diria você noite dos tempos, Porque os tempos deixaram de ser

noite de si mesmos quando as pessoas começaram a escrever, ou a emendar, torno a dizer, que é obra doutro requinte e outra transfiguração, Gosto da frase, Eu também (SARAMAGO, 1989: 12-13).

É precisamente nesta dinâmica post-modernista de desvendamento, no próprio corpo do texto ficcional, dos bastidores da escrita, dos caminhos por onde andaram e se perderam os escritores, que um outro romance de Miguel Miranda, *A Maldição do Louva-a-Deus*, se consubstancia como ilustração plena da mi(s)tificação da vertente expressiva do processo criativo e das fragilidades que a ele assistem.

Conforme já foi notado pela crítica, o romance agora em apreço “comete o pasmoso feito de jogar desabridamente com dois protagonistas” (VENÂNCIO, 2001: 47): um, o escritor Rogério Centieiro ensombrado pela ausência criativa, pela falta de inspiração, e, portanto, pela incapacidade de preencher e desenvolver o desenho verbal da obra que se propunha escrever, e outro, o Pereirinha, sedutor e pantomineiro incorrigível que, de forma progressiva, se constitui como uma espécie de Capitão Roby³⁶ de trazer por casa. Se, inicialmente, parece não haver qualquer relação entre as duas grandes linhas narrativas a que cada um dos (anti-)heróis dá corpo, a verdade é que a capacidade e a desenvoltura imaginativas

36 Roby Macedo Mascarenhas / Jorge Veríssimo Monteiro, burlão de carteiros e de corações femininos no Portugal dos anos oitenta do século XX.

do autor acabam por urdir uma teia narrativa onde o encontro entre ambos se torna não apenas possível como necessário ao fechamento do romance.

Apesar de ser Rogério Centieiro a personagem que mais nos interessa, não podemos deixar de nos debruçar, ainda que brevemente, sobre Pereirinha, que poderá funcionar como representante (quase) pleno de uma concepção inspirada da criação literária. O *Monstro*, como de quando em quando é designado, numa alcunha que lhe advém dos seus exagerados dotes físicos/sexuais (MIRANDA, 2001: 86), constitui-se, ainda, como ilustração perfeita do ex-cêntrico capaz de tudo para sobreviver, ou, e nas palavras do sórdido Palma Cavalão do universo queirosiano, capaz de fazer todo o tipo de coisas “pela porca da vida” (QUEIRÓS, s./d.:542).

Deste modo, depois de a morte do pai o ter deixado transtornado e teso, depois, ainda, de o futuro ter começado a sorrir, em variadas modulações, aos amigos que integravam o resto da matilha com quem convivia no “tascoso” Zeca da Cal (ou no café Mucaba), a personagem descobre “em si uma arte de sobrevivência que aos poucos foi brotando como uma fonte” (MIRANDA, 2001: 77) e que, aos poucos também, e de acordo com as necessidades latentes, se vai colorindo em diferentes tons de tralfulhice:

O futuro apresentava sorrisos diferentes aos elementos da matilha: o Reininho queria lá saber, já desandava velas e desentupia carburadores nos motores da oficina do pai, que mais tarde

ou mais cedo lhe passaria para as unhas, quanto mais tarde melhor para não ter que se matar muito; o Cervantes já sabia assinar o nome, o que lhe garantia poder vir a substituir o pai na gerência da Fineza, a fábrica de meias de vidro junto ao Quartel da Serra do Pilar, no extenuante, árduo e cerebral trabalho de assinar cheques e recibos; o Jota Duarte, filho do dono da Duarte Gráfica, sabia que a adolescência era uma crise que passava quando herdasse a empresa ao velhote. Talvez em nome de uma espécie de invisível equilíbrio de todas as coisas, tendo eles nascido em alcova mais ou menos dourada, não tinham igualmente fornecido o recheio da calote craniana como as carteiras, faltando-lhes em inventiva e discernimento o que lhes sobrava em liquidez. Pereirinha, à míngua de recursos materiais, destilava imaginação criadora, cedo se habituando a viver e singrar à custa dela, deixando de lado o esforço braçal ou qualquer tipo de aplicação continuada aos estudos ou a outro aborrecimento semelhante (MIRANDA, 2001: 78).

Começando, por consequência, “a fazer pela vidinha”, utilizando a sua muito prolixa “imaginação criadora”, Pereirinha estabelece-se como “vendedor de ideias” (MIRANDA, 2001: 79) nos mais variados domínios: “ideias para trabalhos escolares, ideias para inventar petas para os pais, ideias para meter conversa com miúdas, ideias para desculpas e credores, ideias para entrar de golpe no baile da Cruzada de Bem Fazer do Bairro das Pedras” (MIRANDA, 2001: 80, *vd.* 158).

É, contudo, como escritor de cartas de amor, para consumo próprio ou para aproveitamento de outrem, que faz o seu tirocínio de galã verbal, de “encantador de fêmeas” (MIRANDA, 2001: 105) capaz de arrebatat os mais incautos corações e de esvaziar as mais recheadas carteiras (MIRANDA, 2001: 199, 223). Atente-se, a título ilustrativo, na erótica torrente verbal com que, encerrado na cela cento e doze da Colónia Penal de Santa Cruz do Bispo, onde pretensamente cumpria “pena por uma intriga política obscura” (MIRANDA, 2001: 110, *vd.* 96), a personagem verbalmente encanta Madame Campos, a bruxa:

Estranho feitiço este, meu amor, arrastando-me os sentimentos como um rio apressado em direcção às coxas fartas do mar. Tens razão, minha querida, tu tens qualquer coisa de sobrenatural. Estou totalmente enfeitado por ti, há uma paixão que me consome o cor-

po e o espírito, ardo numa imensa fogueira interior, desesperando por te ver. Recluso apenas do corpo, o meu espírito liberta-se ao teu comando. Mulher virtuosa que me apetece cada vez mais. O meu espírito é teu, assim como o teu corpo será meu, mal me encontre fora destas quatro paredes negras e ba-fientas. Sim, Fininha, podes brincar com o meu espírito, em rezas e sortilégios, beber a minha alma, se isso te consola, pois quando eu chegar subirás do reino das trevas e verás a luz que ilumina os amantes, quando eu te trespassar repetidamente com a espada do prazer. E tu chorarás, gritarás, louca de amor, como nunca gritaste ou choraste, implorarás por mais e mais, até cairmos extenuados nos braços um do outro. A calma que persegue a tempestade nos unirá num sono profundo e reparador, um sono sem sobressaltos selará este nosso amor louco, que não vê a hora de se consumir em acto... (MIRANDA, 2001: 115-116)³⁷.

37 Para outras cartas de amor, ver, por exemplo, MIRANDA, 2001: 92-93.

O poder sobre a escrita que assim se evidencia e que se estende às cartas de desengate com que termina namoricos “demasiado meloso[s], enfarinhado[s] e com qualquer alternativa menos feiosa” (MIRANDA, 2001: 108, *vd.* 219-220, 225)³⁸, não ilustra apenas a versatilidade e a lábria verbais do *Monstro*. Dada a banalidade do arrazoado amoroso (mesmo tendo em mente que, como escreveu Álvaro de Campos, “Todas as cartas de amor são / Ridículas, PESSOA, 1994: 399-400), o que parece confirmar-se é que, afinal, a dita inspiração necessita (sempre) de aperfeiçoamento...

Em todo o caso, a verdade é que para Pereirinha a palavra parece nascer espontânea, clara e magnética. O mesmo não podemos dizer, no entanto, a propósito da personagem que protagoniza o outro nó efabulativo que percorre a tessitura narrativa de *A Maldição do Louva-a-Deus*. Com efeito, numa linha diametralmente oposta à que aqui se consoma, Rogério Centieiro surge ensombrado pela maldição da folha em branco, isto é,

38 “E foi com as cartas de desengate que Pereirinha teve outra ideia brilhante. Cumpria o contrato, escrevendo a missiva e escalavrando o namorico. Depois de morto e enterrado o romance, escrevia novamente, dizendo: «... não posso mais calar esta dor que tenho dentro do peito. Quem te escrevia era eu e não ele, apaixonei-me por ti, a cada carta que fui escrevendo. Sei que não devo nem posso por respeito a ele. Mas tenho que te ver, estar contigo, uma única vez. Sim, uma única vez, para que saibas quem eu sou, aquele que te devorava por carta. Quero que me vejas e me esqueças logo de seguida, por respeito a ele, a mim e a ti.» A coisa era mais certa que contas de padre. Não havia quem resistisse a um mistério romantizado como este. Assim foi colecionando umas dúzias de amores impossíveis, com acesso garantido e furtivo a muita cama, muito fornicança, sem ter a chatice de aturar de forma mais continuada qualquer uma delas” (MIRANDA, 2001: 108-109).

pela incapacidade de converter as palavras em matéria-prima de romance.

Tacitamente aceitando os novos rumos por que tem vindo a nortear-se a ficção portuguesa post-modernista, Miguel Miranda deslinda, então, os bastidores do privado processo de criação da escrita, de onde se não ausentam substanciais pitadas de irónicas, risíveis e satíricas considerações. Em simultâneo, como veremos, num núcleo de temas que nos é muito próximo, desvenda o englobante cenário do circuito literário, publicações, apresentações de livros e estudos críticos incluídos.

Numa desmontagem metaficcional do que na ficção de linhagem canónica permanecia impresentificável, assistimos ao longo do romance, mesmo que subliminamente, por vezes, a uma espécie de dramatização da existência das duas conceções de escrita a que já aludimos: a artesanal e a expressiva, isto é, lembramos, a que entende o acto criativo como produto da inspiração e a que defende que ele é, pelo contrário, o resultado de burilado e aturado trabalho oficinal.

Os problemas decorrentes desta segunda aceção não parecem preocupar o autor Miguel Miranda que, em diversas intervenções públicas, não só não se mostra convencido dos benefícios da escrita criativa, como também claramente denuncia a sua inclusão no grupo dos escritores seduzidos pelo primeiro conceito. Mas se neste caso, sempre discutível, segundo acreditamos, a musa não tem abandonado o escritor, permitindo-lhe, de acordo com o que afirma, expor as coisas sem as arquitetar previamente, deixando-se levar pela imaginação-inspiração, o mesmo não acontece com o seu duplo

ficcional, Rogério Centieiro. Ou melhor, o mesmo não acontece com Rogério Centieiro no presente narrativo de *A Maldição do Louva-a-Deus*. Assim, nos momentos em que satírica e comicamente se descreve o pseudo tratamento da sua nudez mental, com a ida ao consultório do Professor Doutor Zeferino Fontes Lebre (MIRANDA, 2001: 55-66), Psiquiatra, Psicanalista e Hipnoterapeuta, ou apenas mais um manhoso que faz pela vida, o leitor fica a saber que, no passado ainda próximo, o processo de escrita decorria de modo afim ao que, nas intervenções públicas referidas, é descrito pelo autor:

– ... acontecia-me em qualquer lado – ao ler o jornal, ao apreciar um filme, ao falar com alguém, numa fila de autocarro, ao olhar para o mar, ao passear numa rua, ao ler um livro –, ideias esvoaçando como pássaros assustados, frases encadeando-se e formando a fala de alguém tentando contar uma história, sem eu perceber bem os contornos definiam-se num plano posterior ao que passava à minha frente, como um fogo fátuo onde crepitavam palavras.

– ... (MIRANDA, 2001: 60).

As páginas em que se narra este episódio revestem-se, pois, de particular interesse. O que nelas se presentifica equivale ao exercício de uma paródia – repetindo,

imitando um registo discursivo com distância crítica (HUTCHEON, 1985: 6) –, mas uma paródia que recorre a uma estratégia peculiar, já que se desenrola a partir de uma não verbalização, ou seja, de uma inscrição pela ausência do discurso do psicanalista. Deste modo, depois de ter mandado Rogério sentar-se (MIRANDA, 2001: 57) e depois descontrair-se, deitar-se, relaxar o corpo e fechar os olhos, o terapeuta suspende a sua palavra até ao final da sessão (MIRANDA, 2001: 65), sendo as esperadas sondagens aos “resquícios mais fundos da sua mente” e as inquirições “sobre todas as causas mais longínquas” (MIRANDA, 2001: 59) substituídas por reticências. O que este procedimento permite, segundo julgamos, pode traduzir-se em duas hipóteses possíveis.

Por um lado, entendendo as reticências como manifestação da recusa do narrador(/autor) em preencher/recriar os silêncios do médico, pode pretender-se deixar claro o afastamento em relação a um tipo de discurso praticado pelos psicanalistas, ou por uma certa escola psicológica, essa em que os silêncios são o discurso, essa em que o doente colmata com as suas próprias falas a ausência de interação verbal dinâmica por parte do psicanalista. Por outro lado, numa hipótese igualmente plausível, mas num âmbito mais restrito (mas que nos parece ser também adequado, tendo em conta a problemática abordada), pode pretender-se, simplesmente, e extensionalmente, registar *a falta de inspiração do Psicanalista*.

Sem remédio para os seus males e agonias de escritor, Rogério Centieiro, como já dissemos por outras palavras, protagoniza, pois, o desafio, melhor será dizer o apelo ao duelo, que a folha em branco parece lançar-lhe ao

longo do romance, levando-o, em vão, a crisar “a caneta contra o quadrilátero de papel”, “surpreendido com a sua autonomia”; a esgrimir “algumas letras soltas, palavras sem nexos”; a riscar e reescrever; a conjugar e a desconjuntar frases, “procurando um fio condutor” que sempre se escapa porque não há inspiração ou trabalho criativo que lhe valham (MIRANDA, 2001: 7; *vd.* 11-12, 25, 30, 43-44, 46-48, 52, 58, 64, 143, 148, 187, 189, 230-231, 234, 238):

As imagens esvoaçavam – ideias mal definidas rodopiavam no sifão do pensamento, demasiado ténues para formar um corpo, um edifício, como se fossem apenas vozes distantes no escuro. Riscava, riscava tudo, amarfanhando a folha de papel, tentando comprimir entre os dedos o desespero que sentia. Não queria acreditar, a veia inspiradora parecia ter entupido e estancado a fonte de onde jorrava a inspiração para escrever. Não queria acreditar, mas a realidade estava aí, há meses e meses que não lhe saía um texto, um conto, uma página, uma linha que fosse.

Todas as noites, no silêncio oco da casa, enfrentava a folha de papel e tentava novamente.

Será porventura uma fase, murmurara para dentro de si mesmo, é seguramente uma fase passageira, repetia, repisando as palavras como um mosto espesso no lagar, repisando-as para acreditar nelas. O cesto dos papéis era o vazadouro de dezenas de folhas de papel amarrotadas, fruto da incapacidade total de escrever o que quer que fosse (MIRANDA, 2001: 7-8).

É quase sempre no decurso da narração destes momentos brancos do escritor que se constrói a oportunidade para, num tom que oscila entre o desencanto e a ironia virulenta, e simultaneamente jocosamente satírica, alargar o âmbito dos comentários a outros camarins do mundo da literatura, onde, porventura, alguns escritores contemporâneos se encontram e se reconhecem.

Assim sabemos do repetido e “hercúleo trabalho que tivera, andando de livraria em livraria a comprar os seus próprios livros”, de modo a que o seu nome aparecesse nos tops dos livros mais vendidos (MIRANDA, 2001: 145-146). Assim conhecemos, ainda, quer as artimanhas em que pensa para ser notado, caso da hipótese de suicídio que levaria “as vendas dos livros a dispararem nas livrarias” (MIRANDA, 2001: 49 e *passim*), quer as que utiliza para ser publicamente conhecido e reconhecido, como acontece com os passeios pela Livraria Lello (MIRANDA, 2001: 175), ou, de modo mais ostensivo, com as incursões

por diversos cafés, da Confeitaria do Bolhão ao café Majestic, onde é constantemente solicitado, mediante combinação prévia com o primo Aprígio (a quem cumpre estabelecer a ligação telefónica), para atender ensaiadas e espalhafatosas chamadas de respeitadas figuras da cena literária (MIRANDA, 2001: 209 ss): Carlos Reis, Maria Alzira Seixo, Prado Coelho, Mia Couto, Saramago ou Lobo Antunes, entre outros.

Além disso, são-nos também facultadas as arteirices para levar outros escritores a falar sobre ele, bem como aquelas a que lança mão para, de modo mais indireto e cauteloso, todavia, estabelecer cordatas e profícuas relações com os críticos literários. Do mesmo modo, são-nos dados a conhecer outros meios de autopromoção, como a redação “de cartas para todos os jornais diários e para as revistas mundanas, para a coluna ‘A opinião do leitor’, assinando com nomes falsos” um conteúdo que inevitavelmente versava sobre os fantásticos dotes do escritor Rogério Centieiro (MIRANDA, 2001: 144-148).

Apesar de intimidante para quem, como nós, desempenha nesta prosa o papel adverso do crítico que se zurze, a narração destes meandros é digna de citação:

As montanhas de livros acumulados [em fartas quantidades, atafulhando de tal sorte o arrecadamento livreiro que foi necessário alimentar com eles as goelas das la-reiras e salamandras para temperar o Inverno e alijar a carga] serviam também para os enviar em todas as

direcções, para escritores e críticos, acompanhados de cartas sugestivas, insinuantes. Quando escrevia para outro escritor, começava por lhe gabar a obra em geral, depois as qualidades pessoais (...), depois abordava o último livro do destinatário com referências entusiásticas, com o devido cuidado para não perder a credibilidade. Deixava entrever a possibilidade iminente de escrever um artigo elogioso sobre essa última obra de fôlego, só o tempo ou a falta dele poderiam retardar tal desiderato. Depois deste rodeio, arribava ao cerne da questão, o envio do seu último livro, anexo à carta. Neste ponto a missiva ganhava asas, com subtil mestria deixava a sugestão: ‘falas de mim e eu falarei de ti’. (...)

Com os críticos, a relação era mais indirecta e cautelosa. Não podendo pagar na mesma moeda, pois não fazia sentido escrever a louvar ou depreciar um oficial daquele ofício, sempre conseguia seduzir um ou outro, convidando-o para fazer a apresentação da obra aqui ou ali. Era preciso compreender a psicologia do crítico, normal-

mente um ser sofredor, expurgando o recalçamento de não ter conseguido ser escritor. (...) De pena em punho, o crítico anatomista dissecava escritos e escritores com a sublime glória do poder de falar, silenciar, louvar ou depreciar, fazendo subir ou descer cotações na bolsa do mercado literário. (...)

Quando Rogério convidava um crítico para apresentar um dos seus livros, quebrava a redoma de vidro em que este estava encerrado como uma santa de psiché. A possibilidade de brilhar em público, de ser considerado, elogiado, aplaudido, ser tratado ao nível ou acima do escritor, de vir a ser objecto de notícia em vez de fazer dos outros notícia, eram oportunidades irrecusáveis para qualquer crítico. Depois ou antes da apresentação, lá vinha em refluxo um artigozinho nos jornais sobre a obra e o autor em questão, de autoria do respectivo crítico e apresentador, que descuidadamente deixaria cair a revelação: ‘...obra que eu tive o gosto de apresentar...’ transformando-se ele próprio numa emi-nência literária com espessura pró-

pria, que lhe faltava enquanto crítico, esse personagem bilioso que evoca os méritos ou deméritos dos outros, um ventríloquo literário ou pouco mais (MIRANDA, 2001: 145-147)³⁹.

39 O excerto relativo a uma das sessões de apresentação de um dos seus livros é longo mas interessante e elucidativo: “Tino reprimiu um arrepio, recordando as horas longas na sala vazia da Livraria Leitura, esperando que chegasse alguém para assistir ao momento mágico, transcendente, em que mais um livro do já célebre escritor Rogério Centieiro via a luz do dia. Esse alguém que nunca chegava, mas esperado com ânsias e pescoço retorcido repetidamente por cima do ombro. Em cada apresentação de livro o pai trouxera um apresentador diferente, uns altos, outros baixos, ainda outros rubicundos e pletóricos, outros escaveirados, mas todos com o rosto fechado, agitando papéis em ruído ensurdecedor sobre o tampo da mesa onde se perfilavam cadeiras vazias. Tino odiava o silêncio de velório das apresentações dos livros, aquela espera tensa por gente que nunca viria, Tino sabia que o pai sabia que ninguém chegaria, mas obrigava-se à tortura dolorosa da espera. Os presentes eram figurantes de recurso, como Carmelinda, que obrigara a cabeleireira a comparecer, esta vinha, envolvida em arminho sintético (...) só para não perder a cliente, o mesmo se passava com o contabilista do pai, suspirando de enfado, sentado hirto, de olhos cravados no tecto, alargando com um dedo o colarinho no pescoço. As duas empregadas de limpeza da livraria eram arrebatadas para ajudar a rechear a plateia, estas sorriam de sorriso verdadeiro, espapaçadas nas cadeiras a descansar o canastro, em vez de estarem de serviço à esfregona. Na mesa, um triunvirato formado pelo editor (...), o apresentador crepitando os papéis da sua intervenção, rosto cerrado e olhos em fenda, como se buscasse a inspiração no controlo da expiração, e o próprio escritor Rogério Centieiro, sorrindo para invisíveis câmaras de televisão que ele imaginava, com os olhos no infinito. (...) Com muita ou pouca gente, cumpria-se com igual rigor a função, um ritual com o seu quê de sagrado. O apresentador era introduzido com um pequeno tossicar, uma pequena saudação aos presentes, uma justificação pelos ausentes recorrendo-se ao frio, à realização simultânea de qualquer evento, ao impedimento súbito de muitos que tinham confirmado presença, ao jogo de futebol na televisão, alegando apenas um dentre esses pretextos, de forma leve, distendendo, sem repisar o argumento. (...)

O apresentador lia o seu longo texto, soando como uma homília em latim (...). Rogério Centieiro fixando o tecto (...), o contabilista alargando o cola-

Ao contrário do crítico de quem se fala, não tivemos a pretensão de nos transformarmos numa eminência sobre o assunto em apreço. Tentámos, tão somente, e apropriamo-nos, para este contexto, de mais uma citação de José Saramago, escrever sobre a escrita, sobre a criação literária-ficcional, reconstruindo “tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços” (SARAMAGO, 1985: 57). Cabe perguntar, no entanto: onde a verdade e onde a mentira de como se dá o ato de criação literária? Apesar de reconhecermos a validade e a bondade dos exemplos citados, confessamos não ter a certeza de ter contribuído para fazer “subir ou descer as cotações” de uma das conceções em detrimento da outra “na bolsa do mercado literário”... Talvez não possamos senão reconhecer, que, nesta querela velha de séculos, ambas são necessárias ao processo criativo. Talvez, afinal, o texto literário nasça a partir da mesma substância e através dos mesmos processos de que são feitos os sonhos. Para que ele cresça, porém, parece-nos imprescindível o contributo da árdua e angustiante matéria de que se faz o trabalho intelectual: o dos escritores e também o nosso.

rinho com o dedo, a cabeleireira aspirando o vago eflúvio a naftalina exalado do arminho sintético desencantado do fundo da arca, as empregadas de limpeza tirando os pés de dentro dos sapatos para aliviar a demora e os joanetes, o tempo suspenso do novelo de palavras do apresentador, desfalecendo num final anunciado por um “muito obrigado”, uma vibrante salva de palmas estalava, sublinhando a satisfação verdadeira dos presentes pelo fim da tortura (...)” (MIRANDA, 2001: 121-123).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo (2007) [2002], *Segundo Livro de Crónicas*. 2ª ed./1ª ed *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.

ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz de (1982), *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas* (2012), org., fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso, Fabio Mario da Silva.

HOMERO, *Odisseia* (2005), 6ª ed. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.

HORÁCIO, *Arte Poética* (2001), Int., trad. e comentários de R.M. Rosado Fernandes. Mem Martins: Inquérito.

HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody*. London: Methuen.

MIRANDA, Miguel (2001), *A Maldição do Louva-a-Deus*. Porto: Campo das Letras.

MIRANDA, Miguel (2012), *Todas as Cores do Vento*. Porto: Porto Editora.

PESSOA, Fernando (1994), *Obra Poética*. Org., int e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar.

PLATÃO (1988), *Íon*. Int. trad. e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito.

QUEIRÓS, Eça de (s/d.), *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.

REIS, Carlos (1995), *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.

SARAMAGO, José, 1985 [1977], *Manual de Pintura e Caligrafia*. 3ª ed. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1989), *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.

TORGA, Miguel (1967) [1941], *Diário I*. 5ª ed. revista. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1973) [1949], *Diário IV*. 3ª ed. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1978) [1953], *Diário VI*. 3ª ed. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1983) [1956], *Diário VII*. 3ª ed. revista. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1976) [1959], *Diário VIII*. 3ª ed. revista. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel, (1982) [1965], *Poemas Ibéricos*. 2ª ed. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1981), *A criação do mundo (O sexto dia)*, vol. V. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1983), *Diário XIII*. Coimbra: Ed. autor.

TORGA, Miguel (1990), *Diário XV*. Coimbra: Ed. autor.

VENÂNCIO, Fernando (2001), "A medida grande", in *Expresso*, 5 Outubro.