

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Românicos



Directa, de Nuno Bragança – Questões de tempo

Bruno Henriques

Mestrado em Literatura Portuguesa Contemporânea

2009

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Românicos



Directa, de Nuno Bragança – Questões de tempo

Bruno Henriques

Dissertação de Mestrado orientada pela

Professora Doutora Paula Morão

Mestrado em Literatura Portuguesa Contemporânea

2009

Aos seguintes:

pelo grande Sim, ao Carlos;

pela paciência e oportunidade, aos meus pais e irmã;

pelo apoio e preocupação, aos meus amigos;

pela orientação e pela amizade, à Professora Paula Morão.

Resumo

Este trabalho é uma, entre inúmeras possíveis, análise do tempo, não só como categoria narrativa, a par do espaço e das personagens, mas também como tema, em *Directa*, de Nuno Bragança. Se por um lado, se fez uma exegese cuidada de problemas literariamente canónicos como o tempo da narrativa, da história e da narração, por outro lado, tentou-se mostrar como a História, enquanto discurso sobre o tempo, se imiscui e estrutura, não só a narrativa, mas também a história do romance.

Além disto, não foi ignorada a necessidade de esclarecer o que é o tempo, sendo que o termo ganha definições distintas dependendo do paradigma que a ele se associe. O tempo físico é distinto do tempo psicológico e estes dois divergem do seu congénere literário.

Numa dissertação sobre o tempo dedica-se um capítulo a questões de índole religiosa e política, porque se entendeu que a matriz judaico-cristã e o marxismo são elementos estruturantes da concepção de tempo do narrador e, por conseguinte, da história, na medida que todas estas ideologias podem ser interpretadas, entre muitas outras coisas, como ideias fazedoras de tempo.

Mais do que um trabalho extraordinariamente coeso, do ponto de vista temático, pretende-se apresentar um conjunto de textos que alumie de forma original e profunda o problema exegético que o tempo constitui em *Directa*, de Nuno Bragança.

Palavras-chave:

Tempo; *Directa*; Nuno Bragança; História; Narrativa.

Abstract

In this dissertation time will be analysed not only as category of narrative fiction, but also as a main subject in the novel *Directa* by Nuno Bragança. On the one hand, canonical literary problems such as time of narrative and time of story were thoroughly examined; on the other hand the structuring role of History in the text was severely discussed. Furthermore the polysemy of the concept of time was explained.

Though time is the main subject of this thesis, a whole chapter was dedicated to questions related to religion and politics, because the Jewish, Christian and Marxist ideologies were regarded as concepts of time.

The main goal of this dissertation is to present a variety of original texts that shed some light on the chosen subject – time in the novel *Directa* by Nuno Bragança

Key-words:

Time; *Directa*; Nuno Bragança; History; Narrative.

Índice

<i>Introdução</i>	8
<i>Sobre o tempo</i>	12
<i>Antetextos</i>	22
<i>Contar leva tempo</i>	36
<i>Voltar atrás para quê?</i>	52
<i>Peregrinatio ad loca infecta</i>	70
<i>Considerações finais</i>	92
<i>Bibliografia</i>	94

Um fio a desdobrar, que não termina

Camilo Pessanha¹

¹ Pessanha, Camilo, *Clepsydra*, edição crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1995, p. 142.

Introdução

No seminário de orientação, a Professora Maria das Graças Moreira de Sá solicitou-nos um pequeno trabalho escrito no qual deveríamos responder à seguinte pergunta: o que quero demonstrar na dissertação? O quesito tem ecoado bastante neste momento em que me preparo para realizar o trabalho, uma vez que me obriga, a definir não só os temas e as respectivas abordagens, mas também a atitude intelectual que pretendo adoptar neste exercício escrito.

Foi no seminário de Literatura Portuguesa Contemporânea que a Professora Paula Morão nos apresentou um autor, então para mim desconhecido, Nuno Bragança e o seu livro *A Noite e o Riso*. Tenho de confessar que a perspectiva de um encontro com uma obra inteiramente nova para mim me deu um alento especial para começar logo a leitura do que viria a ser um dos meus textos preferidos. Desde a sua estrutura pictórica, *Tríptico* dividido em três painéis, à recriação surrealista da infância, na primeira parte, passando pela fuga difícil de entender que constitui a terceira secção, sem esquecer a belíssima história de amor entre o homem e Zana, *A Noite e o Riso* foi lido e relido como se em mim quisesse hospedar o texto. Para minha surpresa, com algumas excepções, entre as quais destaco o acutilante prefácio do Professor Manuel Gusmão à terceira edição deste livro, descobri que a bibliografia crítica sobre o autor e a obra era reduzida e amiúde superficial. Depois de uma apresentação oral sobre o terceiro painel de *A Noite e o Riso* num dos seminários, decidi dedicar a minha dissertação a este romance.

Durante a pausa intersemestral li a restante obra de Bragança, que em formato de publicação se restringe a mais dois romances, *Directa* e *Square Tolstoi*, um livro de contos, *Estação*, e uma novela póstuma, *Do Fim do Mundo*. Embora tenha encontrado razões de interesse em todos os volumes, reconheço que o carácter fulgurante de *A Noite e o Riso* me manteve fiel à minha intenção inicial de tomar este romance como o objecto do meu trabalho; no entanto, depois de aturada discussão com a minha orientadora, a Professora Paula Morão, cheguei à conclusão de que, apesar de a escassez bibliográfica sobre a obra de Nuno Bragança ser geral, *Directa* era o único dos romances que nunca tinha sido tema de uma dissertação académica. Deste modo, decidi dedicar o meu esforço à menos estudada das publicações de Nuno Bragança.

Directa, depois da leitura de *A Noite e o Riso*, pode constituir uma desilusão. A narrativa é aparentemente mais convencional, isto é, temporalmente mais linear; a linguagem parece menos metafórica e mais descritiva; a profusão de citações torna o discurso difícil de entender; em suma, tudo parece menos sedutor. ‘As aparências

iludem’, diz o adágio popular, o que não poderia ser mais adequado a *Directa*, narrativa de digestão demorada e difícil.

À medida que as leituras se sucediam, quer do romance, quer de alguma bibliografia auxiliar, apercebi-me de que seria inevitável falar de tempo, não só tratando as distinções convencionais de tempo da história, da narrativa e da narração, de matriz genettiana, mas também outros assuntos, normalmente arredados deste tema, mas que no contexto específico de *Directa* faziam imenso sentido: refiro-me, por exemplo, ao paradigma messiânico de raiz judaico-cristã que enforma toda a estrutura da narrativa. O tempo é um assunto de difícil tratamento, porque, como se pode facilmente calcular, a sua definição é praticamente impossível, sendo que textualmente, como se verá no decurso do trabalho, o tempo não existe, é uma categoria inteiramente artificial.

Entendidos os desafios e estudadas as dificuldades, comecei por ler um conjunto de livros que me permitiram ter uma ideia mais clara das múltiplas concepções de tempo existentes, sendo que o conceito varia de cultura para cultura, de época para época e assume diferentes definições consoante o campo de saber que o interpreta e define. Há um tempo ocidental, linear e histórico, e oriental, circular; existe uma concepção temporal medieval e a sua congénere contemporânea; um físico e um exegeta literário olham o tempo a partir de experiências e paradigmas distintos. Por conseguinte, no primeiro capítulo desta dissertação, *Sobre o tempo*, tem-se como intuito esclarecer as diferenças entre o tempo físico, o psicológico e o literário, sem nunca esquecer que, embora diferentes, têm um substrato comum que os torna, ainda que frequentemente de forma enviesada e oblíqua, relacionados. Houve, de igual modo, uma preocupação em distinguir o termo tempo de outros que, com grande frequência, lhe são associados como sinónimos, por exemplo, devir, sucessão, mudança, evolução e repetição, entre outros.

Antes mesmo de se começar a leitura de *Directa*, há um conjunto de elementos paratextuais que rodeiam o texto e que com ele estabelecem uma relação de contiguidade temática que me parece importante explorar. O título, a epígrafe, sem esquecer a “Nota do Autor para o Leitor”, são o objecto de análise do segundo capítulo, *Antetextos*, em que se deseja provar a articulação entre o romance propriamente dito e aquilo que textualmente o precede.

No terceiro capítulo, *Contar leva tempo*, explorar-se-á a relação entre história e narrativa, desejando demonstrar o modo particular e original como esta é estruturada.

Na secção seguinte, *Voltar atrás para quê?*, o leitor será levado, por um lado, a problematizar a presença das inúmeras citações que povoam o texto de *Directa*, e por outro lado, a identificar um discurso sobre a História, ele mesmo uma narrativa paralela que se integra na história principal com funções que a seu tempo serão esmiuçadas.

Ainda que pareça um desvio temático, numa dissertação sobre o tempo, discutir questões de índole religiosa e política, em *Peregrinatio ad loca infecta*, capítulo final, provar-se-á que a concepção temporal de matriz judaico-cristã enforma o entendimento temporal do protagonista e, por conseguinte, da história e da narrativa. O marxismo é incluído no mesmo capítulo, porque se entende que aquilo que representa no texto é uma aspiração, uma fé no tempo que depende em grande parte do paradigma religioso já mencionado.

Em relação à ordem e sucessão dos capítulos, decidiu-se começar a tratar os aspectos mais gerais e periféricos, passando depois a analisar a estrutura interna e as ideologias presentes no texto.

No que diz respeito ao título, adoptou-se uma estrutura obediente ao par tema – ‘*Directa de Nuno Bragança*’ – e rema – ‘*questões de tempo*’. Este modelo permite ao leitor saber, com clareza e rapidez, o objecto do trabalho, assim como o aspecto específico que na dissertação se vai desenvolver. A expressão ‘questões de tempo’ surgiu a partir da leitura dos versos “*Simplex questão de tempo és e a certas circunstâncias de lugar/ circunscreves o corpo*”, do poema “*Ácidos e Óxidos*”, de Ruy Belo².

De modo a tornar a leitura deste texto mais escorreita, decidiu-se adoptar um conjunto de abreviaturas para as obras de Nuno Bragança que apresento desde já: *Directa* (Dir), *A Noite e o Riso* (NR) e *Square Tolstoi* (SQ).

² Ruy Belo, “Ácidos e óxidos” (Boca bilingue, 1966), *Todos os Poemas*, volume I, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 209-211.

Sobre o Tempo

O tempo: introdução brevíssima

Não sei o que não sei
Santo Agostinho, *Confissões*³

Talvez a forma mais honesta de começar este texto seja declarar já que não sei o que é o tempo ou, corroborando as palavras de Santo Agostinho, “se ninguém me pergunta, sei o que é; mas se quiser explicá-lo a quem me perguntar, não sei”⁴. Definir o tempo parece entorpecer o discernimento, uma vez que a própria linguagem não ajuda: definir, discernir e os verbos correlatos pressupõem sempre, se não achar, estabelecer limites e fixar o objecto a conhecer; sabe-se o discreto, o parcial, o imóvel ou aquilo que durante o processo de gnose se pode dotar destas características. O tempo, sendo omnipresente e fluido, é inapreensível e, de um certo ponto de vista, incognoscível. Pode tentar-se a utilização de metáforas ou imagens que ajudem a entendê-lo, todavia estas serão eternamente uma fuga ao conceito tempo que, assim, permanece esquivo à lide interpretativa. No entanto, há ainda outro problema, também relacionado com a linguagem, que torna difícil definir o tempo. Com efeito, se pensar, delimitar e saber obrigam a recorrer a palavras, como se poderá circunscrever o tempo, se a expressão verbal é em si um fenómeno temporal? Como falar do tempo se dele nunca se consegue qualquer distância? E ainda assim, “suprimir a palavra ‘tempo’ do nosso vocabulário equivaleria a cosermos a boca”⁵.

O tempo, qual *ananké* (as comparações parecem ser inevitáveis), é implacável, irrecusável e inexorável. Todos os nossos afazeres, compromissos profissionais ou pessoais, o lazer, as memórias ou planos de futuro, tudo se relaciona com isso que o relógio apresenta, qual ilusionista, de forma tão organizada e sistemática – o tempo.

Se é complicado dizer o que é o tempo e estando ciente de que se torna pouco credível a prossecução deste trabalho sem definir o problema teórico em estudo, tentarei expurgar o conceito daquilo que não é e de outras realidades que com ele são normalmente confundidos.

³ Agostinho, *Confissões*, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2004. p.298.

⁴ Idem, p. 299.

⁵ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 21.

Amiúde, confunde-se o tempo físico com o tempo psicológico, erro grave quando se quer abordar esta temática com seriedade, pois este é “uma manifestação da nossa relação subjectiva com o tempo físico”⁶, como escreve Klein.

É Galileu, com a descoberta da lei da queda dos corpos⁷, que transforma o tempo numa variável matemática (t) e estabelece a partir daí um laço estreito entre a física e o tempo. Já no século V a.C., Parménides considerava o tempo coisa “inexplicável”⁸ e o movimento “como uma sucessão de posições fixas, de modo que tudo devia poder ser descrito a partir do simples conceito de imobilidade”⁹. Por seu lado, Heraclito, seu coevo, atestava o oposto, ou seja, “tudo era móvel”¹⁰. O senso comum tomou como sua esta posição: o tempo passa, tudo muda. Na Física, pelo contrário, foi a opinião do filósofo de Eleia que vingou, o que não surpreende se se pensar que seria difícil, para não dizer impossível, a afirmação de leis num sistema governado pela mobilidade constante. Contudo, não foi só por uma questão utilitária que em Física se adoptou este paradigma. Esta ciência cedo distinguiu entre tempo e outros conceitos que frequentemente são tomados como seus sinónimos – sucessão, duração e simultaneidade –, os quais permitem, por sua vez, “denominar ao mesmo tempo a mudança, a evolução, a repetição, o devir, o desgaste, o envelhecimento, talvez mesmo a morte”¹¹. Então o que é o tempo? Qual é o seu traço distintivo?

Quando passado, presente e futuro se sucedem uns aos outros, o que passa não é o tempo. Este é o que permanece, é o motor da mobilidade, sendo ele, pelo contrário, constante e imóvel. O que se transforma e escoia no tempo é a realidade. O tempo permanece e é. Abaixo seguem alguns exemplos recolhidos da literatura que ajudam a esclarecer estas matérias.

No prólogo de *O Caminho Estreito* de Bashô, o narrador diz: “Os meses e os dias são viajantes da eternidade. Assim como o ano que passa e o ano que vem”¹². Além de belíssimos enunciados, estas frases revelam uma realidade mutante, os meses, os dias, os anos, que se sucedem na eternidade, sempiterna, constante. A Física apenas chama à eternidade tempo.

⁶ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p.135.

⁷ Segundo esta lei, a velocidade adquirida é proporcional à duração da queda e independente da massa e da natureza do corpo. Cf. Klein, *Op. Cit.* p.8.

⁸ Klein, *Op. Cit.*, p.39.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Klein, *Op. Cit.*, p.20.

¹² Bashô, Matsuo, *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p.57.

Um dos grandes erros de pensamento, e um dos mais comuns, quando se pensa nesta temática é confundir tempo com movimento e este com velocidade; no entanto, numa sociedade dominada pela técnica e pelo ritmo frenético que esta impõe, a distinção nem sempre é fácil. Como exemplo, cito os seguintes versos de Sophia de Mello Breyner Andresen que me parecem exemplares para ilustrar este raciocínio falacioso¹³: “o tempo é transformado/ Em tarefa e pressa/ A contratempo”¹⁴. O tempo e a tarefa/ a pressa consubstanciam-se, um passa a ser tomado como o(s) outro(s), quando são conceitos distintos. Os afazeres realizam-se no tempo, não devem ser entendidos como o muito ou o pouco tempo ou, mais justamente, como o intervalo disponível que temos para os realizar.

Estas contaminações podem parecer uma prova irrefutável de que um outro tempo, o psicológico, se desenrola à margem ou paralelamente ao físico, porém é difícil provar a sua total autonomia. Atrás avancei com uma definição de tempo psicológico que agora retomo para desenvolver e provar. Deixei-a suspensa, porque me pareceu fundamental definir primeiro o tempo físico. Recorrendo a Klein:

[este] flui de maneira uniforme, ao passo que o ritmo do tempo psicológico varia; de acordo com as circunstâncias, pode dar a impressão de estagnar ou, pelo contrário, de acelerar. Se usamos um relógio no pulso é precisamente porque a nossa apreciação das durações não é fiável: temos regularmente de acertar os nossos pêndulos.¹⁵

Como é dito, o tempo psicológico varia consoante a idade, a paciência ou a impaciência e a presença de um relógio ou outro instrumento de medição do tempo.

Outra grande diferença manifesta-se no entendimento do momento presente. Segundo Santo Agostinho o presente não tem duração, pois se “não passasse a passado, já não seria tempo [transitoriedade], mas eternidade [aquilo que a física chama tempo, realidade imóvel]”¹⁶. Ou seja, para a ciência, assim como para o bispo de Hipona, o presente “concentra-se num ponto, precisamente o instante presente, que separa dois infinitos um do outro: o infinito do passado e o infinito do futuro”¹⁷. Pelo contrário, o

¹³ Não cabe, obviamente, aos poetas e aos demais criadores literários expressar a verdade científica, antes manipular livremente as impressões e os saberes. Escolho exemplos literários para ilustrar o que digo, contudo, não estou a criticá-los, pois para lá do rigor científico, a que não estão obrigados, a sua qualidade poética é indiscutível.

¹⁴ Andresen, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999, p.344.

¹⁵ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, pp.131-132.

¹⁶ Agostinho, *Confissões*, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2004. p..300.

¹⁷ Klein, *Op. Cit.*, p.133.

tempo psicológico faz convergir passado e futuro no momento presente. Bergson não discorda da sucessão, contudo acrescenta o seguinte:

(...) a sucessão apresenta[-se] à nossa consciência primeiro como distinção entre um “antes” e um “depois” justapostos. Quando escutamos uma melodia temos a mais pura impressão de sucessão que se possa ter – uma impressão tão distante quanto possível da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que causam em nós essa impressão.¹⁸

Estas diferenças parecem suficientes para postular a existência de dois tempos distintos e autónomos entre si, o que não deixa de ser legítimo; no entanto, é também possível defender, dada a impossibilidade de considerar o tempo em si, de o conceber despido de tudo o que nele acontece, que apenas existe o tempo físico, e que tempo psicológico não é mais do que uma relação pessoal de cada um com aquele. Este laço, contudo, não deve ser subestimado, pois, como diz Brockmeier, “we can neither think ourselves without thinking time, nor think time without thinking ourselves”¹⁹. Tome-se como exemplo a distinção que a cultura judaico-cristã faz entre o Homem e Deus: aquilo que diferencia um do outro é a sujeição do primeiro e a independência do segundo em relação ao jugo do devir, ou do que comumente se diria o tempo. Este assumiu o lugar que Deus ocupou durante milénios na civilização ocidental, ao tornar-se o garante da existência do mundo; segundo Klein, “Uma paragem do tempo seria uma paragem de morte do próprio mundo”²⁰, pois é “ele [o tempo] o artesão da sua [do mundo] preservação: a cada momento, é ele que pega o ‘agora’ pela mão e o leva a atravessar o presente”²¹. A estas afirmações de um físico, proferidas no século XXI, podem justapor-se facilmente as seguintes de Santo Agostinho: “a eternidade, que é fixa [só Deus é eterno], nem futura nem passada, determina os tempos futuros e passados (...) [sendo] (...) Deus [...] sustentáculo de todas as coisas”²².

Uma das diferenças entre Klein e o bispo de Hipona parece radicar no sentido: Deus confere sentido ao mundo que sustém²³, o tempo, por sua vez, é sempre parte em vez de solução de qualquer mundividência; contudo, é interessante notar que algumas das narrativas mais importantes e fundadoras do Ocidente tomam a temática temporal

¹⁸ Bergson, Henri, *Memória e Vida. Textos escolhidos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, pp.16- 17.

¹⁹ Brockmeier, Jens, “Time”, *Encyclopedia of Life Writing, Autobiographical and Biographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 876.

²⁰ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p.37.

²¹ Idem, p.36.

²² Agostinho, *Confissões*, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2004. pp.297-298.

²³ “Deus é a metáfora do sentido”, Lepecki, Maria Lúcia, *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004, p. 22.

como pano de fundo, símbolo ou mesmo metáfora. Escolho dois exemplos: o mito de Édipo e o jardim do Éden.

De acordo com a mitologia grega, o enigma que a Esfinge apresenta ao filho de Jocasta e que tem como resposta ‘o Homem’, é uma metáfora temporal. Édipo soluciona o mistério, porque concebe o indivíduo como um ser que muda ao longo da duração da sua existência. É a consciência clara de um passado, de um presente e de um futuro, das mudanças que o devir acarreta que permitem ao filho de Laio livrar Tebas da Esfinge²⁴. Do ponto de vista antropológico, pode entender-se a passagem de quatro para dois pés como a transição do estado quadrúpede a bípede, alargando deste modo a moldura temporal e alterando-se a concepção de Homem, a ser entendido não como indivíduo, mas como espécie. O tempo torna-se um meio, uma medida para situar, pensar e salvar o humano. Pode até afirmar-se, ainda que um pouco radicalmente, que o Homem é uma consequência de si mesmo ao longo do tempo.

No *Génesis*, a criação é apresentada como uma expressão verbal da vontade de Deus, não sujeita ao tempo. Se não tivessem cometido o pecado original, Adão e Eva teriam vivido no paraíso sem jamais perecerem ou envelhecerem. O tempo foi um saber que resultou do pecado e da capacidade que este acarretou consigo, a distinção entre o Bem e o Mal. Contudo, como muito bem diz Klein:

(...) só uma confusão entre tempo e devir permite com efeito imaginar que um mundo estático, pré-crónico, pôde ter precedido o tempo, não tendo este surgido senão num segundo tempo para iniciar uma trama histórica.²⁵

Enquanto os nossos pais genesíacos percorriam o Jardim do Éden, a duração²⁶ decorria, o que não se dava era o devir²⁷ e com ele a degenerescência, a velhice e a morte. O tempo povoava o próprio paraíso – de outro modo, como se poderiam entender os sete dias²⁸ que durou a criação?

Porém, a grande diferença entre Deus e o tempo talvez esteja na questão da origem. Aquele é, segundo a teologia, sempiterno e anterior ao universo: “ ‘antes de fazer o céu e a terra, não fazia coisa alguma’ ”²⁹, no entanto, existia. O tempo, por sua

²⁴ Cf. Graves, Robert. *Os Mitos Gregos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005, p.379.

²⁵ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 31.

²⁶ Entende-se a duração como um conjunto de instantes que se sucedem e que não coexistem entre si. A duração é o intervalo temporal mensurável entre um instante que se estabelece como princípio e um outro que se define como fim.

²⁷ Entende-se como devir as transformações que ocorrem nos seres ao longo do tempo.

²⁸ Cf. Gn., *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.17.

²⁹ Agostinho, *Confissões*, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2004. p.298.

vez, tal como o universo, sua consubstanciação, teve um princípio, está em crescimento e expansão e talvez venha a ter um fim³⁰.

Alguns cientistas vão tão longe quanto possível defendendo que o universo “[se] causou a si próprio (...) um *loop* temporal no início permite ao Universo ser a sua própria mãe”³¹. Esta ideia de origem é desconcertante, porque a circularidade do esquema continua a permitir questões que desafiam a lógica elementar; por exemplo: ‘como pode o efeito retroagir sobre a causa?’ ou ‘como podem efeito e causa ser a mesma coisa?’. Alguns cientistas³² defendem a existência de um tempo plural, não linear mas sobreposto, em que passado, presente e futuro existem ao mesmo tempo, esperando apenas que o Homem adquira conhecimento científico suficiente para viajar neles. No entanto, em minha defesa trago novamente Klein:

Admitamos que tal máquina [a do tempo] é fabricada em 2050. Bastar-lhe-ia que recuasse no tempo algumas dezenas de anos para nos alcançar. [...] Então, por que é que não está já cá? Uma máquina de recuar no tempo, capaz de visitar todas as épocas, não deveria ser intemporal, por natureza?³³

O problema da origem talvez seja uma falsa questão. O princípio do universo é quase sempre visto como o primeiro momento em que algo, tudo, o universo, se opôs ao nada, ao vazio. Embora esta concepção vingue ainda, é provável que não passe de um erro de pensamento, de um vício de linguagem. Bergson tem sobre este assunto uma opinião que excita o debate:

(...) opor então a ideia de Nada à de Tudo? Não vemos que isso é opor o pleno ao pleno e que a questão de saber “por que existe algo” é, por conseguinte, uma questão desprovida de sentido, um pseudoproblema levantado em torno de uma pseudo-ideia?³⁴

Atrás explorei de forma sucinta, mas rigorosa, a temática que subjaz a este trabalho esclarecendo, ao mesmo tempo, alguns conceitos que tendem a ser confundidos. Não posso terminar sem antes falar de relógios. Estes objectos, que, na época actual, todos se habituaram a trazer no pulso, a pendurar na parede da cozinha, a consultar no telemóvel ou no ambiente de trabalho do computador, revelam a inegável omnipresença do tempo na vida do Homem. Esta presença é tão forte que se tende a

³⁰Cf. Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p.126.

³¹ Gott III, Richard, *Viagens ao Tempo no Universo de Einstein*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2007, p.191.

³² Nomeadamente, os que trabalham na esteira da teoria das supercordas. De acordo com esta “as partículas já não são representadas por objectos de dimensão nula, mas por objectos de longilíneos e sem espessura – as supercordas – que vibram em espaços-tempos cujo número de dimensões é superior a quatro”. Cf. Klein, *Op. Cit.*, p.119.

³³ Klein, *Op. Cit.*, p.72.

³⁴ Bergson, Henri, *Memória e Vida. Textos escolhidos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, pp.26-27.

tomar o relógio como o próprio tempo, quando aquele o que faz é tornar este uma interpretação do espaço³⁵. Quando um relógio pára, o tempo não se detém; mais uma vez tomaram-se erradamente o movimento e a sucessão como seus sinónimos. O tempo literário³⁶ a bem dizer não existe. O texto não tem uma temporalidade intrínseca ou particular, “senão aquela que toma metonimicamente à sua própria leitura”³⁷, nas palavras de Genette. Tentando uma comparação, o tempo literário funciona como um relógio, uma vez que é ao percorrer uma disposição espacial, as palavras impressas numa folha, que se consegue apreender o tempo, neste caso o literário, “esse falso tempo que vale por um verdadeiro e que trataremos, com o que isso comporta, ao mesmo tempo, de reserva e de aquiescência, como um *pseudo-tempo*”³⁸, escreve Genette. Esta afirmação do estudioso francês permite lembrar que, no campo da ficção, o tempo deve ser encarado como produção verbal da mesma, não enquanto conceito autónomo como se tem vindo a definir nesta introdução.

O tempo literário é sempre linear, o que não significa que a sucessão de eventos que está a ser contada seja cronológica; isto é, ainda que A preceda B, este acontecimento pode ser apresentado primeiro que aquele. A narrativa³⁹ permite que se manipule a história e o seu tempo. O texto literário é um laboratório onde se pode operar todo o tipo de experiências e manipulações temporais, amiúde perturbando a própria inteligibilidade do enunciado. Escolho dois exemplos para ilustrar o que afirmo.

Em *The Sound and the Fury*⁴⁰, de William Faulkner, uma das personagens, Benjy, “has no sense of time: his only thought-process is associative: the event of the day, then, and what it reminds him of in the past are all one to him”⁴¹. Esta característica da personagem torna a reconstrução cronológica da história numa tarefa muito difícil e, às vezes, impossível; contudo, a narrativa não deixa nunca de permitir uma formulação de sentido temporal, baseada não numa concatenação de antes e depois, mas numa associação pessoal, aparentemente absurda, de acontecimentos, formando um

³⁵ Reconheço que esta espacialização do tempo é mais reconhecível num relógio analógico e menos num digital; porém, mesmo este, ainda que de forma mais subtil, não deixa de o fazer, pois a sucessão ordenada dos dígitos provoca a mesma sensação de tempo organizado e expectável que os ponteiros dão.

³⁶ O tempo literário não deve ser confundido com o da história ou da narrativa. Estes são aspectos textuais que à frente neste trabalho se discutirão.

³⁷ Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, p.33.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Uso os termos *narrativa* e *história* na acepção que Genette lhes dá em Genette, *Op. Cit.*, p.25.

⁴⁰ Faulkner, William, *The Sound and the Fury*, London, Vintage Classics, 1995.

⁴¹ Richard Hughes (pref.) in Faulkner, *Op. Cit.*, p.vi.

continuum que se estrutura sobre a improbabilidade do pensamento associativo, e não sobre a necessidade cronológica.

O segundo exemplo é *Directa*⁴², de Nuno Bragança. Neste romance, que é o objecto de trabalho desta dissertação, as perturbações temporais são frequentes. Estas são conseguidas através da introdução constante de citações de autores diversos e de tempos muito distintos entre si, que poderiam levar um leitor menos atento a aproximar o funcionamento do texto a um palimpsesto. Contudo, ao contrário do que é costume neste tipo de manuscritos, em *Directa* um texto não se esconde sob outro texto: as citações são destacadas na mancha gráfica através do uso do itálico, e ao discurso que conta a história estes excertos, amiúde bastante longos, são justapostos como se fossem continuação natural do que se estava a narrar. Assim, por exemplo, um episódio que está acontecer no século XX é continuado pela narração de um episódio do século XIV, tornando-se, deste modo, a mesma história (cf. Dir, pp.214-216). A perversão consiste em transformar o antes histórico num depois narrativo. Os fragmentos dos outros textos, datados às vezes de vários séculos antes da redacção do texto de *Directa*, são integrados narrativamente na história, formando um *continuum* temporal cronologicamente desordenado.

A análise literária, no que diz respeito ao tempo, opera sobre este difícil e interessante paradoxo: por um lado, o tempo literário não existe, é um pseudo-tempo, uma derivação metonímica do espaço; por outro lado, nele tenta-se reconstruir as percepções temporais das personagens que são o que se definiu como tempo psicológico, ele próprio “uma manifestação da nossa relação subjectiva com o tempo físico”⁴³. Em suma, fazer a exegese temporal de uma obra literária consiste em analisar o que em si é uma simulação que por sua vez estrutura a ficção: está-se no limbo da verosimilhança e do que é plausível; no entanto, tudo isto encerra em si uma enorme possibilidade. Repare-se no que Aristóteles diz na *Poética*:

(...) a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens.⁴⁴

⁴² Bragança, Nuno, *Directa*, Lisboa, Moraes Editores, 1977. Esta é a edição que será utilizada neste trabalho.

⁴³ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p.135.

⁴⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 54.

Se bem entendo o fundador do *Lykeion*, é a possibilidade de inventar, de não ser a realidade, que torna a ficção superior, pois as personagens estão constringidas a princípios angulares, a verosimilhança ou a necessidade, que permitem um afastamento da ordem do real, polinizado pelo improvável e absurdo, em direcção a um sentido inevitável. Eu sou Emma Bovary, porque a sua irrealidade física me permite aderir a essa possibilidade do humano que a personagem de Flaubert representa. O nome em ficção serve apenas para criar a ilusão de individualidade para o que é a exploração do universal, o Homem enquanto condição; daí a possibilidade de um leitor jovem se identificar com uma personagem envelhecida, ou de uma mulher se rever num homem e vice-versa. Em *Directa*, a estratégia onomástica é virada do avesso, uma vez que o protagonista não tem nome, é ‘o homem’, ou seja, um ser particular do sexo masculino, mas também, pela exemplaridade do seu percurso, todas as pessoas. Ainda em relação ao nome, é importante não olvidar que a designação ‘o homem’ ecoa a expressão bíblica ‘o filho do homem’, que no Antigo Testamento, por exemplo no *Livro de Isaías*⁴⁵, se referia ao indivíduo, tendo depois, no Novo Testamento, passado a ser, quase sempre, aplicada a Jesus, o homem-deus. Gostaria apenas de salientar que a verosimilhança, nomeadamente a temporal, desde que seja coerente do ponto de vista textual, é justificada.

Ainda que o tempo literário seja ficcionado e ficcional, sem ele a narrativa seria impossível, uma vez que a experiência humana é irredutivelmente temporal. Todavia, o inverso também é verdadeiro: o tempo só se humaniza quando na história é domado e domesticado pela linguagem, expressão e matéria-prima do pensamento e da sabedoria. Assim, é impossível não subscrever as palavras de Brockmeier: “human time is narrated time”⁴⁶.

⁴⁵ Is. 58, 12, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.1004.

⁴⁶ Brockmeier, Jens, “Time” , *Encyclopedia of Life Writing, Autobiographical and Biographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p.876.

Antetextos

Os antetextos

No princípio, (...) A terra era informe e vazia.

*Génesis*⁴⁷

Um texto é em regra precedido por um conjunto de elementos, tais como o nome de autor, o título, o subtítulo, a epígrafe, as notas, os prefácios, entre outros, que medeiam a relação do leitor com o livro. Nem sempre todos estes elementos, a que Genette chama paratexto⁴⁸, estão presentes, podendo resumir-se ao título. É através destes expedientes liminares, aparentemente exteriores ao texto e amiúde ignorados pela crítica especializada, que o leitor toma contacto com o livro, intui o seu tema, preavalia a sua qualidade e decide empregar ou não o seu tempo na leitura. Segundo o exegeta francês, o paratexto tem como objectivo apresentar e presentificar o texto, ou seja, torná-lo presença de direito no mundo. Eis o que Genette afirma:

(...) although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.⁴⁹

O que aqui se coloca em causa é a possibilidade de um livro ser tomado como tal sem a existência de paratexto: informação, mascarada de marginal, que define a identidade do objecto livro. *Directa* (1977), de Nuno Bragança, obra em análise, não é excepção e apresenta-se com alguns elementos paratextuais que são parte integrante e operante do sentido do texto.

O título

Em primeiro lugar, o título. Genette diz que este elemento é necessário, porque o objectivo da leitura é justificar o título: ele está no princípio e no fim da exegese de uma obra⁵⁰; sem título a obra não tem existência. A primeira função deste elemento é nomear o texto, dar-lhe existência enquanto corpo autónomo. Como o próprio Nuno

⁴⁷ Gn 1,1, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.17.

⁴⁸ Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.1.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cf. Idem, p. 67.

Bragança afirma na “Nota do Autor para o Leitor”: “Directa⁵¹ – [é a] designação noctívaga de dia-ligado-a-dia sem dormir nocturno”(Dir, p.13). O termo evoca um período de tempo, de mais ou menos vinte e quatro horas, que se saberá ser, aproximadamente, o tempo da história⁵². Contudo, “directa” pode ter outras acepções cuja pertinência obriga a registá-las.

Para um leitor familiarizado com o pugilismo, universo muitíssimo actuante no primeiro livro do autor, *A Noite e o Riso*⁵³, ‘directa’ é a expressão que designa “um golpe frontal e violento no rosto”⁵⁴. Se quem lê for capaz de aceder a este significado pode adensar o sentido da primeira acepção, pondo a possibilidade de este romance se encontrar *directamente* relacionado com o livro de 1969 (hipótese que a leitura virá a confirmar), ainda que não seja uma sequela daquele. Esta significação apresenta indirectamente uma personagem, ou várias, que trilharão no texto percursos repletos de adversidade. Além disto, a palavra ‘directa’ está também relacionada com o campo semântico da vigília que, por sua vez, tem antecedentes textuais importantes, com destaque para Jesus “em directa” no Monte das Oliveiras. O sentido sacrificial da vigília na noite anterior ao encarceramento, acusação e percurso para a morte de Jesus não é de somenos para um autor de formação católica como Nuno Bragança. Durante a vigília, Jesus está sozinho, entregue à premonição da morte e dirigindo-se a um Deus aparentemente surdo ao Seu clamor⁵⁵. Estes elementos surgirão no percurso do protagonista de *Directa*, como adiante se verá.

A epígrafe

A epígrafe é o primeiro elemento da cartografia de um romance a vir. Ei-la:
“Because I know that time is always time/
And place is always and only place/ And

⁵¹ É interessante notar que na primeira edição o título está grafado em caixa baixa: *directa* e não *Directa*. Como isto só acontece na capa e não dentro do livro ou em qualquer outro lugar que remeta para a obra, penso tratar-se de uma acasos gráfico muito feliz, uma vez que enfatiza a noção de continuidade que o nome carrega.

⁵² Uso esta expressão como Genette a utiliza em Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, pp. 26 e 27.

⁵³ Bragança, Nuno, *A Noite e O Riso*, Lisboa, Moraes Editores, 1969. Esta é a edição que será utilizada neste trabalho.

⁵⁴ Silva, Rui Gabriel, *O Tempo e o Modo do Homem que ficou sem Lado: o Efeito de Autobiografia na Obra de Nuno Bragança*, Tese de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Universidade Aberta, 2002. p. 86.

⁵⁵ Cf. “(...) ‘A Minha alma está numa tristeza de morte; ficai aqui e vigiai’. Adiantando-Se um pouco, caiu por terra e orou para que, se fosse possível, passasse d’Ele aquela hora. E disse: ‘Abba’, Pai, tudo Te é possível, afasta de Mim este cálice! Contudo, não se faça o que Eu quero, mas o que Tu queres’. Depois, foi ter com os discípulos, encontrou-os a dormir e disse a Pedro: ‘Dormes, Simão? Não pudeste vigiar nem uma hora?’”, Mc 14, 34-37, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.1354.

what is actual is actual only for one time/ And only for one place” (Dir, p.9)⁵⁶. Os dois primeiros versos, dos quatro retirados de *Ash-Wednesday*, de T. S. Eliot, parecem, a uma primeira leitura, tautológicos: “time is always time/ And place is always and only place”(Dir, p.9); contudo, sob a aparente simplicidade esconde-se um sentido complexo e plural. Para a ciência, o tempo, como explicado anteriormente, é constante e mantém uma relação de coalescência com o universo, ou seja, existe desde que há existência: é, deste modo, eterno. Porém, do ponto de vista cultural, o tempo opõe-se à eternidade, sendo esta sempiterna e imutável e aquele circunscrito e mutante. Se aqueles versos forem interpretados à luz da concepção temporal da Física, afirma-se a independência ontológica do tempo e o seu carácter permanente. Todavia, do ponto de vista do entendimento geral, nestes versos opera-se uma fusão discursiva e, por conseguinte, ontológica, pois se ‘chronos’ tem como atributo o adjetivo “sempre”, este devém ‘aion’, a eternidade. Esta consubstanciação acarreta, no entanto, a dessacralização absoluta do tempo, pois se ‘chronos’ é eterno deixa de conter a possibilidade de ‘kairós’; como se lê no *Dicionário Elementar de Liturgia*, “o tempo salvífico (...) (a ocasião, o momento) do encontro com a graça que Deus [a eternidade, a constância] oferece ao homem no meio da história”⁵⁷. A somar a estas possibilidades de leitura, há ainda uma outra que se impõe: o senso comum toma o tempo como coisa passante, corruptível, imperfeita, lugar da degenerescência e da morte. Assim, o verso de Eliot pode estar simplesmente a definir a realidade temporal sob esta perspectiva.

A epígrafe a *Directa* é um excerto de um longo poema intitulado *Ash-Wednesday*, em português, Quarta-feira de Cinzas, primeiro dia da Quaresma, período penitencial de quarenta dias, definido por Aldazábal como um “tempo de prova, de purificação e de preparação para um acontecimento importante e salvador”⁵⁸, a Páscoa em que se celebra a ressurreição de Cristo. Do ponto de vista litúrgico, esta quarta-feira marca o fim do tempo comum⁵⁹ e o princípio do tempo forte mais importante do ano cristão, a Páscoa. O ritual deste dia diferencia-se sobretudo pela imposição das cinzas sobre a cabeça dos fiéis, lembrando-lhes que são “apenas cinza e pó”⁶⁰, que o

⁵⁶ Lê-se no romance, em nota de rodapé, uma tradução de M. S. Lourenço dos versos da epígrafe para português.

⁵⁷ Aldazábal, José. *Dicionário Elementar de Liturgia*. Lisboa, Editora Paulinas, 2007, p. 294.

⁵⁸ Idem, p.248.

⁵⁹ Para mais esclarecimentos sobre a distinção entre tempo comum e tempo forte sugiro a consulta de Aldazábal, *Op. Cit.*, p.295.

⁶⁰ Gn. 18, 27, *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p. 37.

arrependimento e a crença no Evangelho⁶¹ podem salvar e conduzir à eterna comunhão com Deus. Lembro todos estes aspectos, porque Nuno Bragança é um autor católico e muitíssimo ciente dos usos simbólicos da liturgia. Em *Directa*, o protagonista é também um devoto católico que procura, apesar de todo um dia transtornado em que profere afirmações de duvidosa fé, comungar, acto tremendo em que o celebrante consome o corpo de Deus transubstanciado, antecipando assim a eternidade prometida nas Escrituras. Sendo o início de um tempo forte, poder-se-á dizer, respigando uma terminologia já utilizada, que se trata de um ‘chronos’ muito propício à emergência de ‘kairós’. A acção de *Directa* não se passa efectivamente numa Quarta-Feira de Cinzas, contudo o tempo que espera o protagonista é de penitência, de provação e de muita esperança no porvir, como se fosse afirmado que o tempo da história do segundo romance de Nuno Bragança é simbolicamente o primeiro dia de uma longa Quaresma.

O que interessa numa epígrafe é o texto que se cita ou se cria para o efeito; tanto assim é que amiúde o nome do autor e da obra de onde o texto foi retirado estão omissos. Contudo, como já se viu acima, o título do texto de onde esta epígrafe foi retirada não é inócuo e a presença do nome do autor também não. Citar o poeta inglês é claramente um elogio, sendo, do mesmo modo, um acto de filiação num cânone de grandes autores e grandes obras. Não é despiciendo notar que o poeta inglês usa com frequência a citação como técnica de escrita, tomando de obras anteriores palavras ou trechos que depois reordena, manipula e às quais acrescenta ou reduz contextos, pluralizando assim sentidos na sua obra. Relembro este facto, porque, em *Directa*, Nuno Bragança recorrerá também à citação como técnica de escrita do seu romance, tomando do autor epigrafado mais do que palavras, mas saberes e ferramentas de escrita.

A definição que o poeta inglês faz do espaço não me parece tão problemática como a de tempo, porque, neste caso, não há qualquer confusão terminológica, espaço e “sempre” são termos de campo semânticos distintos que não causam atropelos à construção de sentido. Contudo, este não está ainda livre de perturbações.

M. S. Lourenço, que traduz a epígrafe, verte a palavra inglesa ‘*actual*’ para o termo português ‘actual’. Embora reconheça a possibilidade, defendendo que há soluções mais justas. Na sua tradução do poema⁶², Rui Knopfli escolhe o termo ‘real’, opção que julgo ser mais feliz, por estar mais próxima do significado literal em inglês. Quando se

⁶¹ “Arrependei-vos, e acreditai na Boa Nova”, Mc. 1, 14, *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p. 1334.

⁶² Eliot, T. S., *Quarta-Feira de Cinzas*, trad. Rui Knopfli, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1998.

procura a definição de ‘actual’ no *Longman Language Activator*, há uma indicação para se ler a entrada *Real/ Not Imaginary*⁶³, ou seja, o sentido da palavra prende-se, não com a actualidade, com aquilo que é transitório, mas com o que é real ou verdadeiro em oposição ao que não existe ou é falso. Assim, o real ou o verdadeiro, ou ambas as coisas – pois o sentido não é unívoco –, são, segundo os versos de Eliot, dependentes de uma realidade espaço-temporal definida, “(...) one time/ (...) one place” (Dir, p.9). No fundo, atesta-se aqui a relatividade e a transitoriedade do real e da verdade, assim como a sua dependência de um tempo e de um espaço acoplados um ao outro. Este entendimento ecoa o que a teoria da relatividade afirma. Diz Klein:

(...) nem as distâncias nem as durações são quantidades absolutas, ou seja, independentes do referencial em que são medidas. Portanto, o espaço e o tempo aparecem intimamente ligados um ao outro. Devem ser pensados juntos no ‘espaço-tempo’.⁶⁴

Contudo, se por um lado, o Homem se pode deslocar livremente no espaço, não pode libertar-se nunca da sua posição no tempo, o que faz com que a realidade se afirme como uma dissensão entre o espaço, lugar de liberdade, e o tempo, prisão inexorável. Esta aceção negativa e claustrofóbica da realidade temporal pode ser um prenúncio do que o romance virá a revelar acerca do seu tempo. Os versos de Eliot tornam a verdade circunstancial; aceder-lhe implica um compromisso total do sujeito com o seu tempo e o seu lugar, entendimento que Nuno Bragança corrobora ao afirmar que “toda a palavra válida só pode brotar de uma consciência enraizada na contemporaneidade”⁶⁵.

Entre o título e a epígrafe e entre esta e o texto há relações de sentido que passo a desenvolver a seguir. Os versos de Eliot reforçam a impressão que o título tinha deixado ao leitor: a de que o tempo é matéria importante ou mesmo tema deste romance. Ainda assim, a relação entre título e epígrafe não se resume a um mero reforço, há turvamento, pois se por um lado, o título abre caminho a um tempo contínuo, por outro lado os versos do poeta inglês seccionam e pluralizam o tempo, afirmando que há tempos e não Tempo. A expressão “one time” (Dir, p.9) implica que o Tempo é resultado de um somatório de tempos. Estas visões conflitantes sobre a temática são de grande utilidade para o leitor do livro, uma vez que ambas são operantes no texto, ainda que em níveis narrativos diferentes que se entrecruzam inevitavelmente.

⁶³ Cf. *Longman Language Activator, The World’s First Production Dictionary*, Burnt Mill, Longman Group, 1997, p.9.

⁶⁴ Klein, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p.77.

⁶⁵ Bragança, Nuno, *Square Tolstoi*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981, p. 21. Esta é a edição que será utilizada neste trabalho.

A história⁶⁶ de *Directa* é a de um homem que se mantém em estado de vigília e acção durante trinta e uma horas seguidas, ou seja, o protagonista está em directa “– designação noctívaga de dia-ligado-a-dia sem dormir nocturno – ”(Dir, p.13). No entanto, a narrativa rompe amiúde o tempo cronológico da história para citar outros tempos, tais como o reinado de D. João I (Dir, p.282) ou o século XVI (Dir, pp.251-253), em outras narrativas, muitas da historiografia portuguesa. A citação, enquanto recurso, mais do que estabelecer um carácter exemplificativo ou edificante, manipula o tempo da história e da História, fazendo da narrativa um *continuum* temporal em que aquela se apropria desta para que o protagonista, o homem, possa emergir mais justificado temporalmente. No fundo, pretende-se apontar um sentido para uma pessoa que no presente aparentemente deambula no tempo. No entanto, todos estes cortes temporais não pretendem ser rupturas, antes pelo contrário, almejam demonstrar a continuidade do tempo; daí ter dito atrás que apesar de no título e na epígrafe se estar perante visões diferentes do tempo, o texto tende a, ou pelo menos tenta, conciliá-las, podendo afirmar-se que *Directa* é também uma tentativa textual para rebater o entendimento temporal contido nos versos de Eliot.

“Nota do Autor para o Leitor”

A “Nota do Autor para o Leitor”, elemento paratextual que se segue (Dir, pp.11-14), põe em prática um artil interessante, ainda que comum, na relação do livro com o seu leitor e deste com o autor, pois este, ao introduzir um texto que assina com o seu nome autoral, também ele manipulável, reforça a autoridade do nome de capa e ao mesmo tempo rarefaz a distinção entre as figuras do autor e a do narrador. Por outro lado, o romance, que deveria ser o objecto mais a montante na relação livro/leitor, passa a partilhar essa posição com um texto, a nota de carácter prefacial, que não tendo o mesmo estatuto⁶⁷ compete com ele envergando uma arma preciosa: aparece cimeiramente na distribuição espacial, podendo influenciar a leitura do texto ficcional.

Em primeiro lugar, tenta-se a intimidade: “livro que tens nas mãos” (Dir, p.11). A utilização da segunda pessoa do singular aproxima discursivamente o autor do leitor,

⁶⁶ Utilizo o termo história com o sentido que Genette instituiu. A par deste termo utilizarei também narrativa e narração. Cf. Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, pp. 23-25.

⁶⁷ O texto da “Nota do Autor para o Leitor” situa-se no campo da autoridade retórica, afirmando uma verdade que o autor empírico garante e atesta.

como se este quisesse chamar aquele para mais perto e assim lhe revelar informações importantes acerca do livro que a nota antecede.

Em a *Noite e o Riso* e em *Square Tolstoi* o leitor é informado acerca do tempo da escrita dos livros através de duas pequenas notas pospostas ao texto dos romances: “Azeitão, Agosto de 1966/ Belgrado, Março de 1969” (NR, p.342) e “Salto do Lobo, Junho de 1979/ Praia da Rocha, Junho de 1981” (SQ, p.216). Em *Directa*, essa indicação temporal não está propriamente omissa, mas é apresentada de uma forma diferente e mais instável, já que não se inscreve num espaço distinto dentro do objecto livro. Em vez de surgir como apontamento final, esta informação surge à cabeça, integrada na “Nota do Autor para o Leitor”: “O livro (...) foi concebido e escrito, em grande parte, em Paris, entre 1970 e 1972” (Dir, p.11). A expressão “em grande parte” modula o tempo da escrita e prepara o leitor para os anos posteriores a 1972 (até 1975) em que o autor tentou o “agigantar d[o] texto” (Dir, p.11), sem, todavia, o conseguir. Tudo isto vem a tornar-se muitíssimo importante, porque *Square Tolstoi*, de 1981, apresenta um escritor em Paris a escrever um livro que parece ser *Directa*. É interessante notar esta concatenação de tempos, em que uma realidade temporal exterior ao livro, o tempo da escrita, se torna posteriormente num tempo ficcional e ficcionado, o da história, num outro romance do mesmo autor. Parece que em verdade, como afirmava a epígrafe, o tempo é sempre e tão só tempo, ou seja, titã parturiente de si mesmo.

Nas restantes linhas do primeiro parágrafo há a reter a ideia de *Directa* como um livro entre dois tempos: escrito antes do 25 de Abril e publicado depois da revolução. Havia a intenção de o publicar clandestinamente, contudo tal não foi necessário, pois Abril possibilitou a livre circulação do livro e a ausência de represálias para quem, como o autor, escrevia “livremente adentro da situação política do Portugal anterior” (Dir, p.11) à revolução.

Nuno Bragança segue afirmando que “a dada altura (1972) senti um grande apelo interior que me levou a mergulhar em páginas alheias, onde as raízes do meu país têm importante desenho” (Dir, p.11). Esta frase, aparentemente simples, contém um jogo semântico de significação problemática. O autor sente um “apelo interior” (Dir, p.11), qual vocação religiosa, para atentar em páginas alheias, ou seja, o sujeito é impelido a submergir-se (e confundir-se?) em outros textos nos quais Portugal se configura. Mas quem são estes? Entre outros, Fernão Lopes, João de Barros, Gaspar Corrêa, José Pereira Bayão, Miguel de Andrada, Frei Manoel dos Santos, D. João de

Castro, Pêro Vaz de Caminha, Padre António Vieira. Alguns foram grandes historiadores, outros vice-reis, outros ainda matemáticos, escritores e pensadores. Em comum têm o facto de terem registado aspectos do seu tempo, contribuindo para a construção, no âmbito da cultura, da existência temporal contínua dessa realidade a que se chama Portugal. Ao invocar este elenco de autoridades, Nuno Bragança adiciona tacitamente o seu nome ao grupo e assume como sua a missão de contar o seu tempo e o seu país.

O autor afirma que a sua intenção era “agigantar” (Dir, p.12) o texto, através de uma técnica de “montagens de escrita” (Dir, p.11); contudo, por incapacidade sua⁶⁸ não logrou fazê-lo, tendo depois concluído o romance “mantendo a estrutura inicial” (Dir, p.12). No entanto, depois de se ler *Directa* é impossível não questionar a verdade desta declaração, uma vez que o romance está pejado de citações dos autores atrás referidos, entre outros, algumas bem longas, ocupando várias páginas. Do ponto de vista da composição, o texto, pelo menos em alguns capítulos, é uma montagem clara de escrita autoral e de discurso alheio que surge grafado a itálico, como se fosse sempre importante manter para o leitor a noção de presença artificial daqueles *corpora* no romance. Assim, das duas uma: ou *Directa* já estava inicialmente concebido como um objecto resultante de montagens de escrita ou então aquilo que o autor atesta não ter conseguido é, ainda que em grau menor talvez, o que o leitor encontra ao ler o livro. Mas porquê este artifício ilusionista? A falsa modéstia talvez o explique; ou seja, Nuno Bragança assume um falhanço que depois o leitor virá a assumir como uma conquista, valorizando aquele em dobro pela sua modéstia⁶⁹. Ainda assim, é de realçar a ideia da escrita como um trabalho, de um fazer contínuo e continuado em que texto e autor se transformam no tempo, à custa do “sofrimento” (Dir, p.13), de uma penitência quaresmal, para recordar o sentido da epígrafe, do homem Nuno Bragança que afirma a sua culpa, de não ser capaz de transformar o seu texto, na vontade de no futuro se redimir, fazendo o que no momento de conclusão do livro não tinha ainda logrado. Os conceitos de culpa, redenção, sacrifício e penitência são do domínio do religioso; a sua associação à escrita transforma esta actividade num processo quaresmal, permitindo uma associação entre autor e personagem: este torna-se a expiação daquele.

⁶⁸ Sobre esta convenção típica das situações prefaciais, a de alegar pouco talento para tratar assunto tão elevado, cf. Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp.207-208.

⁶⁹ Em Retórica, este procedimento designa-se por litotes.

A somar a isto há ainda um problema de dimensão, de medida pessoal. Bragança declara-se inapto para alargar o texto, porque não se sente capaz de “expressar um grande espanto meta-histórico (...) que um estudar atento de Camões (*Os Lusíadas*) e Pessoa (*Ode Marítima; Mensagem*)” reforçou no autor, em vez de o ter ajudado a exprimi-lo. No entanto, é interessante notar que Bragança indica não só os autores, mas também as obras dos mesmos, não deixando margens para dúvidas sobre os seus terrenos seminais. Nas obras citadas, assim como em *Directa*, os dois poetas transformam a História⁷⁰ em histórias que se revelam de tal forma influentes que se inscrevem, assim como aos seus autores, na cultura⁷¹. Este é o processo pelo qual a literatura se apropria dos factos, conferindo-lhes uma dimensão simbólica, ou mesmo simbólico-mítica, que está para lá dos eventos reais.

A semântica das últimas duas frases deste parágrafo pressupõe que História e história são realidades distintas entre si; no entanto, se se aceitar, com Nassim Nicholas Taleb, que “História [...] é qualquer sucessão de eventos vista à luz do efeito posteridade”⁷², uma e outra passam a ser simplesmente narrativas⁷³ sem qualquer traço distintivo que permita a diferenciação de uma face à outra. Não me parece que Taleb esqueça que, tal como Aristóteles diz, “a poesia expressa o universal, a História o particular”⁷⁴; porém, a diferença entre ambos os conceitos reside no seu objecto, ou seja, a ontologia de ambas é construída exogenamente, o que me parece impossível. A este respeito, Ricoeur, se por um lado afirma que a “[H]istória não poderia romper [...] o laço com a narrativa [história] sem perder seu carácter [H]istórico”⁷⁵, por outro lado não deixa de as considerar diferentes; o autor francês defende que a História toma a narrativa como meio para argumentar, enquanto que a história tem na narrativa o seu

⁷⁰ Quando grafado com maiúscula, o termo refere-se, neste trabalho, ao estudo cientificamente elaborado do passado das sociedades humanas.

⁷¹ Entendo cultura, na esteira de T. S. Eliot, como o somatório de todas as actividades que se desempenham numa sociedade. Diz o poeta inglês: “(...) cultura é coisa que nunca poderemos atingir deliberadamente, tratando-se, como se trata, do produto de uma variedade de actividades mais ou menos harmoniosas, cada uma delas realizada em virtude do seu próprio mérito(...)”. Cf. Eliot, T. S., *Notas para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Editores Século XXI, 1996, pp.20-21.

⁷² Taleb, Nassim, Nicholas, *O Cisne Negro. O Impacto do Altamente Improvável*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008, p.150.

⁷³ Segundo William Labov narrativa é “ ‘any sequence of clauses which contains at least one temporal juncture’ ”. Cf. Labov *apud* Hanne, Michael, “Narrative”, *Encyclopedia of Life Writing, Autobiographical and Biographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 633.

⁷⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 54.

⁷⁵ Ricoeur, Paul, *Tempo e Narrativa, Tomo I*, Campinas, Papirus Editora, 1994, p.255.

fim⁷⁶. Insisto neste tópic, porque o “grande espanto meta-histórico” (Dir, p.12) que Nuno Bragança declara ser incapaz de exprimir talvez se prenda com uma vontade de dizer o que escapa ao alinhamento de eventos concatenados pela causalidade, ou seja, à narrativa, seja ela histórica ou diegética. No fundo, este “espanto” revela uma vontade de fugir aos esquemas de produção de texto ficcional e o surgimento de uma interdição que, provavelmente, resulta da incapacidade de dizer o que quer que seja fora do modelo histórico.

Em nota de rodapé apensa ao texto em análise, o autor informa que publicou num jornal em 1975 um excerto do trabalho que tinha como objectivo acrescentar *Directa*. Nesse fragmento, o “discurso-escrita” (Dir, p12) de Leonardo, a personagem faz não só “uma análise das causas e efeitos das duas guerras civis portuguesas do século passado [XIX]” (Dir, p.12), mas também compõe um manifesto político, às vezes uma crónica de opinião sobre Portugal e os portugueses e ainda um discurso de análise do subconsciente nacional, desde a sua origem no medievo até à actualidade de então. Na introdução ao texto de 1975 (Dir, p.12), o autor revela o seu entendimento didáctico do estudo da História que se encontra muito bem resumido no parágrafo final de um artigo de 1966 em que Bragança escreve:

(...) por maior que seja a dificuldade no estudo dos acontecimentos históricos, debruçarmo-nos sobre a História do País de que fazemos parte é uma ginástica de base. Fazendo-a, entrevemos muito do que nos sucede. Fazendo-a bem, não só evitaremos a ilusão de possuir uma doutrina-chave como teremos aprendido a identificar o estilo típico dum povo e, portanto, a prever a forma provável que nele tomará a evolução humana no momento de amanhã.⁷⁷

É interessante notar que os dois textos, o de 1966 e o de 1975⁷⁸, se parecem em alguns aspectos, sendo o tomarem a revolução liberal como tema histórico o aspecto que mais importa destacar, pois Bragança tenta estabelecer duas analogias: a primeira, entre o absolutismo e a ditadura; a segunda, entre o constitucionalismo e a república/democracia. Bragança, ao publicar o discurso-escrita de Leonardo, em 1975, pretende contribuir para a reflexão política procurando, ao relembrar a História, impedindo a repetição, no presente, de alguns acontecimentos passados, nomeadamente a guerra civil; com efeito, afirma o autor: “O povo português, uma vez mais na sua história, sente-se de esperanças (...). Senhores da política: não nos obriguem novamente a matar-

⁷⁶Cf. Ricoeur, Paul, *Tempo e Narrativa, Tomo I*, Campinas, Papyrus Editora, 1994, p.266.

⁷⁷ Bragança, Nuno de, “Revolução e Contra-Revolução em 1820”, *O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção*, Março de 1966, in *O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção. Antologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p.254.

⁷⁸ O texto é anterior a 1975, embora só seja publicado neste ano. Cf. Dir, p.12.

-nos uns aos outros”(Dir, p.12). Além da imputação directa da responsabilidade da classe política no sucesso e no falhanço das revoluções, o escritor concebe a História de Portugal como um tempo circular, em que os eventos, as suas causas e consequências, se repetem num atavismo que o autor, pela sua intervenção escrita, espera quebrar. Contudo, o entendimento do tempo como uma circularidade também justifica a escolha da epígrafe em que, como já se viu, se diz que o tempo é sempre tempo, ou seja, que nele as coisas tendem sempre para a repetição. Porém, o desejo de ruptura e mudança, a que me referi atrás, está também contido nos versos de Eliot, pois o que é verdadeiro e real só o são para um tempo, não para todos os momentos. A mudança é possível.

No que poderia ser definido como a segunda parte da nota introdutória, pois entre o fim do terceiro parágrafo e o início do quarto há um intervalo gráfico, o autor apresenta o título: ao definir *Directa* como “designação noctívaga de dia-ligado-a-dia sem dormir nocturno” (Dir, p.13), impõe à sua leitura primazia sobre outras acepções possíveis, neste trabalho já discutidas. Bragança diz que são “trinta e uma horas de movimento e luta (...) ao serviço de uma causa única” (Dir, p.13), que entendo ser a liberdade do Homem, em todas as suas vertentes: pessoal, relacional, religiosa, política e social. Apesar de ter utilizado caixa alta na palavra Homem na frase anterior, poderia ter escolhido a minúscula e assim ter repescado a forma nominal que o narrador utiliza para se referir à personagem principal, permitindo deste modo que o protagonista seja tomado como sinédoque da Humanidade e a sua luta seja entendida não apenas como uma demanda pessoal, mas como uma contenda colectiva. Acresce a isto a nacionalidade do homem, pois a Expansão “ligou de forma inquieta o destino de Portugal à unificação intercontinental”(Dir, p.13), o que faz com que o destino da personagem esteja interligado com o do seu país e, por necessidade histórica, com o do mundo.

Bragança define a progressão do protagonista estando envolta em “nebulosidade”, associação que pode ser entendida como uma possível reminiscência sebastianista, reforçada pela sobreposição quinto-imperista dos destinos da personagem, de Portugal e do mundo. No entanto, pode expurgar-se da análise o Quinto Império, expressão idiossincrática da cultura portuguesa, e, ainda assim, manter a união entre a acção do homem e o futuro do seu país e do mundo: basta pensar nos territórios ultramarinos que apenas atingem a sua independência após a Revolução de 1974, como resultado dos esforços de muitos, em tudo semelhantes ao do protagonista.

O Portugal pós-revolucionário é, segundo o autor, um país em dívida, ou seja, preso a erros que cometeu num passado ensombrado pelo absolutismo, pelas guerras civis e pela ditadura. No momento presente, o país sentia “dores de cerco e privação”(Dir, p.13), porque a democracia, então recente, estava ameaçada, por um lado, pelo capitalismo liberal, e por outro lado pela possibilidade de um novo regime ditatorial, dois sistemas antropófagos que impedem o Homem de “encontr[ar] os verdadeiros bens – aqueles de que a sua essência necessita” (Dir, p.14).

Em 1977, data da publicação de *Directa*, a democracia era uma jovem realidade que, segundo o autor, se encontrava ameaçada pelo “neo-nazi-fascismo” (Dir, p.14), porque Portugal tinha perdido a oportunidade de “extirpar – colectivamente - as raízes e apoios do salazarismo” (Dir, p.14). O texto, com o seu protagonista envolvido na resistência antifascista, assume uma pertinência especial no presente da sua publicação, porque permite ao leitor entender e avaliar retrospectivamente as razões e os objectivos da “militância pré-25 de Abril” (Dir, p.14) na persecução de uma “sociedade em que as nações descubram os seus rostos verdadeiros” (Dir, p.14). Subentende-se nas palavras de Bragança que a situação política do então momento presente ainda se encontrava longe do que tinha desejado, porém a esperança mantém-se e toma a militância pré-revolucionária, exemplificada em *Directa*, como um alento para a continuação da luta por uma sociedade mais livre. Assim, nesta “Nota do Autor para o Leitor”, Bragança atesta que a publicação do seu segundo romance representa uma conquista pessoal que ultrapassa o campo da escrita e se inscreve na vida, esse exercício do perigo que decide fazer escrevendo.

Em jeito de conclusão, gostaria só de destacar a data da redacção da “Nota do Autor para o Leitor”, 1 de Maio, dia do trabalhador, feriado emblemático de esquerda, proibido durante o Estado Novo e recuperado depois da revolução. A marcação do tempo, obsidiante neste texto, começa antes mesmo do romance em si e está sempre cheia de possibilidades de sentido. Neste caso, a escrita pode estar a ser assumida como um trabalho revolucionário e tomada como emblema da luta pela liberdade.

Esta análise aturada dos elementos paratextuais permite concluir que o vector temporal assume nas imediações do texto uma importância destacada, que depois se confirmará, podendo já atestar, e adiante provar, que o tempo em *Directa* é o tema do

romance, ou seja, “o tópico central em torno do qual se organiza o discurso”⁷⁹, nas palavras de Massaud Moisés.

⁷⁹ Moisés, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Editora Cultrix, 1978, p. 490.

Contar leva tempo

*Contar leva tempo*⁸⁰

*Ele narra.*⁸¹

Nuno Bragança, *Square Tolstoi*

Directa começa assim: “O homem acordou” (Dir, p.15). Este simples enunciado pressupõe que um narrador conta a história de uma personagem, ou seja, como se diz no prólogo e epílogo de *Square Tolstoi*, ele (narrador) narra ele (protagonista). Entre um e o outro, que adiante na história de *Directa* se descobrirá serem a mesma pessoa, há um intervalo temporal que se estende desde o presente da história ao momento da narração que, no livro em estudo, é ulterior, termo utilizado por Genette⁸² para descrever as narrativas temporalmente posteriores à diegese que relatam. Este exemplo de *Directa* serve para demonstrar que, independentemente do tipo de discurso, existe sempre a instância produtora do mesmo, a que Genette⁸³ chama voz, definindo-a do seguinte modo:

(...) voz: «aspecto – diz Vendryès – da acção verbal considerada nas suas relações com o sujeito» – não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa actividade narrativa.⁸⁴

Aparentemente, esta questão não está relacionada com o tema principal deste trabalho – o tempo; contudo, como se provará a seguir, há uma relação de dependência entre a dinâmica temporal do romance e a voz.

No segundo romance de Bragança é o protagonista da diegese o seu próprio narrador, havendo entre um e outro um intervalo temporal que, como é típico das narrativas autobiográficas⁸⁵, se vai reduzindo, uma vez que a narrativa conduz “o seu herói até ao ponto onde o narrador o espera, para que essas duas hipóstases se encontrem e enfim se confundam”⁸⁶, nas palavras de Genette. Por conseguinte, pode atestar-se que o eu protagonista de *Directa* não passa de um acerto temporal que o leitor

⁸⁰ Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, p.221.

⁸¹ Bragança, Nuno, *Square Tolstoi*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981, p.11.

⁸² Genette, *Op. Cit.*, pp.219-220.

⁸³ *Idem*, p.211.

⁸⁴ *Idem*, p.212.

⁸⁵ *Idem*, p.225.

⁸⁶ *Ibidem*.

terá oportunidade de testemunhar, através de um rebuscado processo de metalepse⁸⁷, no capítulo 18.

Aparentemente, a história de *Directa* é narrada sem grandes atropelos na ordem do narrado. Desde o princípio ao fim, o leitor testemunha trinta e uma horas na vida do protagonista, organizadas discursivamente segundo uma ordem cronologicamente sequencial, pontuada embora por algumas analepses que, ainda assim, não perturbam grandemente a linearidade da diegese. Contudo, para lá destas anacronias de pequena importância, a presença de muitas e às vezes extensas citações, perturba a organização da história e da narrativa, assim como cria problemas que concernem ao estatuto do narrador e, por conseguinte, à voz. Convém esclarecer que as citações a que aqui me refiro e que serão tratadas a seguir se restringem às que são introduzidas no corpo do texto sem indicação de autor ou do título da obra a que pertencem, como por exemplo as que surgem no capítulo 16 (Dir, pp.214-216). Excepcionalmente, o narrador dá a entender a origem ou a autoria do texto citado. No capítulo 5 (Dir, p.78), por exemplo, qualquer leitor minimamente sabedor de História portuguesa dos últimos dois séculos percebe que “o texto diplomático onde Portugal contemporâneo percebera que passara a Puto” (Dir, p.78) é o Ultimato Inglês. No capítulo 14, o discurso citado (Dir, p.177) é atribuído a Virginia Woolf.

Estes trechos, de autores diferentes, de épocas distintas e de géneros mistos, pois as crónicas medievais assentam na charneira entre narrativa histórica e literária, aparecem no texto destacados da mancha gráfica pelo uso do itálico, marcando uma diferença bastante forte, porque não assenta em algo intrinsecamente textual ou literário, mas numa característica visual, como se se afirmasse que é inequivocamente importante destringar entre o texto primário⁸⁸ e o seu enxerto. Trata-se de um uso muito original daquilo a que chama palimpsesto: exhibe-se a urdidura do texto, construído por camadas fósseis, como se nele se estivessem sedimentando outros textos, outras vozes textuais. Este processo, ao mesmo tempo que integra a memória, histórica e literária, desintegra o texto, exibindo os seus alicerces, assim antecipando em 1977 técnicas que o pós-modernismo viria a consagrar. Tudo isto pode levar o leitor a concluir que estas citações não passam de uma técnica de composição autoral que, através de uma metalepse, cria um nível hipodiegético em que um outro narrador, neste caso

⁸⁷ Entende-se por metalepse “a passagem de um nível narrativo para outro”. Cf. Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, p.233.

⁸⁸ Utilizo primário no seu sentido etimológico, ou seja, primeiro: aqui o texto primário é o que vem primeiro, a que se juntam as citações.

extradiegético, conta uma outra história, qual *patchwork* textual em que a sutura entre fragmentos é propositadamente evidenciada. No entanto, a presença destes excertos é bem mais problemática do que estes últimos períodos podem levar a crer.

Em primeiro lugar, apesar de graficamente existir uma diferença entre o texto que conta a diegese de *Directa* e as citações que o pontuam, a verdade é que estas continuam aquele como se não fossem presenças textualmente exógenas. Do ponto de vista temporal, isto acarreta complicações tremendas, pois a diegese é continuada por outra história, como se ambas fossem uma só e o tempo intrínseco de uma pudesse naturalmente ser continuado pela outra. É interessante notar que esta justaposição de textos torna as narrativas citadas, todas anteriores ao tempo da história de *Directa*, em depois diegético: mais do que criarem rupturas no corpo do texto, os trechos prolongam-no criando uma unidade diegética que, em vez de assentar numa relação causal de concatenação de histórias e de tempos, se baseia num processo analógico, próximo do que frequentemente se utiliza em poesia, que se caracteriza pela união de elementos textuais através de comparações e metáforas. Ao aceitar-se que os trechos citados são o desenvolvimento da história primária, nega-se-lhes o estatuto de narrativas hipodieéticas⁸⁹; segundo Reis e Lopes:

(...) [entende-se por] **nível hipodieético** aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do **nível intradieético**; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias (...), é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira. (...) é uma personagem do **nível intradieético** investida na função de narrador e relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não; com essa história abre-se um **nível hipodieético**, onde se encontram personagens, acções e espaços autónomos em relação à primeira (...).

⁹⁰

Contrariamente ao que se afirma nesta definição, os trechos citados em *Directa* não são introduzidos por nenhuma personagem, nem sequer são outras histórias, ou seja, são-no, mas funcionam como se não fossem e é neste aspecto que mora a grande originalidade da construção textual. O narrador não cede a sua voz, não empresta o seu papel de organizador do discurso a nenhuma personagem, o que acontece é um exercício pleno dos seus poderes através do acolhimento de discurso alheio como se fosse seu. Não há uma mudança de voz, antes uma voz que continua no espaço que cede às palavras dos outros textos que são um prolongamento alterizado do seu discurso.

⁸⁹ Genette chama aos níveis hipodieéticos, metadieéticos. Prefiro a expressão de Reis e Lopes por motivos lógicos e linguísticos. Cf. Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina, 2007, p.292.

⁹⁰ Reis e Lopes, *Op. Cit.*, pp.292-293.

Recorrendo novamente a um exemplo poético, quando Carlos de Oliveira escreve “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”⁹¹, apesar de o poema ser composto inteiramente por versos de Pessanha, há apenas uma instância enunciativa que toma como seus ou aptos à sua intenção os versos de outros poemas de um autor distinto. Cada trecho secundário continua a diegese de um modo distinto⁹². O anonimato de grande parte destas citações reforça o que tem vindo a ser dito, pois apesar de os trechos serem provenientes de outras obras e serem assinados por outros autores, a sua implantação textual propositadamente anónima contribui para o entendimento destes textos enquanto máscaras vocais da voz que enuncia todo o discurso. Não existe, entre a voz autoral primária e as restantes, um afastamento que possa ser diegeticamente mensurável, porque entre elas há uma complementaridade de sentido que se opera ao nível da narrativa. Esta não se desorganiza temporalmente, antes continua estabelecendo entre trechos primários e secundários uma temporalidade analógica em detrimento da causal.

O leitor encontra ao longo de *Directa* outros textos citados que não partilham o mesmo estatuto narrativo dos acima discutidos. Quando se citam, por exemplo, os versículos de Isaías (Dir, pp.27-28) ou uma frase de Groucho Marx (Dir, p.251), está a inserir-se na narrativa principal textos que lhe são alheios; contudo, estes não têm efeitos estruturais na diegese de *Directa*: surgem normalmente para ilustrar um pensamento ou uma acção de uma das personagens. Há, porém, outros momentos textuais que possuem um nível diegético e um estatuto vocal difíceis de aferir e que merecem aturada reflexão.

Em primeiro lugar, existem dois textos criativos do protagonista que estão transcritos na narrativa. Quer o primeiro (Dir, pp.25-26), quer o segundo (Dir, pp.165-167) estabelecem com a narrativa relações estruturalmente complexas, pois ambos, sendo trabalhos do protagonista, tornam-no autor dos mesmos, ou seja, responsável pelo narrador, personagens, diegese e estrutura destas histórias. Não penso ser possível classificar qualquer um dos textos como níveis hipodiegéticos, porque o protagonista não assume directamente em nenhum dos casos o papel de narrador, ou seja, a sua relação primária com estes textos é autoral. Qualquer uma destas pequenas narrativas, ainda que a primeira seja diegeticamente motivada, mantêm-se, ainda que integradas no

⁹¹ Oliveira, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982, p.68.

⁹² Caberá ao próximo capítulo o estudo e análise das relações de sentido entre as citações e o texto primário.

corpo do texto, como elementos exógenos em relação à narrativa principal. Podem entender-se, sabendo-se que narrador e protagonista são a mesma pessoa, estes dois textos como *mise en abyme* do processo de escrita respectivamente de *Directa* e de *A Noite e o Riso*.

No capítulo 18 narrador e protagonista coincidem temporalmente e o leitor apercebe-se de como as vinte e quatro horas até então relatadas foram o material de composição da escrita que está a ser realizada a uma distância temporal indeterminada da diegese. No primeiro texto criativo (Dir, pp.25-26), o protagonista escreve sobre o momento que acaba de viver, todavia aliena esse presente escrevendo como primeira palavra do texto “*Tresantontem*”. Este termo coloca a história numa dimensão marginal no que concerne a divisão comum do tempo em passado, presente e futuro, sendo que a afasta da temporalidade da diegese que está a recriar, permitindo ao leitor supor ou aventar a hipótese de que este pequeno texto é o primeiro esboço do texto que está a ler, escrito num presente da escrita que só vai encontrar no capítulo 18. Radicalizando esta possibilidade, esta história é temporalmente contígua à diegese de *Directa*, sendo, no entanto, anterior à narrativa que a conta, o que torna legítimo, se se acreditar que o livro em estudo é biográfico⁹³, ou seja, baseado em factos reais, perguntar qual das versões é mais fiel à realidade. No segundo texto (Dir, pp.165-167), o protagonista lê um dos seus escritos escondidos no sótão da casa de família. Uma das personagens é Z., o que legitima a identificação com Zana, personagem de *A Noite e o Riso*. Esta hipótese sai reforçada, porque, ainda neste pequeno texto ficcional, Z. é contemporânea de T e não de P. Ora no livro de 1969, há uma personagem cujo nome tem a inicial T, Tomás. Este oscilava entre episódios de etilização e virtude, como consta no excerto que o homem lê e no capítulo homónimo de *A Noite e o Riso*, o que permite considerá-lo a mesma personagem que apresenta dúvidas morais ao homem, quando este se desloca à Basílica da Estrela para a comunhão no capítulo 13 de *Directa*. Z. e T são contemporâneos em *A Noite e o Riso* e no pequeno fragmento lido pelo protagonista de *Directa*. A presença anacrónica e anónima de P reforça a sincronia de Z. e T, pois o romance de 1969 permite a sua identificação enquanto personagens do mesmo. Tal como o primeiro texto, também este permite a hipótese de ser um apontamento para o romance *A Noite e o Riso*, um princípio textual que coloca a diegese de *Directa* num momento histórico posterior ao tempo da história do primeiro romance de Bragança.

⁹³ Em *Nuno Bragança U Omãe Que Dava Pulus*, filme de João Pinto Nogueira de 2008, Pedro Tamen chama a atenção para o carácter biográfico de *Directa* e *Square Tolstoi*.

Em segundo lugar está o texto da autoria de Manuel, o pintor responsável pelo passaporte falso de Júlio, que aparece na narrativa, primeiro de forma parcial (Dir, p.157), depois integralmente (Dir, pp.233-234). A história pode ser classificada como um microconto alegórico/aforístico com uma nota de humor *nonsense*. Do ponto de vista estrutural, o texto é uma pequena narrativa encaixada na principal, não mantendo com esta uma relação subsidiária de natureza hipodiegética. A sua grande especificidade reside no facto de ser produto de uma voz ficcional que ganha importância, não só na diegese, porque cria o passaporte falso indispensável à fuga de Júlio, mas também na narrativa, pois é responsável por uma particularidade estrutural.

O sentido do microconto, se é que pode ser apurado, tendo em conta o momento diegético em que é lido – já depois da reunião e pouco antes do início da viagem que leva Júlio à fronteira –, parece prender-se com a resistência política portuguesa, caricaturada nas figuras do surdo, do paralisado e do calvo, como uma força débil, desnorteada e condenada ao fracasso. Aventa-se esta hipótese como possível descodificação da alegoria, com base na conversa que Manuel e o protagonista têm no capítulo 3, em que o primeiro conta ao segundo um episódio da resistência estudantil em 1962 (Dir, pp.58-62), concluindo que os populares, ou seja, a maioria da população, está contra os esforços dos que se opõem ao regime, que os estudantes, e o protagonista, representam. No fundo, Manuel revela o seu desalento perante uma oposição aparentemente condenada ao fracasso porque, ao lutar contra o regime político, entra em conflito com a população que o legitima com o seu apoio. O passo, para além da sua função de reforço da opinião do amante de Olga, pode, pelo seu posicionamento na narrativa, ser lido como uma proposta textual a contracorrente capaz de provocar o riso num momento tão tenso em que protagonista e Júlio temem falhar a sua missão, pois ainda podem ser presos pela PIDE. O riso do qual este trecho é o momento inicial vai soltar-se num vagalhão, quando o protagonista responde a Júlio, depois de este exprimir a sua preocupação perante a possibilidade de apanharem uma operação-stop durante a viagem, numa tirada que mais parece uma continuação do texto de Manuel: “ ‘ou uma paralisia infantil’ “ (Dir, p.236). Contudo, o riso, mais do que representar um alívio ou uma bomania inocente, é o símbolo da resistência possível, isto é, dolorosa, – “os músculos abdominais enchem-se-lhe de dores, fazem-no dobrar de verdadeiro sofrimento, continua a rir” –, perante uma noite política e pessoal escura como breu. A narrativa deixada no passaporte de Júlio começa com a expressão típica dos contos infantis, “era uma vez” (Dir, p.233), o que a coloca *in illo tempore*, impedindo assim

que, apesar da motivação diegética que se defende para o microconto, este mantenha uma relação temporal com a história. Este momento é talvez o único que apresenta uma voz radicalmente distinta do narrador/protagonista; nos restantes casos, como já se viu, este par tende a apropriar-se do discurso das personagens.

Ao longo dos primeiros catorze capítulos de *Directa*, o leitor assiste à manutenção da distância temporal entre o momento da narração e o presente diegético; todavia, a partir do capítulo 15, o narrador deixa de usar o pretérito perfeito como até então e substitui-o pelo presente do indicativo. Esta transformação aparentemente gratuita aproxima o acto narrativo da diegese e obriga a uma mudança no estatuto da narração, que de ulterior passa a ser simultânea (segundo Genette, “coincidência rigorosa da história e da narração”⁹⁴). Esta mudança acarreta consequências ao nível da narrativa, que Genette alerta poderem ser contraditórias, pois se, por um lado “uma narrativa no presente de tipo ‘behaviourista’ e puramente acontecimental pode parecer o cúmulo da objectividade (...)”⁹⁵, tornando-se uma estrutura que se apaga em proveito da história, por outro lado “(...) se o acento se coloca na própria narração, como nas narrativas em ‘monólogo interior’, a coincidência joga a favor do discurso (...)”⁹⁶. No caso particular de *Directa*, o problema adensa-se para lá desta dicotomia, porque se torna difícil compatibilizar a afirmação de Genette “a coincidência rigorosa da história e da narração elimina toda a espécie de interferência e de jogo temporal”⁹⁷, com o facto de ser precisamente a partir do capítulo 15 que os artifícios temporais se tornam mais frequentes e rebuscados. A julgar pelas primeiras páginas deste capítulo, em que se narra pormenorizadamente um jogo de futebol entre alguns rapazes, a mudança para o presente do indicativo favorece o relato da história; porém, a partir de um espaço tipográfico em branco (Dir, p.185) a marcar o fim da história futebolística, inicia-se um longo momento discursivo em que inúmeras e amiúde longas citações são enxertadas na estrutura primária, o que leva a crer na hipótese contrária, a da primazia narrativa. Estas duas possibilidades demonstram a mestria do narrador que consegue explorar as potencialidades, ainda que à partida contraditórias e inconciliáveis, da narração simultânea.

Falta, todavia, avançar com uma justificação para a passagem de uma narração ulterior que usava o pretérito perfeito para relatar e a sua congénere simultânea que

⁹⁴ Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, p.218.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

narra no presente do indicativo. Esta mudança surge no momento em que, como se verá à frente na narrativa, no capítulo 18, a diegese se aproxima paradoxalmente do momento da narração para depois voltar a afastar-se dele. Além do mais, sem esta alteração no tempo verbal da narração e, por conseguinte, no seu estatuto seria muito difícil operar a passagem do género narrativo ao dramático, como acontece durante o relato da reunião (Dir, pp.189-205).

A dada altura no capítulo 16 (Dir, p.188), o leitor depara-se com uma intervenção do narrador, grafada com um corpo de letra menor do que até então foi costume. Neste pequeno parágrafo, que curiosamente começa com reticências, como se chamasse a atenção do leitor para a possibilidade de existir mais texto entre o momento narrativo anterior e esta elipse, o narrador passa o testemunho ao protagonista: “Eis por que motivo ele [o homem] sente autoridade em desta [reunião] dar apontamento” (Dir, p.188). Esta assumpção do protagonista como narrador, levando à ocorrência do que parece ser o primeiro nível hipodieético em *Directa*, dá-se de uma forma curiosa, porque o relato da reunião surge como se fosse uma cena de uma peça de teatro – e o género dramático não contempla a figura do narrador. O homem assume a sua função pervertendo-a radicalmente, não sem, contudo, a lograr, pois o leitor, ainda que não narrativamente, tem acesso ao que se passou na reunião. Este episódio permite colocar a questão da *mimesis* e da *diegesis*⁹⁸ ou, segundo a nomenclatura anglo-americana, o *showing* e o *telling*, respectivamente. Para lá das definições platónica e aristotélica, estas duas formas de representação do discurso mantêm entre si diferenças que convém ilustrar. Diz Rimmon-Kenan:

‘Showing’ is the supposedly direct presentation of events and conversations, the narrator seeming to disappear (as in drama) and the reader being left to draw his own conclusions from what he ‘sees’ and ‘hears’. ‘Telling’, on the other hand, is a presentation mediated by the narrator who, instead of directly or dramatically exhibiting events and conversations, talks about them, sums them up, etc.⁹⁹

Estas diferenças acarretam outras, nomeadamente de índole temporal, pois a supressão da figura do narrador implica uma prevalência absoluta da história e do seu tempo intrínseco em detrimento da narrativa e do tempo discursivo. Em verdade, o que acontece é a fusão total entre os planos narrativo e diegético e os seus respectivos tempos. Se se atentar cuidadosamente nas palavras “(...) the narrator seeming to

⁹⁸ Não se deve confundir este termo com diegese, que Genette usa como correlato para história.

⁹⁹ Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen & Co, 1983, p.107.

disappear (...)”¹⁰⁰, a professora israelita parece não estar totalmente convencida da absoluta ausência do narrador nos textos miméticos, como as cenas teatrais, por excelência. Ao afirmar “(...) I believe there is a narrator who ‘quotes’ the characters’ speech, thus reducing the directness of ‘showing’ ”¹⁰¹, Rimmon-Kenan põe em causa a existência da *mimesis* enquanto realidade autónoma. Do seu ponto de vista, este modo de representação discursiva é antes uma forma radical de *diegesis*, o que, se for aceite, permite ler as didascálias da cena da reunião como uma presença residual do acto de narração do protagonista, entendidas como uma narrativa que se insinua ao longo do texto dramático.

Se as ‘cenas’ – a reunião está dividida em três partes – permitem ao leitor aceder ao discurso directo dos intervenientes na reunião, as didascálias contam o que de não verbal acontece entre as falas, o que perverte inteiramente a sua função, pois em vez de simples indicações coadjuvantes da representação, são uma história que complementa, qual diálogo, o que é dito pelas personagens.

Ao dividir algumas didascálias em duas colunas (Dir, pp.191, 198), o narrador tenta, através de um recurso gráfico, superar uma impossibilidade temporal da narrativa – dar conta da simultaneidade; contudo, ao fazê-lo reforça no leitor a impressão de que, mais do que simples anotações cénicas, estas são parte da história que se conta paralelamente, usando para o efeito dois géneros literários, o dramático e o narrativo. Visto isto, torna-se legítima a curiosidade sobre o que é contado nesta história paralela que aparentemente apenas tem uma função complementar, dando indicações acerca dos gestos e expressões não verbais das personagens. Se é verdade que o faz, não deixa, porém, de ir tecendo de igual modo uma urdidura verbal de referências históricas, construindo um discurso cujo sentido se prende com outros que têm vindo a ser feitos ao longo de toda a narração de *Directa* e com os quais mantém uma relação profunda de continuidade. Estas didascálias ou a narrativa paralela/subsidiária, como se quiser denominar, é enunciada no presente do indicativo, continuando assim o uso narrativo que se inicia no capítulo 15, em que o relato da reunião se insere.

Já no fim da parte do capítulo 15 intitulada “A Reunião” (Dir, p.189), há uma nota (Dir, p.203) que merece particular atenção. Ao contrário do que acontece com as didascálias, o texto da nota não está em itálico. Esta diferença gráfica aponta para a

¹⁰⁰ Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen & Co, 1983, p.107.

¹⁰¹ Idem, p.108.

necessidade de se apurar o estatuto narrativo destes dois parágrafos que se encontram separados por um branco tipográfico. Este facto, que pode parecer de somenos, é deveras importante, porque há diferenças substantivas entre os dois parágrafos. Enquanto o primeiro é um resumo dos trabalhos da reunião, passível de ser perfeitamente enunciado pelo narrador que cria a cena da reunião e respectivas didascálias, que se sabe ser o protagonista, o segundo apresenta uma intervenção de um outro nível diegético. Através de uma metalepse, o leitor entra em contacto, pela primeira vez em *Directa*, com a realidade extradiegética, ou seja, com o nível da narração e com o narrador. Este, em vez de ser a voz que enuncia as personagens, conta a história e organiza o discurso, expressa o problema de escrita que teve ao decidir deixar uma “página em branco” (Dir, p.203) para substituir um trecho diegético. Esta intromissão do narrador acarreta consigo alguma ironia e um propósito de problematização das estruturas narrativas, pois é ao nível hipodiegético, à partida aquele em que menos deveria intervir, uma vez que delegou a sua responsabilidade a uma personagem, que decide interferir. Quando à frente se descobrir que na verdade, apesar da constituição de um nível narrativo de segundo grau, apenas houve um narrador que se desdobrou em pessoas diferentes através do uso do pretérito perfeito e da terceira pessoa do singular, tudo isto parece mais compreensível, ainda que mantendo o seu carácter inusitado. Assim, está-se perante dois tipos de texto: o primeiro parágrafo é uma verdadeira nota, uma adenda à cena que até então se tinha vindo a desenvolver; o segundo, por sua vez, é uma nota, se por este termo se entender o uso homónimo que Bragança faz dele no seu primeiro livro, *A Noite e o Riso*, isto é, *espaços* em que o narrador dá conta “das condições da sua escrita”¹⁰², nas palavras de Manuel Gusmão.

A preocupação em descrever a página em branco (Dir, p.204) como um “acto de escrita” (Dir, p.203) obriga o leitor a encarar esta ausência como uma continuação paradoxal da narrativa, pois como pode haver um discurso sem conteúdo, sem história que permita a sua formulação? Mais do que uma resolução teórica para esta aporia, interessa ao narrador experimentá-la textualmente, o que transforma não só o acto de escrita, mas também a sua recepção, porque o leitor é obrigado a ler o que é ilegível, estendendo-se assim o paradoxo do narrador ao leitor. Sendo o tempo o tema central deste trabalho, torna-se obrigatório investigar as consequências temporais que esta “página em branco” introduz. À partida, parece fácil concluir que se está perante uma

¹⁰² Gusmão Manuel, “Relatório de Releitura” de *A Noite e o Riso* in Bragança, Nuno, *A Noite e o Riso*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p.20.

supremacia total do tempo da narrativa; porém, se se acatar a opinião de Genette de que a história é o significado e a narrativa o significante¹⁰³ da mesma realidade textual, a expressão absoluta de um destes planos não é senão um artifício discursivo, pois um só existe mediante o outro.

Atrás afirmou-se que a cena da reunião era o único exemplo de um nível hipodiegético em *Directa*; contudo esta questão possui alguns aspectos que merecem um tratamento mais aprofundado. Se é verdade que uma das personagens do nível intradiegético, neste caso o protagonista, assume as funções de narrador de uma diegese onde, segundo Genette, “se encontram personagens, acções e espaços autónomos em relação à primeira”¹⁰⁴, ainda que com esta relacionados, a alteridade do narrador não passa de um logro, pois adiante na história provar-se-á que o narrador do nível intradiegético e o protagonista são a mesma pessoa. Além disto, a história que este narrador em segundo grau põe em cena, apesar de a maioria das suas personagens estarem confinadas narrativamente àquele momento, é continuação natural da diegese principal; logo, pode afirmar-se que, embora possua alguns traços de nível hipodiegético, “A Reunião” não constitui um exemplo perfeito de um nível discursivo subsidiário. Antes de terminar este assunto, convém lembrar que é no final da cena intitulada “A Reunião” que o leitor se apercebe de que toda aquela teatralização da narrativa é a acta (Dir, p.205) que o protagonista, aqui chamado Aníbal, ficou encarregue de realizar. Este texto, que poderia ser um apontamento administrativo apenas, uma enumeração de assuntos discutidos, torna-se através do uso criativo da linguagem, “que é a habitação do ser” (Dir, p.188), um exercício em que o homem pensa, como diz o narrador no texto que surge imediatamente antes de “A Reunião”, “a essência do seu ser” (Dir, 188).

Os primeiros parágrafos do capítulo 18 continuam a diegese que tinha vindo a ser narrada; no entanto, logo na primeira frase (“Era uma aldeia”, Dir, p.245), o leitor mais atento notará que o narrador volta a utilizar o pretérito no seu relato, o que tinha deixado de fazer no capítulo 15. Para além desta mudança, outra há que introduz novidade na estrutura da narrativa e da narração, pois, ao contrário do que sucede até àquele momento da história, o narrador devém autodiegético, quando antes era heterodiegético. Exposta esta transgressão, o leitor apercebe-se de que protagonista e narrador foram sempre a mesma pessoa, mesmo se entre um e outro houve, ao longo da

¹⁰³ Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, p.25.

¹⁰⁴ Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina, 2007, p.293.

diegese, uma distância temporal e gramatical, ou seja, barreiras discursivamente erguidas que impediram uma identificação anterior. Antes de se atentar nas consequências estruturais que estas mudanças impõem, torna-se necessário discutir as razões do seu aparecimento neste momento específico da diegese. Do ponto de vista narrativo, o regresso a Lisboa do homem marca o encerramento da história que começa com um telefonema, pondo em marcha toda a operação de saída clandestina de Júlio, cujo relato termina no fim do capítulo 17. O nó central da história está encerrado e, como tal, tudo o que se acrescenta é como que um remate diegeticamente prescindível. A somar a isto, passaram-se vinte e quatro horas desde o telefonema que desencadeia a acção, o que quer dizer que também se encerra uma unidade temporal, o dia, que tem antecedentes na história da literatura, desde as tragédias gregas ao *Ulysses* de James Joyce¹⁰⁵. Estes dois desenlaces, o diegético e o simbólico, criam um momento oportuno para o narrador, através de uma metalepse, expor o nível extradiegético, a partir do qual narra o regresso do homem, isto é, de si mesmo, a Lisboa. Este acesso ao presente da narração, ao tempo a partir do qual a história foi contada, permite colocar a hipótese de o nível extradiegético ser na verdade a intradiegese e toda a narração do que até ao capítulo 18 se tomou como diegese principal de *Directa*, uma longa analepse. Estruturalmente a possibilidade é válida, porque à partida o nível extradiegético não é passível de ser tornado narrativo, pois, como afirma Genette, “(...) o livro real (...) não conhece a sua própria ‘extensão’: abole a duração”¹⁰⁶; assim, no segundo romance de Bragança está-se, na verdade, perante a efabulação discursiva de um nível narrativo, o que faz com que o livro em que este apresenta seja *Directa* apenas ponto de vista textual e não real.

A par do seguimento da história do protagonista, neste capítulo o narrador explicita o que pode ser entendido como uma *ars poetica*, ou seja, uma reflexão sobre o seu processo de escrita. Este desenvolve-se num intervalo temporal que começa nos momentos vividos e termina no acto de escrita, cuja intenção é reproduzir fielmente a vida que a inspira e motiva. É interessante perceber o modo como a acção de conduzir dá conta do momento diegético em que a escrita começa a ganhar uma forma: “Aos primeiros movimentos do motor do carro, senti, num qualquer ponto meu, algo que

¹⁰⁵ Aristóteles ao afirmar que “(...) uma [a tragédia] esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais (...)”, deu origem a que se inferisse a chamada lei da unidade de tempo que tornou o dia na unidade temporal modelar do ponto de vista literário e simbólico. Cf. Aristóteles, *Poética*, trad. e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p.47.

¹⁰⁶ Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1996, p.223.

começava a girar, por ora lentamente” (Dir, p.247). Para um leitor familiarizado com a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, esta frase lembra um verso deste poema: “E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente”¹⁰⁷. Este diálogo textual permite ler com outra acuidade as palavras citadas de *Directa*. Tal como no poema, em que o sujeito poético desloca progressivamente a sua atenção da realidade para o campo da imaginação, na diegese o protagonista sente que alguma coisa começa a movimentar-se, desde o campo da acção até ao pólo da escrita, em si um acto criativo. Esta relação com Campos e com a realidade automobilista é reforçada logo no parágrafo seguinte ao excerto analisado, em que o narrador recupera o poema “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”¹⁰⁸, tomando o carro como o eixo metafórico principal da explicitação do processo de escrita. Dada a complexidade deste período e as implicações que acarreta, torna-se necessário citá-lo para o melhor o analisar:

Ao volante do Volkswagen, outro *Chevrolet pela estrada de Sintra* – não me revejo; mas como estando lá, me vejo. (Dir, p.247)

O leitor não está perante uma comum memória, pois o narrador vê-se no passado sem, contudo, deixar de estar no presente. Apesar de parecer um desdobramento antitético, uma ubiquidade literária, o narrador está apenas a dar conta de uma duração, ou seja, de um intervalo de tempo no qual ele protagonista de uma acção devém narrador/ inventor da mesma. Este facto reflecte-se na narração e na distância temporal e gramatical que ao longo da narrativa se estabelece entre a personagem principal e a voz que a enuncia. Só entendendo um, o narrador, como consequência/ conclusão (textual, claro está) temporal e criativa do outro, o protagonista, se podem perceber as seguintes palavras: “No que guiava o carro (passo desse passo de luta), então escrevendo em bruto o que ora guio, nesta caligrafada ida através de um Portugal *ao luar e ao sonho*” (Dir, p.248).

Ao estabelecer uma analogia entre os actos de conduzir e escrever, que desenvolve subvertendo-a, dizendo que no passado escrevia o que no presente guia, o narrador consegue ilustrar com bastante clareza a relação de dependência e de continuidade entre as duas acções e, por conseguinte, entre os dois tempos. Esta inversão de termos provoca, no entanto, uma outra consequência, porque põe em causa a ordem esperada dos eventos, ou seja, primeiro a acção e só depois o respectivo relato. Quando afirma “Acordes primeiros duma (narr) acção (...) (Dir, p.250), o narrador mostra, através do uso dos parêntesis, que acção não pode surgir separada de narração,

¹⁰⁷ Campos, Álvaro de, *Poesia*, Teresa Rita Lopes (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p.107.

¹⁰⁸ Idem, p.348.

expressando assim o carácter simultâneo de ambas, pelo menos no domínio textual, porque, como já se atestou antes, sendo uma a consequência da outra, o princípio de uma é necessariamente o começo da outra. No capítulo 16, o homem diz a Rita: “(...) não é possível escrever e ao mesmo tempo andar àquilo a que ando” (Dir, p.227). No entanto, o que o leitor descobre, passados dois capítulos, é que, para escrever, o homem necessita de andar ao que anda, pois é a vida o princípio da sua criação que, assim, se afirma de índole fortemente biográfica. Viver e escrever são duas facetas do mesmo afã, a mesma luta em diferido. Para ilustrar o que se acaba de afirmar, atente-se no que diz o narrador/protagonista:

Duplicado sempre nessa faina, uma parte de eu-todo em estraneidade (a luta desdobrada em actos e actinhos, na sua grande maioria aborrecidos; a resistência por dentro e para fora da clandestinidade – as porras desta), a outra parte minha, toda ela inteiriçada mas já se maciando – o muito mínimo exigido para o acto de escrever. (Dir, pp.247-248)

O símbolo literário deste desdobramento, o Chevrolet, imagem importada do poema de Campos já citado, é uma duplicação textual do Volkswagen que o homem conduz no momento de levar Júlio à fronteira; este por sua vez substitui a viatura da personagem principal. O protagonista está em trânsito entre o passado e o presente, a acção e a escrita, o real e o textual, a prática e a teoria, o protagonista e o narrador. Tal como no poema do engenheiro heterónimo de Pessoa, o Volkswagen é um carro emprestado, mas ao contrário do Chevrolet, cujo andamento provoca no sujeito poético uma especulação que o cansa e afasta de si mesmo¹⁰⁹, aquele aproxima o homem de si. Diz-se no texto: “(...) Volkswagen vira papel que vira e torna a virar Volkswagen outro, cada vez menos na de Sintra, estrada, Chevrolet – pois cada vez mais perto de mim.” (Dir, p.250). Contrariamente a Campos, em que a escrita é ela mesma o operador da cisão do sujeito, em *Directa* o acto criador aproxima o eu de si mesmo e, apesar de textualmente separados por um tempo e uma pessoa gramatical, é no seio do texto que o narrador, o eu presente, se encontra com o protagonista, o eu passado. Em suma:

Havia pois um *eu* que continua no escrevendo. Pego-lhe ao menos por um medo, pão na mesa dele: saber-se ponte. E mais: saber que é isso o mais fundo motivo do agir humano, do manter-se uma pessoa viva por ligar vida a mais vida – ser a descontínua invenção do passo atrás de passo na corda bamba por cima do abismo. Vindo donde, indo para onde? (...) (Dir, pp.250-251)

A escrita assume-se assim como o testemunho, mais do que um testamento, porque não lega em sentido estrito, antes partilha uma mensagem, que o narrador – quase se poderia

¹⁰⁹ Campos, Álvaro de, *Poesia*, Teresa Rita Lopes (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp.348-350.

tentar o atrevimento de se dizer o autor, uma vez que se está perante uma arte poética – entrega ao leitor, passando-lhe assim a responsabilidade de continuar, ao ler, comentar e interpretar, o fazer do Homem que a autoria só começa. Pode até dizer-se que a escrita tem em *Directa* um carácter salvífico, porque através dela o protagonista mantém-se “na corda bamba por cima do abismo” (Dir, p.251). Além disto, é ela que institui o *eu* como ser de tempo, já que “continua no escrevendo” (Dir, p.250). Ainda que a interrogação permaneça: “Vindos donde, indo para onde?” (Dir, p.251); é pois a essência do eu e do sentido da vida que se interroga na viagem real até à fronteira e na jornada simbólica a que se chama vida.

Para lá de tudo que foi minuciosamente analisado, o capítulo 18 segue com o narrador que no presente da narração se recorda de si no passado a regressar da fronteira, onde havia deixado Júlio, para Lisboa. Durante esse relato surgem várias digressões de cariz filosófico e existencial, nas quais o narrador interroga o valor da acção humana e o sentido da existência. Estes excursos, apesar de diegeticamente alicerçados, são exercícios de reflexão que dependem do presente da narração, como se, mais uma vez, a acção de antes resultasse no pensamento de hoje.

Entre “... voz sem voz falando (...)” (Dir, p.261) e “Senhor Deus, misericórdia” (Dir, p.268), o leitor entra em contacto com um longo discurso da mulher do protagonista. No entanto, mais do que uma mudança efectiva de narrador, está-se perante um exercício de travestismo vocal, em que o homem finge a voz da sua esposa, pois tal como ele diz ela é “uma voz-sem-voz” (Dir, p.261). A presença de uma figura feminina que irrompe pelo relato reclamando um espaço autónomo não é inédita na ficção de Bragança: basta recordar o capítulo “Primeiro Assalto”, de *A Noite e o Riso* (NR, pp.286-306); os papéis de Zana são, no entanto, verdadeira expressão de uma outra voz distinta, quer da do narrador, quer da do protagonista.

A partir do capítulo 18, a narração volta a ser heterodiegética, enunciada no pretérito e através da terceira pessoa do singular. Até ao fim da história não existem mais sobressaltos narrativos, atribuíveis a uma metalepse. Uma vez evidenciado o momento diegético responsável pela escrita, a diegese, como que justificada narrativamente, caminha a passos largos para o seu desfecho.

Directa, para lá da importância da história que conta e dos seus múltiplos objectivos e da narrativa que a representa, é também um longo exercício acerca do acto de contar e da própria criação, ambos temporalmente dependentes, porque se dão no e por causa do tempo.

*Voltar atrás para
quê?*

*Voltar atrás para quê?*¹¹⁰

Podemos ir contra a convenção,
mas temos de respeitar a tradição.

D. H. Lawrence, *O Amante de Lady Chatterley*¹¹¹

Segundo Harold Bloom, todos os escritores possuem e dependem de um ‘romance familiar’, expressão que o professor de Yale toma emprestada de Freud e que significa um conjunto de autores, textos e referências centrais na obra dos criadores e a partir dos quais as suas ficções decorrem e ganham sentido. De acordo com Bloom:

(...) o sentido de um poema só pode ser um poema, mas *outro poema – um poema que não seja ele próprio*. E não um poema escolhido com uma arbitrariedade total, mas qualquer poema fundamental de um precursor indubitável (...).¹¹²

Nenhuma afirmação poderia ser mais adequada à leitura e à exegese de *Directa*, texto que, ao invés de esconder as inúmeras referências textuais sobre as quais se desenvolve, as expõe, uma vez que são elementos fundamentais para a construção do sentido da narrativa. Todos os escritores do século XX sofrem, de acordo com Bloom, de “angústia da influência”, que é “uma angústia quanto à expectativa de ser inundado”¹¹³. Se por um lado o criador depende e é obrigado a lidar com o passado, com a tradição, por outro lado teme ser incapaz de nunca conseguir distanciar-se o suficiente para alcançar a autonomia; contudo, mais do que uma dicotomia, o par terminológico tradição/ inovação tem vindo a ser apresentado criticamente como uma relação de mútua dependência e continuidade. Como lembra T. S. Eliot, o valor de uma obra de arte é aferido pelas anteriores com as quais se compara. Afirma o poeta e ensaísta:

In a peculiar sense he [the poet] will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgement, a comparison, in which two things are measured by each other.¹¹⁴

Bragança, em *Directa*, corrobora este entendimento citando Mondrian que diz:

¹¹⁰ Este título cita o da novela de 1956 de Irene Lisboa. Cf. Lisboa, Irene, *Voltar atrás para quê?*, Obras de Irene Lisboa, vol. IV, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

¹¹¹ Lawrence, D. H., *O Amante de Lady Chatterley*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2005, p.61.

¹¹² Bloom, Harold, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991, p.83.

¹¹³ Idem, p.70.

¹¹⁴ Eliot, T. S., “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1980, p.15.

‘Tudo se estrutura por relação e reciprocidade. A cor não existe senão por via doutra cor, a dimensão é definida pela outra dimensão. É por isso que eu afirmo: a relação é a coisa principal’. (Dir, p.29)

Bragança constrói um texto singular, porque expõe o seu romance familiar, fazendo depender o sentido da sua obra das outras narrativas que lhe serviram de matéria textual, podendo defender-se que a angústia da influência é tratada através de um método de índole psicanalítica, em que o paciente, aqui o escritor/narrador, justapõe à narrativa presente as referências passadas que estiveram na sua origem, conceito *fétiche* e pedra de toque da ciência derivada dos escritos de Freud. Segundo George Steiner, “A psicanálise visa (...) mais fundo. A sua arqueologia escava as camadas da consciência em busca do rochedo fundamental”¹¹⁵. Ainda acerca deste assunto, acrescenta-se o seguinte trecho de Marcuse:

A (...) psicanálise de Freud leva o leitor a perguntar se a fixação da psicologia das profundezas no passado recente (ou até na pré-história do homem) não deverá ser investigada quanto às suas associações secundárias. Talvez fosse uma das modalidades do historicismo dessa época, pesquisa em arquivos e escavações na terra à procura de dados arqueológicos que, depois, em Freud, se transformou na sujeição à pré-história individual e geral.¹¹⁶

Ainda que o autor de *Directa* admita que foi um “apelo interior” (Dir, p.11) que o levou à pesquisa de muitos outros escritores cujas narrativas depois integrou no seu livro, o momento histórico, o estertor da ditadura e logo a seguir a revolução, pode ser entendido como propiciador de tal demanda do passado. Era importante revelar um Portugal livre do fascismo que pudesse servir de modelo à construção de uma nova identidade em tempos de alforria política e social.

Bragança afirma a necessidade de uma nova sociedade “em que as nações descubram os seus rostos verdadeiros, que a máquina estatal desfigurou” (Dir, p.14). Para o autor de *Directa*, o fascismo é um desvio do verdadeiro carácter nacional que confluirá para o verdadeiro caminho no momento de encontro da verdadeira identidade nacional. Bragança recorre ao passado para a revelar e propor aos seus compatriotas no presente da escrita e da publicação da obra.

Em *Directa*, escreve-se um hoje que resulta de uma relação – busca e diálogo – complexa e intrincada com o passado. De um certo ponto de vista, é como se o momento diegético em que o protagonista conta ao psicanalista a sua história (Dir, pp.118-133) pudesse ser entendido como uma narrativa *mise en abyme* que ilustra a

¹¹⁵ Steiner, George, *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2002, p.177.

¹¹⁶ Marcuse, Ludwig, *Freud e a Psicanálise*, Lisboa, Livros do Brasil, 2006, p.26.

técnica de composição do livro. Indo mais longe, isto é, recuando ainda mais na história da literatura, poderia denominar-se *Directa* uma narrativa-frankenstein, pois, tal como a célebre personagem do romance de Mary Shelley, o texto é conseguido através da junção de partes de outros textos. Explorando esta imagem, torna-se legítimo entender a leitura como um acto de vivissecção em que se pode apreender, não só o sentido do corpo, mas também a técnica do seu artífice.

No romance em análise, o passado assoma como uma realidade importante na economia da narrativa, quer pela profusão de citações, quer por um discurso continuado que o protagonista vai fazendo acerca da História, assim como da participação que teve em alguns dos seus eventos; porém, como se diz em *The Past is a Foreign Country*, de David Lowenthal, um forte apreço pelas coisas de ontem não é sinónimo de desprezo pelo presente e pelo futuro, uma vez que “(...) reverence for tradition underlies destructive iconoclasm, retrospective nostalgia coexists with impatient modernism”¹¹⁷. Um dos aspectos mais inovadores de *Directa* é a capacidade de conciliar tempos e de transformar o passado em horizonte da narrativa, criando assim uma circularidade temporal que pode ser entendida como uma característica contemporânea. Permita-se-me o seguinte excurso que ajudará a esclarecer esta questão.

Uma das personagens de *Angels in America*, de Tony Kushner, sente-se perplexa perante a idade do mundo e afirma: “The twentieth century. Oh dear, the world has gotten so terribly, terribly old”¹¹⁸. George Steiner, como que anuindo perante esta asserção, diz que “Já não temos começos”¹¹⁹ e que “Na atmosfera espiritual deste fim de século [o XX], há (...) um cansaço fundamental”¹²⁰. Segundo este académico, a falência cultural das grandes esperanças messiânicas do Ocidente, primeiro o Cristianismo e depois o Comunismo¹²¹, eclipsam o futuro do horizonte colectivo e individual, pois já nada se antecipa ou antevê. O sentido da História, antes radicado no porvir, ou seja, em Deus ou na assumpção de uma sociedade sem classes, torna-se impossível. O mundo envelhece, porque se torna incapaz de gerar uma nova narrativa de redenção – a social-democracia, o Estado-providência, a prosperidade económica foram tentativas de substituição que se provaram ilusórias a curto prazo – que liberte o Homem do jugo do

¹¹⁷ Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.35.

¹¹⁸ Kushner, Tony, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches*, London, Nick Hern Books, 2007, p.87.

¹¹⁹ Steiner, George, *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2002, p.11.

¹²⁰ Idem, p.12.

¹²¹ “À excepção dos fundamentalistas, quem espera hoje o advento concreto de um Messias? Se deixarmos de parte os literalistas de um comunismo perdido ou de uma Arcádia anarco-socialista, quem espera doravante o renascimento efectivo da história?”, Steiner, *Op. Cit.*, p.20.

tempo. Ante um horizonte que promete apenas ligeiras variações do mesmo, o passado surge como uma alternativa aliciante, um vasto terreno permeável à curiosidade humana. Desde a preocupação urbanística em restaurar os edifícios antigos em vez de construir novos imóveis no seu lugar, passando pelas investigações científicas que visam descodificar o ADN ou entender a origem do universo, até a afirmação do romance histórico como um género literário de grande sucesso, o passado impõe-se, paradoxalmente, como a grande narrativa de futuro, o que subverte a concepção judaico-cristã de tempo, isto é, linear e escatológica, aproximando-a, qual regressão cultural, do entendimento mítico do tempo enquanto realidade circular e repetitiva. No capítulo seguinte ver-se-á como é que a trama abarca estas características, ao mesmo tempo que expõe uma noção de tempo social e espiritual de índole socialista e cristã respectivamente.

Dos seis “movimentos de revisão”¹²², ou seja, os modos como um escritor lê e se desvia dos seus antecessores, que Harold Bloom propõe – *Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonização, Askesis e Apófrades*¹²³, nenhum se adequa verdadeiramente a *Directa*, porque, mais do que uma luta para corrigir, completar, recalcar, combater ou superar os precursores, o que existe no texto em análise é de ordem amorosa, se por amor se entender o que José Tolentino Mendonça diz: “o amor é (...) uma acção de reconhecimento, que necessariamente reclama pelo objecto (...). O amor é a forma mais radical de hospitalidade”¹²⁴. Em vez de fingir a sua inexistência para provar a sua autonomia, o texto de *Directa* hospeda os congéneres que inspiraram a sua existência, revelando uma imensa maturidade criativa, pois como afirma T. S. Eliot:

(...) anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year (...) [has] to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.¹²⁵

Além disto, a exposição do romance familiar determina os nomes com os quais Bragança quer ser comparado: Virginia Woolf, Cesário Verde, Fernando Pessoa e Fernão Lopes, entre outros. A qualidade de todos estes acrescenta responsabilidade ao acto criativo de Nuno Bragança que reclama, assim, um lugar na longa tradição textual

¹²² Cf. Bloom, Harold, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991, p.22.

¹²³ Cf. Idem, pp.25-27.

¹²⁴ Mendonça, José Tolentino, *A Leitura Infinita. Bíblia e Interpretação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p.141.

¹²⁵ Eliot, T. S., “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1980, p.14.

que evoca no seu texto. O autor do romance em análise prova estar ciente do que David Lowenthal defende:

The past is integral to our sense of identity; ‘the sureness of “I was” is a necessary component of the sureness of “I am”’. Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose and value.¹²⁶

A seguir analisar-se-á a relação entre alguns dos textos citados e a narrativa original de *Directa* e perceber-se-á que a escolha não foi de todo aleatória, antes sabiamente efectuada. O passado alicerça o presente e impede-o de ser, nas palavras de T. S. Eliot, “(...) a heap of broken images (...)”¹²⁷, ou seja, um amontoado de percepções gratuitas e desconcertadas. O presente ganha sentido, porque o passado o legitima, na medida em que o enquadra numa narrativa de eventos que o tornam causalmente justificado.

O primeiro texto a ser analisado encontra-se no capítulo 1 (Dir, pp.25-26). A sua particularidade mora no facto de se relacionar de forma mediada com o protagonista e com a diegese, uma vez que surge, não no corpo do texto primário, mas num dos pequenos exercícios de escrita da responsabilidade do homem. Neste pequeno texto, o protagonista começa por *recriar* parte da diegese até então apresentada, para logo se desviar e proceder ao relato imaginado da observação de dois amantes a beijarem-se, o que provoca no narrador uma ejaculação involuntária que, a princípio, o humilha. O excerto citado de *O Amante de Lady Chatterley* (Dir, p.26), de D. H. Lawrence, mais do que fazer sentido dentro da pequena narrativa em que é enxertado, expõe a frustração sexual do protagonista do romance, afastado da sua mulher doente. Qual Lady Chatterley ao unir-se a um marido inválido, o homem sofre o abandono amoroso do seu corpo. A reacção corporal involuntária da personagem do texto em análise é a imagem/ metáfora do desejo recalcado do protagonista, que expressa a “ternura respeitosa” (Dir, p.26) por si, escrevendo uma ficção em que se confessa, funcionando a escrita aqui como um catalizador de emoções e um modo de sublinhar o melindre que a situação causa à personagem principal.

No capítulo 5, o leitor entra em contacto com alguns excertos do Ultimato Inglês (Dir, p.78)¹²⁸. A sujeição da mulher à vontade do marido é comparada à impotência do

¹²⁶ Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.41.

¹²⁷ Eliot, T. S., “The Waste Land”, *Collected Poems. 1909-1962*, London, Faber and Faber Ltd, 2002, p.53.

¹²⁸ Nome pelo qual é conhecido o ultimato britânico de 1890 em que a coroa inglesa exigiu a retirada das forças militares portuguesas existentes no território compreendido entre as colónias de Moçambique e Angola que Portugal reclamava para si. A cedência quase imediata às pretensões britânicas originou um

país face à ameaça estrangeira. Ambos são reduzidos a um estado infantil, sujeitos a intimidades contra as quais não se podem rebelar. Neste momento da trama, os planos diegético e histórico são complementares, sendo um espelho e narrativa complementar do outro. É interessante notar que a inclusão dos trechos se processa como se entre eles e a narrativa primária se desse um diálogo, em que aqueles desenvolvem o sentido destes. No fundo, a situação da mulher do protagonista é ilustrada e psicologicamente explanada no texto histórico, criando, deste modo, entre a personagem e o país, assim como entre os respectivos tempos, uma relação metonímica. Embora a aproximação entre personagens e História se vá revelar fecunda ao longo da obra, nesta passagem devem particularmente interessante, porque o homem assume, no desenvolvimento da metáfora, o papel de carrasco da mulher. Esta particularidade é importante pelo seu carácter diegeticamente dissonante de fusão, no plano conceptual, do homem com a figura do opressor, uma vez que aquele, ao apresentar-se como um resistente político e relacional, emerge enquanto personagem sacrificial, vítima que luta contra as tiranias política, social e religiosa. Embora seja textualmente difícil de provar, não é disparatado avançar a hipótese de, no capítulo 18, a assumpção da voz da mulher se dever a uma consciência dilacerada do narrador/ protagonista que, se por um lado, a deseja salvar, por outro lado, sabe que a controla e domina.

Indo contra o critério habitual de não identificar o autor e a proveniência textual dos trechos apostos à narrativa primária, no capítulo 14 o narrador diz claramente que estes pertencem a Virginia Woolf. A especificidade desta passagem (Dir, pp.177-178) não se limita, porém, a este aspecto. Os trechos do conto “A Haunted House”¹²⁹ são introduzidos através de uma metáfora cinematográfica: a autora, Woolf, recita em voz *off* passagens da sua obra, situação aliás caricata, porque o narrador identifica a autora como sendo o narrador da pequena peça narrativa que cita. Os excertos do conto da escritora inglesa põem em evidência a vantagem de se conhecer os textos citados, uma vez que a percepção deste diálogo diegético devém bastante mais profunda se o leitor for capaz de convocar o seu saber acerca do texto apenso. Tal como em “A Haunted House”: “ ‘Again you found me.’ ‘Here’, she murmurs, (...) in the garden reading”¹³⁰, em *Directa*, o homem encontra a mulher a ler no jardim: “Ao sair para o jardim viu uma coisa que o imobilizou: a mulher sentada numa cadeira de lona, a ler (...)” (Dir, p.176).

coro de protestos entre a intelectualidade portuguesa de então. Este episódio é considerado como um dos que mais contribuiu para a queda do prestígio da monarquia no final do século XIX.

¹²⁹ Woolf, Virginia, “A Haunted House”, *Selected Short Stories*, London, Penguin Books, 2000.

¹³⁰ Idem, p.4.

Esta aproximação entre as duas personagens femininas reveste-se, todavia, de uma qualidade fúnebre, porque a figura feminina do conto de Woolf é um fantasma. De modo subtil, o narrador/ protagonista reflecte sobre a morte iminente que paira sobre a figura da sua esposa e necessariamente sobre a relação de ambos. O trecho serve como narrativa complementar à memória do narrador e à situação presente, como se entre um e outro tempo, mais do que uma continuidade, houvesse uma reprodução da triste realidade, que o narrador confirma ao dizer, quando deixa a sua mulher na Casa de Saúde alemã. Eis o trecho:

(...) (ocorreu-lhe) aquele caminhar para o alpendre fora por ela efectuado uma só vez: na madrugada do dia em que tivera o primeiro filho. Pensou então: *‘Está tudo na mesma, raspas’*. (Dir, p.82)

Do ponto de vista estrutural, os excertos de Woolf são a resposta à advertência que o protagonista faz a si próprio: “ *‘Põe-te a pau, não te deixes ir em ternuras’* ”(Dir, p.177). A alterização da voz permite ao protagonista desviar-se do centro da sua vida, à imagem do que faz ao longo do seu dia, evitando assim descontrolar-se emocionalmente. Acompanhe-se o monólogo interior do homem: “ *‘Passei o cabrão do dia a não poder pensar em ti’*, pensou. *‘A fingir que tu não existias. E tu és o ponto vivo do mundo mais importante para mim’* ”(Dir, p.177). De um certo ponto de vista a mulher já não existe, está num estado de dormência induzida que a afasta das pessoas e do mundo. É a consciência da sua morte que justifica a rememoração do excerto de Woolf, qual evangelho de esperança, que apresenta a morte como um tempo de realização amorosa. O sentido do matrimónio do homem e da mulher é adiado para um futuro *post mortem* que se transforma num não lugar perante a negação final de Cristo, por parte do homem: “ *‘Vigiei trinta e uma horas seguidas. Acho que se não foi contigo é porque não ressuscitaste’* ”(Dir, p.289). De qualquer um dos modos, os trechos de Woolf exprimem uma esperança paradoxalmente desolada, um desespero que cede dizendo que não.

No capítulo 15 (Dir, pp.185-188), a narrativa acolhe passagens de dois poemas estruturantes do imaginário literário e cultural português, “O Sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Para além destes, há também excertos de *Portugal Contemporâneo* e de *História de Portugal*, de Oliveira Martins, entre outros.

À imagem do sujeito poético de “O Sentimento dum Ocidental”, o protagonista encontra-se em Lisboa ao entardecer. Ao dizer: “Encostado ao balcão da ‘Conde’ *tão*

mórbido me sinto ao acender das luzes (...)” (Dir, p.185), o narrador atribui um novo sujeito ao poema que, assim, passa a ser expressão anacrónica de um outro tempo e de uma outra pessoa. A paisagem urbana parece, no entanto, justificar as citações, como se, apesar da passagem do tempo, mantivesse as características que o sujeito poético da composição oitocentista registou. Embora em alguns casos o que se afirmou possa ser aceite serenamente, é difícil de aceitar que na “Travessa do Pasteleiro” (Dir, p.188) se pudesse assistir, em meados dos anos 60, à seguinte situação que o poema de Cesário Verde ilustra: “*descalças: nas descargas do carvão à noite a bordo das fragatas: e apinham-se num bairro onde miam gatas: e o peixe podre gera os focos de infecção*” (Dir, p.188). Este desajuste entre a cidade do tempo cronológico da história e das citações apostas dá conta do processo criativo do autor que, ao colocar o protagonista a deambular ao entardecer em Lisboa, está a par do precedente textual. O texto de *Directa* é, de um certo ponto de vista, uma homenagem ao trabalho poético de Cesário Verde, cuja visão da cidade de Lisboa e dos seus habitantes ressoa na mente de todos aqueles que se propõem a visitar a mesma realidade espaço-temporal. Por outro lado, a citação também revela uma dificuldade autoral em superar as palavras do seu antecessor, como se aquelas, mais do que capazes de descrever Lisboa no presente da história, fossem as únicas adequadas a um espaço textual criado pelos versos de Cesário Verde. No fundo, Bragança está a declarar o carácter verbalmente insuperável da cidade que o poeta oitocentista ficcionou.

As relações entre os textos são, todavia, mais profundas e fecundas. “O Sentimento dum Ocidental” foi dado à estampa primeiramente, nas palavras do próprio autor, “(...) numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões (...)”¹³¹. Ao contrário d’*Os Lusíadas* em que se canta a viagem de Portugal pelo mundo¹³², a expansão do império português, em “O Sentimento dum Ocidental” o sujeito poético deambula por uma cidade cuja grandeza mora apenas na História que é capaz de evocar. O passado torna-se, no poema de Verde, no lugar para onde o sujeito poético migra para escapar à melancolia da Lisboa do seu tempo. Ainda que Portugal tenha mantido as suas colónias até à década de 70, pode dizer-se que “O Sentimento dum Ocidental” canta o fim do que *Os Lusíadas* glorificaram e que Lisboa, enquanto capital do império,

¹³¹ Verde, Cesário, *Poesia Completa 1855-1886*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p.123.

¹³² Embora *Os Lusíadas* seja apresentado amiúde como uma obra de glorificação do império, que não deixam de ser, há que sublinhar a crítica tecida ao mesmo em tom de grande disforia.

representa. No seu cais, no presente do poema de Verde, “(...) atacam botes (...)”¹³³, quando antes “singram[ram] soberbas naus (...)”¹³⁴. O espaço do poema oitocentista é capaz de evocar no sujeito poético memórias de diferentes tempos. Paradoxalmente, a deslocação no espaço torna-se uma viagem no tempo; veja-se a seguinte quadra de “O Sentimento dum Ocidental”:

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo.¹³⁵

O leitor assiste no texto de Bragança a uma emulação deste movimento presente no poema de Cesário Verde, porém a viagem temporal é realizada através da temporalidade exterior dos muitos textos citados, desde *Os Lusíadas* a poemas do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, passando por trechos de *Portugal Contemporâneo* e de *História de Portugal*, de Oliveira Martins (cf. Dir, pp.185-188). Este mosaico textual cria uma *história* da História nacional, em que se conta o princípio do fim do Império Ultramarino. Do texto de Bragança pode dizer-se, como Ricardo Reis escreveu: “(...) Somos contos contando contos”¹³⁶ sobre um país moribundo, sobre uma cidade cuja vocação geográfica é ser “tão suicidamente portuária” (Dir, p.186).

Contrariando esta disposição para o exterior, o protagonista devolve ao leitor a cidade vista do seu interior, na crónica que faz da reunião dos resistentes políticos dentro de uma casa de portas e janelas fechadas (cf. Dir, pp.189-210), símbolo de um espaço oprimido, mas também de um horizonte cultural modificado, uma vez que o fim do fascismo, que se desejava e para o qual na história o protagonista e outros trabalhavam, iria obrigar Portugal a ver-se tal qual é: país pequeno e pobre.

Directa, recorrendo às palavras de Eduardo Lourenço, é uma obra na qual:

(...) a *nossa imagem* [de portugueses] recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa na natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só nos damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos.¹³⁷

Bragança tenta através de um texto saturado de histórias, muitas sobre a própria História, contar o presente de Portugal. Se por um lado o país é um resultado de todas as narrativas que o precedem, por outro lado emerge regenerado pelas mesmas, uma vez

¹³³ Verde, Verde, Cesário, *Poesia Completa 1855-1886*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p.124.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Idem*, p.126.

¹³⁶ Reis, Ricardo, *Poemas de Ricardo Reis*, Edição crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, INCM, 1994, p.175.

¹³⁷ Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa Gradiva, 2000, p.70.

que, em *Directa*, a História e a sua narrativa têm um carácter profundamente didáctico, uma vez que pretendem ensinar Portugal a ser aquilo que, segundo a distorção das mesmas, sempre foi.

Antes de esclarecer o que acaba de se enunciar, é necessário destacar que o passado não surge no texto apenas nas e através das inúmeras citações presentes, mas também num discurso que recupera a História como seu tema principal. Desde pequenas analepses de carácter memorialístico (cf. Dir, pp.35-37)), a longas digressões sobre factos históricos (cf. Dir, pp.146-148), o protagonista vai compondo uma versão textual do seu país e dos seus habitantes ao longo de muitos séculos de existência.

Ainda que não seja objectivo deste trabalho proceder a uma pesquisa e reflexão sobre a ontologia da História, penso que o mesmo beneficiará de um pequeno excuroso sobre o tópic. Entre a História e a ficção literária existem muitos pontos de contacto, não sendo sempre claro aferir em que é que o discurso de uma é distinto do texto da outra. Ambas são uma narrativa, ou seja uma forma de apropriação e de desenho do mundo. Diz Michael Hanne:

The philosopher of history Louis Mink refers to narrative as a “a primary cognitive instrument”; the cultural theorist Frederic Jameson claims that narrative is “the all-informing process... the central function or *instance* of the human mind”; and Hayden White having observed that the word “narrate” derives from the same Sanskrit root *gna* as the Latin and Greek words for “to know”, asks whether there is perhaps no knowing that does not involve narrating.¹³⁸

Mais do que encarar a História como um saber, este trecho alerta o leitor para a necessidade de entender a ficção do mesmo modo, como gnose. A História distingue-se desta por ser “um romance verdadeiro”¹³⁹, ou melhor, “conhecimento através de documentos”¹⁴⁰, expressões de Paul Veyne. A filha de Heródoto diferencia-se pela necessidade de alicerçar e justificar as suas afirmações em documentos, em provas materiais da realidade que se afirma narrativamente. Até aqui tem-se escrito História com caixa alta, tentando assim distinguir entre ela e a expressão homónima, sinónimo de diegese; porém, Paul Veyne afirma que “a história, com maiúscula (...) não existe: só existe ‘história de...’”¹⁴¹. Tal como no romance, “toda a historicidade é subjectiva”¹⁴² e

¹³⁸ Hanne, Michael, “Narrative”, *Encyclopedia of Life Writing*, Volume 2, Margaretta Jolly (ed), London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p.634.

¹³⁹ Veyne, Paul. *Como se Escreve a História*, Lisboa, Edições 70, p.8.

¹⁴⁰ Idem, p.13.

¹⁴¹ Idem, p.35.

¹⁴² Idem, p.46.

recorre aos mesmos métodos que a ficção, pois “(...) selecciona, simplifica, organiza, faz resumir um século numa página (...)”¹⁴³.

Em *Directa*, o narrador transforma a História em matéria da narrativa, tomando, todavia, aquela como seu modelo e tema de composição. Tal como um historiador, Bragança cita frequentemente, porém, ao contrário daquele, cuja preocupação é atestar a veracidade das suas afirmações através da exposição das fontes, este utiliza os textos de outros para conceber uma ideia de História de Portugal. O interessante aqui é perceber que o contrário também pode ser defendido, pois, como defende Paul Veyne, “a citação terá [no texto historiográfico] um efeito literário, destinado a dar vida à intriga – digamos dar *ethos* –, o que aproxima a história assim escrita da história romanceada”¹⁴⁴.

A seguir, à semelhança do que foi feito anteriormente com algumas citações, analisar-se-ão alguns excertos do discurso onde a História é recuperada e narrativamente manipulada, de modo a criar um sentido e uma moral que interessa ao narrador veicular. A narrativa está pejada de relatos da História, desde a mais recente, como por exemplo o 1 de Maio de 1962, que o narrador conta numa analepse (Dir, pp.35-36), à mais remota: tome-se a longa citação de Fernão Lopes que relata a morte do Conde de Andeiro, em plena crise de 1383-1385 (Dir, pp.212-216).

Desde o começo do seu dia, o protagonista viaja por Lisboa e o espaço, à imagem do que acontece em “O Sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, traz-lhe memórias de tempos passados que o narrador recupera, primeiramente, sob a forma de analepse. As primeiras lembranças são as do 1 de Maio de 1962 (Dir, pp.35-37) e do regresso do General Humberto Delgado em 1958 (Dir, pp.44-46). Ambas as situações são lembradas como momentos de revolta e afronta ao regime e, por conseguinte, de esperança que, todavia, se logra.

No capítulo 3, surge a personagem do pintor (cf. Dir, p.54), que recupera o ano de 1962 e das manifestações estudantis que então sucederam (cf. Dir, pp.58-61); no entanto, a sua opinião introduz uma nota dissonante, de particular interesse, quando confrontada com a do protagonista. O falsificador de passaportes mostra como as classes mais baixas não só não compreendiam os esforços contra o regime, como os condenavam (cf. Dir, pp.59-62), o que pressupõe um apoio popular ao fascismo, ideia que o homem tenta ao longo da obra contrariar. Diz um dos populares acerca das movimentações estudantis: “Só faltava virem agora os estudantes a cagar políticas. Eu

¹⁴³ Veyne, Paul. *Como se Escreve a História*, Lisboa, Edições 70, p.12.

¹⁴⁴ Idem, p.13.

só pergunto é o que é que vocês estão à espera para amandar com eles ao rio” (Dir, p.61). Até a greve de fome levada a cabo pela população estudantil é desmontada e exposta como um capricho de meninos de classe privilegiada alheios à verdadeira realidade do país. Repare-se no que diz o velho com quem Manuel fala: ““Pois claro, não há prisões que cheguem para meter todos os grevistas que há em Portugal. Se passar fome é greve, como o amigo diz”” (Dir, p.61). No fundo, é como se a voz que lidera o texto assumisse paradoxalmente que a população portuguesa sofre dessa “deficiência de carácter” (Dir, p.99) a que o protagonista chama o fascismo, recorrendo à expressão de um amigo.

No capítulo 9, o homem arruma o automóvel no Parque Eduardo VII e lembra-se dos contactos que fizera com Henrique naquele local que ele mesmo escolhera. Atente-se na seguinte citação:

(...) em criança tinha visto ali a primeira imitação de Luna Parque; e porque, olhando o enfiamento Rotunda-Avenida da Liberdade, pensava na testa de ponte revolucionária de Mil Novecentos e Dez, no que tinha lido sobre o que ocorrera ali na manhã do Quatro de Outubro. (Dir, p.115)

À imagem do que já acontecera antes, o espaço é o responsável pela evocação de memórias, aqui um pouco mais complexas, pois há uma relação que se estabelece entre a história pessoal e a colectiva que, em momentos distintos, partilham o mesmo local, como que insinuando a construção de uma identidade individual e de grupo que se baseia, entre outros factores, na partilha de referências, neste caso espaciais e, por contiguidade, históricas. No presente da história, o homem lembra-se, porque está no Parque Eduardo VII, dos seus passeios com Henrique “no labor monótono de tentar tecer a revolução” (Dir, pp.115-116), em que recordava os eventos ali ocorridos em 1910 e que dariam origem à implantação da República. A memória funciona como uma matéria sempre preñe de lembranças que reproduz outras ininterruptamente. É interessante notar que estas memórias da História são contadas através da hipotipose, recurso retórico em que o narrador relata os acontecimentos como se tivesse sido testemunha ocular deles, dando, deste modo, mais vivacidade e realismo à sua narrativa. Mais do que um retrato fidedigno das situações, parece interessar ao protagonista traçar uma imagem do carácter nacional, que oscila entre o desânimo fácil, “caindo logo nesse mesmo pensar pós-Alcácer-Quibir. *‘Eu já estava à espera disto’*” (Dir, p.116), e a coragem imprevista. A este propósito repare-se neste excerto:

(...) os portugueses da Rotunda tinham ganho o fôlego de mais uma noite e mais uma madrugada. Depois tinha sido a faena do diplomata alemão e tudo a gritar, nos gozos da imprevisibilidade latino subdesenvolvida (...). (Dir, 117)

Esta preocupação sente-se em muitas outras passagens da narrativa, nomeadamente nos momentos de rememoração histórica; basta lembrar o já referido caso do excerto da crónica de D. João I (Dir, pp.213-216) que põe em evidência o forte carácter independentista dos portugueses. Para além deste exemplo é possível destacar outros. O homem surpreende-se ao lembrar-se dos “(...) manuais do ensino de liceu [que] diziam que o Estado novo tinha triunfado sem qualquer preço de sangue” (Dir, p.146). Este espanto advém de uma opinião do protagonista em relação ao carácter nacional. Diz-se em *Directa*: “Parecia-lhe esquisito que todos os portugueses se tivessem deixado cavalgar sem um coice” (Dir, p.146). A certeza da resistência de alguns face à implementação da Ditadura Militar sossega o protagonista, pois Portugal ao bater-se contra a ditadura e a opressão não esquece a sua verdadeira – assim quer que seja o narrador – índole de coragem e liberdade, características que os exemplos históricos, alguns citados para este efeito na narrativa, estabelecem como traços distintivos do país.

No capítulo 15, o leitor encontra alguns dos momentos mais interessantes no que diz respeito a esta história da História e à definição, por parte do narrador, de um carácter nacional. Em primeiro lugar, é preciso atentar no discurso que o narrador enxerta na narrativa composto em grande parte, ainda que não totalmente, por fragmentos de *História de Portugal* e de *Portugal Contemporâneo*, de Oliveira Martins (Dir, pp186-187). A natureza compósita do texto alerta o leitor para a manipulação da história que o narrador efectua sobre as palavras de outros que ao editar distorce, de modo a que estas veiculem a sua ideia da História nacional. Esta pode ser resumida da seguinte forma: Portugal decaiu, porque a pressão externa afrouxou ao longo dos séculos (cf. Dir, pp186-187). Esta teoria, habilmente construída usando palavras emprestadas, permite perguntar o seguinte em relação à própria narrativa: não será o uso constante de citações uma forma de pressionar a mão que escreve a produzir, pelo menos, um símile qualitativo do que acolhe?

Ainda no mesmo capítulo, no que poderia chamar-se uma segunda parte, o protagonista põe em cena a “Reunião” (Dir, pp.189-295). Para lá das falas das personagens, interessa aqui analisar um outro discurso que se imiscui naquele e que com ele dialoga de forma particularmente interessante – refiro-me às didascálias. Estas, ao darem conta do cenário do encontro dos resistentes políticos, encenam, por sua vez,

uma representação da teoria da História nacional antes apresentada. Através de referências a “(...) *uma grande aguarela representando um mameluco a cavalo*” (Dir, p.190), “*uma esteira muçulmana*” (Dir, p.190), “*um coxim marroquino*” (Dir, p.194) “*um [cinzeiro], em estanho, que representa o escudo da Casa Real portuguesa, III Dinastia*” (Dir, p.199), Bragança exerce sobre o acto de resistência política ao regime uma pressão simbólica, como que, assim, prevendo um desfecho auspicioso para os planos ali urdidos. Por um lado, as alusões ao contexto muçulmano lembram as batalhas lusas pela manutenção do Império Ultramarino no oriente, assim como a Reconquista Cristã; por outro lado, a dinastia filipina representa a subjugação de Portugal face ao domínio castelhano e subsequente libertação. Do ponto de vista narrativo e ideológico, o narrador escora os actos de resistência presente na História, equiparando-os a outros momentos difíceis do percurso nacional. Em verdade, é como se o protagonista e os seus amigos estivessem a honrar o verdadeiro carácter português que perante as adversidades luta para se manter livre de qualquer tipo de opressão. A seguinte citação de David Lowenthal explicita a relação que em *Directa* se tece entre presente e passado:

The past validates present attitudes and actions by affirming their resemblance to former ones. (...) Historical precedent legitimates what exists today; we justify current practice by referring to ‘immutable’ tradition. ‘This is how it’s always been done’, we say, or ‘Let’s not set new precedents’: precedence legitimates action on the assumption, explicit or implicit, that what has been should continue to be or be again.¹⁴⁵

A construção diegética do que foi estabelece o exemplo, uma moral, para aquilo que é. O presente aprende a ser através de uma ficção da História nacional. Poder-se-ia dizer que Bragança transforma o passado no horizonte a perseguir pelo presente; contudo, a sua criação diegética permite afirmar que o futuro em *Directa* é algo, tal como a História, a inventar.

A necessidade de um passado que preceda a actualidade prende-se com o que David Lowenthal diz:

The past is integral to our sense of identity; “the sureness of ‘I was’ is a necessary component of the sureness of ‘I am’ ”. Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose and value.¹⁴⁶

Em *Directa*, o passado é uma ideologia que se quer afirmar para que o presente tenha um modelo a imitar, daí se possa atestar que a narrativa tem uma índole acentuadamente

¹⁴⁵ Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.40.

¹⁴⁶ Idem, p.41.

didáctica, pois quer-se ensinar como ser, dando-se como exemplo aquilo que se inventou como tendo sido.

Em *Directa*, o narrador quer ensinar ao seu leitor que o carácter nacional, apesar de embuçado por décadas de ditadura, não morreu e terá, por causa dos resistentes e da exemplaridade da sua História, um momento para ressurgir e se afirmar. Esta preocupação obsidante com a substância ontológica portuguesa, que perpassa o romance em análise do princípio ao fim, é *Em Busca da Identidade – O Desnorte*, de José Gil, encarada não como um aspecto positivo, mas como uma “doença”¹⁴⁷ que corrói o país e os seus habitantes. O autor afirma que “o nosso [dos portugueses] mal é a identidade”¹⁴⁸, pois “esta fecha-nos em nós mesmos, impedindo-nos de criar um ‘fora’, ar e vento livres, respiração para viver”¹⁴⁹. Ao contrário de Bragança, Gil não encara a ditadura como um momento desfigurante do carácter nacional, antes o vê como estruturador do mesmo, atestando até que aquilo que somos hoje, mais de 30 anos volvidos desde a revolução, é uma continuação neurótica do que éramos durante o salazarismo e marcelismo. Atente-se nas seguintes palavras do filósofo:

Foi, pois, muito natural que nesses anos [pós-25 de Abril] de procura de subjectividade se tenha voltado a antigos moldes que forneciam segurança e paz interior. Mas a força desse padrões interiorizados era tal que contaminou as novas condições de subjectivação: a democracia, a cidadania, a acção e expressão livres. Daí a nossa dificuldade actual em nos desviarmos de uma via única, a nossa tendência a não ver senão a norma, a criar constantemente zonas sociais claustrofóbicas, a viver a democracia como, paradoxalmente, uma imensa cobertura-véu colectiva, com os seus agentes e mecanismos autoritários, desde os média ao tipo de governação, passando pelo medo da crítica e da liberdade. Estamos ainda longe de praticar a democracia.¹⁵⁰

O que Gil mostra é, em certa medida, o falhanço total da intenção de futuro de Bragança. Portugal, apesar de livre, continua a ser o quer era quando se encontrava sob o jugo do salazarismo. O que somos não encontra raízes na grandeza dos momentos históricos recuperados por Bragança em *Directa*, mas nessa “deficiência de carácter” (Dir, p.99) que foi o fascismo/ salazarismo.

Ao logo deste capítulo tentou-se esclarecer a relação entre o texto de *Directa* e os inúmeros excertos citados. A este propósito as palavras de Karlheinz Stierle são particularmente acertadas: “A voz do texto é acompanhada pelo sussurro da

¹⁴⁷ Gil, José, *Em Busca da Identidade – O Desnorte*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2009, p.10.

¹⁴⁸ Idem, p.20.

¹⁴⁹ Idem, p.20.

¹⁵⁰ Idem, p.18.

intertextualidade. Em cada palavra é perceptível o sussurro dos seus significados e das suas referências”¹⁵¹. Ao contrário do que se poderia pressupor pela leitura da análise realizada, em *Directa* há numerosas referências metaliterárias, *textos*, desde os provérbios populares (cf. Dir, p.185), às alusões cinematográficas (cf. Dir, p179) e às artes plásticas (cf. Dir, 152), passando por apontamentos relacionados com a cultura popular do século XX (cf. Dir, p.96), que integram a narrativa e que com ela tecem uma de relação de intertextualidade, isto é, de diálogo e de influência. Stierle define este processo do seguinte modo:

A relação pragmática ou hermenêutica de um texto com outro pode ser a aplicação, a superação ou a convocação de uma autoridade, o distanciamento irónico, o alargamento, a correcção ou o esgotamento de um espaço que é estabelecido por um ou por uma série de textos precedentes.¹⁵²

Além disto, pretendeu-se mostrar como em *Directa* a intertextualidade se torna amiúde no que se poderia designar, recorrendo a um neologismo, numa intertemporalidade, uma relação de sentido realizada através da manipulação temporal das diferentes narrativas, inclusive da História, que estabelece uma continuidade entre o passado, o presente e, assim se espera, o futuro.

Contrariamente ao que seria de esperar, tal como se discutiu ao longo desta secção, a presença obsidante do passado não tem como objectivo celebrar a realidade precedente em detrimento do porvir, muito pelo contrário. Almeja-se, sob a aparente inócua acção de recordar, criar uma História exemplar, perante a qual o país e os seus habitantes assumam a responsabilidade de se tornarem o que já foram e se encontra adormecido. Percebe-se nesta frase um dos aspectos mais interessantes e originais de *Directa*: através de um processo textual/ criativo inventa-se uma narrativa da História que se apresenta à leitura, porque devidamente documentada, como uma verdade.

Em jeito de conclusão, pode afirmar-se que, em *Directa*, a presença de inúmeras narrativas citadas ou referidas, textuais e não só, assim como de um discurso criativo da História de Portugal é, em suma, um acto de configuração política. Através da concepção de um espaço ficcionado, o da leitura, o leitor é chamado a agir sobre um património plural que a escrita propõe e que aquela acolhe, responsabilizando-se pelas múltiplas tradições que se tornam, na narrativa, numa única história que, uma vez

¹⁵¹ Stierle, Karlheinz, *Existe Uma Linguagem Poética? Obra e Intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2008, p.51.

¹⁵² Stierle, *Op. Cit.*, p.55.

disseminada pelas consciências individuais, lembrará ao colectivo a responsabilidade que o exemplo passado estabelece na edificação do presente e do futuro.

*Peregrinatio ad loca
infecta*

Peregrinatio ad loca infecta

Feliz o servo, diz São Lucas, que o Senhor, quando vier, encontrar em vigília.

Em verdade vos digo Ele o investirá de todos os bens.

Thomas de Kempis, *A Imitação de Cristo*¹⁵³

A primeira novidade do judaísmo, no contexto ocidental, antes mesmo do estabelecimento mosaico do monoteísmo, é a criação de uma divindade ausente do mundo. Deus criou as coisas e o Homem, mas não se encontra diluído na imanência. É esta idiossincrasia o motivo pelo qual os judeus apresentam o tempo não como repetição de ciclos, mas como história, lugar da revelação de Deus. Para os habitantes das sociedades tradicionais¹⁵⁴ não existem acontecimentos, isto é, unidades de tempo com um sentido autónomo, tudo se integra numa contínua iteração de ciclos que decalcam um modelo trans-histórico e mítico. Sobre este assunto Mircea Eliade afirma o seguinte:

(...) o homem das civilizações tradicionais (...) [tinha] uma atitude negativa em relação à história. Quer a abolisse periodicamente, quer a desvalorizasse atribuindo-lhe sempre modelos e arquétipos trans-históricos, quer ainda lhe atribuísse um sentido meta-histórico (teoria cíclica, significações escatológicas, etc.), o homem das civilizações tradicionais não atribuía ao acontecimento um valor em si, isto é, não o via como uma *categoria específica do seu próprio modo de existência*.¹⁵⁵

Pelo contrário, no judaísmo, é no tempo, essa concatenação de passado, presente e futuro, que a vontade de Deus se expressa: cada acontecimento é irreversível e possui um sentido inalienável. Para o povo do êxodo, tudo conta *per se*. A cada novo acontecimento, a revelação adensa-se, o sentido aumenta; logo, o Homem é obrigado a conceber o tempo não como uma interminável perpetuação de ciclos, mas sim como uma realidade linear que tem um princípio, um desenvolvimento e um fim que coincide com a redenção.

Ao inventar a história, os descendentes de Abraão afirmam a criação como algo etimologicamente imperfeito, ou seja, incompleto, pois cada novo indivíduo, cada novo acontecimento é uma adenda à obra de Deus. Deste ponto de vista, o Homem ganha uma dignidade individual sem qualquer tipo de paralelo entre as sociedades humanas, uma vez que cada um de nós é uma manifestação da vontade do Alto; porém, é

¹⁵³ Kempis, Thomas, *A Imitação de Cristo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, p.47.

¹⁵⁴ Utilizo aqui o termo de Mircea Eliade em *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 2000.

¹⁵⁵ Eliade, *Op. Cit.*, p.153.

importante não esquecer que os judeus se conceberam enquanto povo eleito, tendo sido o cristianismo a universalizar esta concepção de história e de dignidade humana. Para esta religião, o sentido da história não radica na salvação *post-mortem* do fim dos tempos, já aconteceu na Encarnação de Deus em Jesus. Para os cristãos, o mistério do tempo está revelado, ainda que este não esteja consumado. O homem, em *Directa*, afirma algo que ilustra exemplarmente esta questão:

Cristo tinha dito: «JÁ». Os Grandes Inquisidores sorriam e diziam: «Daqui a X anos». (...) tal como eu, tal como todos quantos tentávamos agir na História – corríamos sempre em nome de um «daqui a X anos». (Dir, p.256)

Para os crentes na ressurreição, a realidade temporal tem um carácter duplo. Por um lado, o tempo não possui quaisquer segredos, uma vez que estes foram iluminados pelo percurso de Cristo, por outro lado, há ainda que viver recordando que a salvação final só virá para os fiéis que tomarem Jesus como seu modelo ontológico.

Esta breve explicação do modelo histórico de matriz judaico-cristã não ficaria devidamente realizada se não fossem discutidos dois conceitos: a liberdade e o desespero. Num contexto temporal tradicional, ou seja, mítico e repetitivo, os indivíduos repetem gestos e actos arquetípicos que reproduzem um modelo passado *in illo tempore*, ou seja, a sua liberdade está cerceada. O homem histórico, pelo contrário, está sujeito à liberdade, sendo cada acção da sua inteira responsabilidade e, como tal, uma novidade. A criação só faz sentido num contexto temporal histórico, em que o indivíduo assume a pulsão do novo.

Uma das grandes diferenças entre o Homem tradicional e o Homem histórico mora na forma radicalmente distinta de interpretação das realidades associadas ao sofrimento e à dor. Para aquele, nas palavras de Mircea Eliade, “*o seu sofrimento tinha um sentido: correspondia ou a um protótipo ou a uma ordem, cujo valor não era contestado*”¹⁵⁶. Na tradição judaico-cristã, o absurdo da dor e da morte é superado pela fé. Ainda que não entendam tudo o que Deus revela no mundo, os judeus e os cristãos acreditam no sentido último da redenção prometida por Deus na qual o Homem crê livremente. O cristianismo, em relação a este aspecto, foi ainda mais longe, tendo transformado o sofrimento num valor salvífico.

Este edifício conceptual mantém-se, é claro, se a existência de Deus, seu apoio ontológico, jamais for posta em causa, pois sem Aquele, a história torna-se uma realidade insuportável, uma sequência interminável de acontecimentos desprovidos de

¹⁵⁶ Eliade, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.110.

valor ou sentido intrínseco que se sucedem sem fim. Embora a descrença e o ateísmo tenham uma longa história, é no século XIX, depois do início da revolução científica, que Deus parece tornar-se numa realidade obsoleta que muitos intelectuais tentam desmistificar. É neste contexto que surge o marxismo que, de um ponto de vista restrito, é uma concepção de tempo fortemente inspirada na matriz judaico-cristã. Sobre este assunto George Steiner afirma:

Na sua essência, o marxismo é o Judaísmo impaciente. O Messias tem demorado demasiado tempo para chegar, ou melhor, para não chegar. O reino da justiça tem de ser implementado pelo próprio homem, nesta terra, aqui e agora. Ao amor deve responder-se com amor, à justiça com justiça, prega Karl Marx nos seus manuscritos de 1844, num eco transparente da fraseologia dos Salmos e dos Profetas.¹⁵⁷

É na intersecção destes três movimentos filosóficos e também espirituais – o judaísmo, o cristianismo e o marxismo que o texto de *Directa* de desenvolve. Esta breve apresentação tentou mostrar como os conceitos de história e de Homem histórico, que surgem originalmente com o povo da Torá, evoluem e se metamorfoseiam na contemporaneidade, sendo responsáveis ainda hoje por manifestações sociais, culturais e políticas. Ainda acerca desta continuidade ideológica, retomo George Steiner que classifica o cristianismo e o marxismo como “(...) as duas principais heresias do Judaísmo (...)”¹⁵⁸.

Neste capítulo explorar-se-ão as relações entre o texto de *Directa*, a sua história e as suas personagens, e as suas principais matrizes conceptuais que defendo serem o texto bíblico e a teoria marxista. À partida, provar uma relação entre o livro em estudo e a Bíblia não é difícil, uma vez que “todos os nossos outros livros, por muito diferentes que sejam no tema ou no método, se relacionam, ainda que indirectamente, com este livro dos livros”¹⁵⁹, palavras do polímato já citado. Este vai ainda mais longe e lembra que “os conceitos ocidentais de história e historiografia nascem da organização do tempo e dos factos na narrativa bíblica, e opõem-se-lhe”¹⁶⁰.

Para começar a exegese, nada melhor do que recordar os primeiros dois períodos de *Directa*, em que surgem dois tópicos profundamente relacionados, não só com alguns dos temas atrás apresentados, mas também com outros assuntos cognatos. Antes de embarcar na análise do trecho, penso ser conveniente lembrar que, para lá da

¹⁵⁷ Steiner, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006, p.90.

¹⁵⁸ Idem, p.58.

¹⁵⁹ Idem, p.9.

¹⁶⁰ Idem, p.12.

moldura textual, também o autor, Nuno Bragança, era um católico devoto, de comunhão diária e, segundo a opinião de alguns amigos, de vocação mística¹⁶¹. Paralelamente a isto, era um homem politicamente empenhado e interveniente, militante de organizações secretas de esquerda radical¹⁶². Eis o excerto:

O homem acordou apavorado, porque a campainha não era do despertador. Mas no gesto de sempre que acordava, estendeu o braço esquerdo, e a mulher não estava ao lado dele. (Dir, p.15, sublinhados meus)

Aparentemente, acordar marca apenas a passagem de um estado dormente ao seu oposto insone; contudo, ao longo do texto o par temático sono/vigília ganha uma miríade de sentidos. Em primeiro lugar, gostaria de chamar a atenção para o facto de o homem ser acordado por um barulho, o que não deixa de ecoar o momento genesíaco da criação que começa com o som das palavras de Deus. Além disto, uma vez que o judaísmo é uma religião iconoclasta, é por intermédio do som que Deus contacta com personagens tão decisivas na narrativa bíblica como Moisés e Job, que serão abordadas mais tarde neste capítulo pela sua relação modelar com o protagonista. Para quem leu *Directa*, não é difícil concluir que há uma oposição clara ente a personagem do homem, numa constante vigília, e a sua mulher, muitas vezes adormecida ou num estado de latência induzida pelas drogas em que é viciada. A somar a isto, está também a lucidez do protagonista proporcionalmente contrária à apatia da maior parte dos seus contemporâneos, ao sonambulismo do seu país.

Acrescente-se uma nota sobre a possível relação entre o par temático em estudo e a situação evangélica de Jesus a rezar com os discípulos no Jardim das Oliveiras. Esta exegese justifica-se de um modo directo pela fala final do protagonista, em que este diz: “«Vigiei trinta e uma horas seguidas. Acho que se não foi conTigo é porque não ressuscitaste.»” (Dir, p.289). É impossível não entender esta afirmação como uma réplica, de sentido complicado, à queixa de Jesus no Evangelho: “«Dormes Simão? Não pudestes vigiar nem uma hora? Vigiai e orai para não entrardes em tentação (...)»”¹⁶³.

A segunda palavra sublinha no excerto em análise é “sempre”; o gesto repetido encontra naquele começo de dia uma novidade: é imposta uma fractura no quotidiano, visão repetitiva do tempo e dos actos que o habitam. Este pormenor não é de somenos, uma vez que alerta o leitor, logo no princípio da narrativa, para o carácter individual e

¹⁶¹ Cf Nogueira, João Pinto, *U OMÃI QE DAVA PULUS*, Documentário, Portugal, Midas Filmes, 2008.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Mc. 14, 37-38, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.1354.

particular do tempo que ali começa, o que a continuação da história só vem confirmar. Isto está obviamente relacionado com as concepções judaico-cristãs do tempo apresentadas acima e que aqui ressoam.

Bastariam estes dois termos para conduzir este capítulo, mas penso ser vantajoso atrasar a corrente exegética e reconduzir a atenção para um outro texto transcrito no capítulo 1 e que de forma às vezes subtil, às vezes óbvia, enforma o conteúdo de *Directa*, assim como o percurso das suas personagens principais. Refiro-me, como é claro, ao longo excerto do livro do profeta *Isaías* (Dir, pp.27-28) que o homem procura “para o fortificar naquela madrugada” (Dir, p.27).

George Steiner lembra que Isaías “Tem sido frequentemente designado como a voz mais poderosa e comovente do Ocidente, aliás, da experiência global”¹⁶⁴, acrescentando ainda:

É a promessa de paz universal, do leão deitado ao lado do cordeiro, que continua a justificar e ao mesmo tempo a escarnecer das nossas esperanças já gastas. É, com o seu mistério próprio, a esperança de que «os filhos dos estrangeiros construirão as tuas muralhas», porque é precisamente o conceito de «estrangeiro» que empalidecerá à luz matinal da concórdia humana e da universalidade. Enquanto a humanidade tolerar a lógica irracional dos tempos futuros, recorrendo a «amanhã», estas passagens de Isaías serão os seus talismãs.¹⁶⁵

Estas palavras demonstram o poder de sugestão e dão a entender a carga simbólica e cultural das palavras deste Profeta Maior; todavia, antes de avançar, há que falar um pouco do contexto de produção deste livro que, como se verá a seguir tem, pelo menos, três autorias diferentes. Segundo os exegetas¹⁶⁶, há um consenso bastante alargado quanto à necessidade de dividir o *Livro de Isaías*, no que concerne a sua autoria e momento histórico de redacção, em, no mínimo, duas partes. A primeira secção estende-se dos capítulos 1 ao 39 e são da responsabilidade de Isaías, sendo os restantes versículos da autoria de um ‘Deutero-Isaías’ ou ‘Segundo Isaías’. Há ainda outras teorias que apontam para três autorias distintas ou até uma outra que divide o livro em três partes, atribuindo a cada uma delas vários autores. Como não cabe no âmbito deste trabalho uma avaliação filológica do *Livro de Isaías*, aceito a divisão em duas partes, sendo que, assim, os versículos citados em *Directa*, Is. 58, 2-12, fazem parte do

¹⁶⁴ Steiner, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2006, p.58.

¹⁶⁵ Idem, p.59.

¹⁶⁶ Cf. Orlinsky, Harry M. e Snaith, Norman H., *Studies on the Second Part of the Book of Isaiah*, Leiden, E. J. Brill, 1977. p.219.

chamado ‘Segundo Isaías’. Esta distinção é importante, porque, como diz Etienne Charpentier:

Os autores do Novo Testamento irão utilizar às mãos cheias este tesouro [os textos do ‘Segundo Isaías’], onde vão descobrir a ternura imensa dum Deus com coração de mãe, que anuncia a Boa Nova – o Evangelho – da libertação, e os primeiros cristãos verão nele traços comoventes do Cristo-Servo sofredor pelos pecados do mundo.¹⁶⁷

Steiner acrescenta o seguinte:

É no «homem dos pesares», no servo sofredor em Deutero-Isaías – figurações profundamente enraizadas no destino judaico – que os compositores dos Evangelhos e do Cristianismo de São Paulo encontrarão a sua fé. É em direcção à «Nova Jerusalém» do «Segundo Isaías» que Bunyan e Martin Luther King dirigem os seus passos.¹⁶⁸

Esta relação entre Isaías e os Evangelhos, nomeadamente, a influência de ambos na génese de discursos e ideologias políticos, repercute-se em profundidade no texto de *Directa*.

É Jesus, esculpido à imagem e semelhança do herói de Isaías, a figura modelar de comportamento do protagonista de *Directa*. Pode até aventar-se que a inclusão de um trecho de Isaías no começo da narrativa antecipa a figura de Cristo ressuscitado que o homem comunga e que ao longo das trinta e uma horas de vigília imita e procura. Transcendendo o homem, o filho do homem¹⁶⁹, “Cristo estará em *directa* até ao final dos Tempos” (Dir p.280). O protagonista está ao longo do tempo da narrativa acordado como Jesus. Com ele partilha a lucidez e a constante vigília por aqueles que ama e pelas causas em que acredita. Esta aproximação entre as duas figuras é fácil de compreender se se aceitar que Jesus veio ao mundo para ensinar o Homem a nada temer, porque tal como este Aquele fê-lo, enfrentou o derradeiro pânico, a morte, e sobreviveu. Sobre este assunto é conveniente ler as seguintes palavras do ensaísta esloveno Slavoj Žižek:

A Liberdade humana só nesta monstruosidade de Cristo se funda, e, ao nível mais profundo, não é sob a forma de pagar pelos nossos pecados, nem sob a forma de resgate legalista, que o sacrifício de Cristo nos liberta, mas fá-lo desobstruindo o caminho. (...) Fá-lo [entrega-se à morte] e torna-nos livres, demonstrando *in actu* que ISSO PODE SER FEITO, que também nós podemos fazê-lo, que não somos escravos.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Charpentier, Etienne *apud* Wiéner, Claude, *O Segundo Isaías, O profeta do novo êxodo*. Lisboa, Difusora Bíblica, s/d, p.2.

¹⁶⁸ Steiner, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2006, pp.58-59.

¹⁶⁹ A expressão ‘o filho do homem’ já foi explicada anteriormente. Cf. p.21.

¹⁷⁰ Žižek, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2008, p.85.

Soma-se a isto a leitura particularmente significativa do livro *A Imitação de Cristo*, de Thomas de Kempis, que a mulher está a fazer na casa de repouso (Dir, p.177). É interessante notar as palavras do narrador no excerto em que apresenta o volume em questão: “O homem viu que era a «Imitação de Cristo». O livro tinha o ar cansado e útil de uma ferramenta de profissional” (Dir, p.177). Esta obra, publicada pela primeira vez de forma anónima em 1418, tornou-se, ao longo dos seus muitos séculos de existência, num modelo de comportamento, uma “ferramenta” para todos aqueles que desejam seguir o caminho da Cruz. Pode dizer-se que o homem é um dos “profissionais” que tenta levar a sério os conselhos do monge alemão, sendo a sua mulher alguém que falha em fazê-lo. Tome-se, por exemplo, a seguinte citação: “*Feliz o servo, diz São Lucas, que o Senhor, quando vier, encontrar em vigília. Em verdade vos digo Ele o investirá de todos os bens*”¹⁷¹. Ao contrário do seu marido que teima em manter-se acordado e lúcido ao longo do seu percurso terreno, a mulher entrega-se a uma vida de sono tóxico por ela mesmo induzido, sucumbindo à dor e ao medo. Diz a personagem:

Mas nos meus frágeis, quotidianos movimentos, sei sobretudo isto: o que é acordar (ou ser acometida em pleno dia), gemendo o mínimo dos sons. Bradando por socorro em línguas mudas, todo o viver toldado em agonia de fazer jorrar suor como se sangue. E isto dia e noite; e outra vez, mais outra vez. Assim prossigo, no horror. Sem alívio que não seja o adormentamento, deitada ou mesmo a pé, bamboleante. Cortando as dores com umas drogas que – eu sei – tudo agravarão passado o seu efeito. (...)
E eu vejo, eu vejo: CAÍ EM MIM E NÃO AGUENTO O PESO DISSO. (Dir, pp.265-266)

Estas palavras entram em rota de colisão com os preceitos defendidos no livro que a mulher ironicamente lê no capítulo 14. Em *A Imitação de Cristo*, Thomas de Kempis alerta para o seguinte: “Quando o homem começa a cair na tibieza, então receia o menor esforço e recebe avidamente as consolações de fora”¹⁷². Está longe do intuito deste trabalho criticar, adoptando um ponto de vista de atalaia moral, o comportamento da mulher, apenas se deseja evidenciar a distinção ontológica entre esta e o homem. Até ao fim, o protagonista confia, entrega-se ao sentido exógeno de Deus; pelo contrário, a sua esposa perde a esperança e, mais importante ainda, o valor do sofrimento dentro do contexto cristão. A este propósito, é bom recordar, mais uma vez, as palavras de

¹⁷¹ Kempis, Thomas, *A Imitação de Cristo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, p.47.

¹⁷² Idem, p.78.

Thomas de Kempis: “Só vos resta, pois, sofrer, se quereis amar Jesus e servi-lo constantemente”¹⁷³.

Isaías é denominado por Claude Wiéner “o profeta do novo êxodo”¹⁷⁴. Esta designação prende-se não só com as circunstâncias históricas do momento de redacção do texto, mas sobretudo com a relação que as palavras deste Profeta Maior estabelecem com outros momentos decisivos no processo de construção de identidade do povo judeu. No livro de Isaías, o leitor entra em contacto com um período da história de Israel em que o império babilónico invade e anexa as terras dos herdeiros de Abraão, sendo a maioria destes deportados para a Babilónia. O ‘Segundo Isaías’ escreve, provavelmente, no fim do cativeiro e exorta os seus contemporâneos a terem fé em Deus que os fará regressar às terras prometidas de Canaã. Apesar de estarem inseridos nos escritos do Deutero-Isaías, os versículos que o homem cita terão sido escritos por um outro autor já depois do regresso do exílio. Este recorda aos israelitas o amor de Deus para com o seu povo e a importância de agir segundo a Lei.

Para qualquer leitor familiarizado com a história de Moisés, as semelhanças diegéticas entre estes dois tempos distintos da História de Israel é evidente. Tal como no presente do livro do ‘Segundo Isaías’, os judeus estão exilados numa terra estrangeira, escravizados por um povo gentio e idólatra. É por vontade de Deus que serão libertados e reconduzidos à sua terra de origem, reproduzindo, assim, os dois momentos fundadores dos judeus e do judaísmo: a longa viagem de Abraão de Ur para a terra prometida e o êxodo mosaico. É sobre a longa caminhada de quarenta anos entre o Egipto e Canaã que os judeus alicerçam grande parte do seu imaginário religioso e histórico. Ao longo desse tempo, Deus funda uma Aliança com o povo eleito e entrega-lhes, pelas mãos de Moisés, as tábuas da Lei, princípios máximos da moral hebraica. A salvação que Deus opera ao libertar os judeus da escravatura no Egipto e o facto de os ter poupado à última das grandes pragas transformam-se nos acontecimentos que a festa da Páscoa, a mais importante do calendário judaico, todos os anos recuperará. Em Isaías há um reforço da Aliança de Deus com o seu povo, o novo êxodo refunda a identidade hebraica baseada na palavra que resiste ao tempo, à ausência de um espaço próprio, ao exílio e à guerra. De entre todas as figuras históricas/ míticas da história israelita é Moisés a mais importante, pois, de acordo com George Steiner, “é na [sua] vida (...) que

¹⁷³ Kempis, Thomas, *A Imitação de Cristo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, p.97.

¹⁷⁴ Wiéner, Claude, *O Segundo Isaías, O profeta do novo êxodo*. Lisboa, Difusora Bíblica, s/d, p.1.

o Judaísmo encontra o seu espelho acusador e a luz remota de um fim esmagador”¹⁷⁵. Líder escolhido por Deus para reconduzir o Seu povo eleito à Terra Prometida, Moisés leva uma vida exemplar, de profunda obediência à vontade do Altíssimo. Uma só acção, aos olhos de todos um pequeno pecado, fará com que não pise Canaã. Ele que era talvez o mais justo e menos pecador dos Seus servos. A marcha hebraica pelo deserto tornou-se ao longo dos séculos uma imagem da vida, não só para os Judeus, mas também para os cristãos e para seguidores de outras ideologias. Atente-se nesta longa citação de George Steiner que ilumina o assunto:

A «longa marcha» tortuosa de um povo escravizado em direcção a uma terra prometida de liberdade e identidade nacional tem proporcionado à história do Ocidente e às doutrinas políticas o seu arquétipo. A viagem para fora do Egipto, através do deserto e a caminho da terra de «leite e mel», ainda por governar, é tão paradigmática para os Pilgrim Fathers ao dirigirem-se para o Novo Mundo, como o é para o programa marxista de revolução proletária (...). A nossa história, nos casos em que existe esperança, encontra-se ainda naquela árdua travessia para Canaã.¹⁷⁶

A história de Moisés é a metáfora mais perfeita da vida enquanto um êxodo, uma longa caminhada no espaço e sobretudo no tempo, cujo objectivo, embora traçado, quase sempre escapa. É toda esta tradição que o homem invoca quando, ao reparar nos clientes da taberna que bebem apressadamente a meio do seu dia de trabalho, cita as palavras de Deus no livro do Êxodo (Ex. 12, 11) que instituem o que depois se transformaria no ritual da Páscoa judia: “«*Comereis assim*», pensou o homem. «*Os rins cingidos, os pés descalços e o cajado pronto. Comereis à pressa, é a Páscoa em honra de Yavé.*»” (Dir, p.141). Para o protagonista, aqueles trabalhadores são a sinédoque da condição humana em trânsito pela vida e da qual o seu percurso ao longo de trinta e uma horas é um exemplo flagrante. É neste contexto que se torna necessário falar de uma personagem deveras misteriosa, responsável maior pela fama que o livro do profeta Isaías goza, o Servo do Senhor. Houve leitores que viram nesta figura Moisés ou Elias, sendo que os cristãos a identificam com Cristo. Seja ele quem for, parece-me que representa, do ponto de vista da continuidade teológica entre o judaísmo e o cristianismo, a encarnação da figura heróica. Não se está a defender a ideia de um modelo arquetípico que o indivíduo repete, sem qualquer originalidade, antes a concepção de um objectivo ético e moral a emular. Quando Jesus se torna, depois da sua morte e ressurreição, no Servo do Senhor, Naquele que transcende e sublima as figuras

¹⁷⁵ Steiner, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006, p.45.

¹⁷⁶ Idem p.44.

de Moisés, Elias e Isaías, opera no campo da acção dos seus crentes uma mudança radical que Slavoj Žižek resume com acuidade:

(...) deveríamos assim parafrasear as palavras de Ireneu: «Deus fez-se Ele mesmo homem, para que o homem pudesse tornar-se o Deus *que se fez Ele mesmo homem*.» O Sentido da encarnação é que não podemos tornar-nos Deus – não porque Deus habita um Além transcendente, mas porque Deus morreu, e assim toda a ideia de aproximação visando o Deus transcendente se torna irrelevante, a única identificação é a identificação com Cristo.¹⁷⁷

Ao longo do seu percurso diegético, o homem tem em Cristo a sua figura modelar. É Este que aquele tenta imitar configurando o sentido da sua via a partir do exemplo do calvário, daí ser particularmente desesperante a hipótese que coloca: “«Damos uma barraca colossal por apostar no escuro», advertira o apóstolo Paulo. «Se Cristo não ressuscitou, não há maior barrete do que o nosso»” (Dir, p.84). Pela morte, Deus aproxima o homem da condição divina e ao ressuscitar deixa a cada um o seu exemplo, o que transforma o indivíduo não em um imitador, uma vez que o valor da individualidade é sagrado na matriz judaico-cristã, mas em um seguidor, um Servo do Senhor que completa a criação que a cada novidade cresce. Assim, quando o homem demanda, logo no princípio da narrativa, “«*Quem raio é que eu ando a substituir?*»” (Dir, p.42), a resposta torna-se depois óbvia: Cristo. É por viver em cada um como exemplo de vigília que Ele está “(...) em directa até ao final dos Tempos” (Dir, p.280).

Esta ‘substituição’ torna-se particularmente compreensível, no caso do homem em *Directa*, quando este vai comungar (cf. Dir, pp. 171-175). Entre tantos afazeres e preocupações mundanas, o protagonista corre para alcançar esse momento único de reconciliação. A Páscoa cristã substitui a sua congénere judaica e nela os cristãos têm uma oportunidade de participar na natureza de Deus. O momento da eucaristia é sagrado, porque nele o crente reproduz o percurso de Jesus unindo-se a Ele; tal como Cristo, é homem, mas, ao mesmo tempo, é também Deus. Terry Eagleton diz o seguinte a este propósito:

A prática cristã da eucaristia em que os participantes nesse banquete amoroso ou repasto sacrificial estabelecem a solidariedade uns com os outros tendo por meio de comunicação um corpo mutilado. Deste modo, compartilham ao nível do signo ou do sacramento a passagem sangrenta do próprio Cristo da fraqueza ao poder, da morte à vida transfigurada.¹⁷⁸

Cristo transforma o seu calvário no novo modelo de êxodo, tendo este no cristianismo assumido o carácter de peregrinação. O homem, como Jesus, peregrina no mundo, sofre

¹⁷⁷ Žižek, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2008, p.15.

¹⁷⁸ Eagleton, Terry *apud* Žižek, *Op. Cit.*, p.118.

ao tentar aperfeiçoar a grande obra de Deus, a criação. Assim, pode dizer-se que a vida do indivíduo, em particular do protagonista do texto em análise, é uma *peregrinatio ad loca infecta*, sendo o mundo este lugar imperfeito, inacabado, que o homem, à imagem de Cristo, tenta melhorar. Em *Directa*, a personagem principal luta, num só dia, pela melhoria da situação política e social do seu país, salva um amigo, ajuda a sua mulher, tenta salvaguardar os seus filhos, sem nunca esquecer o seu percurso espiritual. Quando se dirige à Basílica da Estrela para comungar diz o seguinte:

A Missa era o momento inteiramente rigoroso, o único infalível instrumento capaz de reunir num ponto só a sua existência como indivíduo e a sua existência de sujeito-agente nos tempos. O Lugar do Crânio¹⁷⁹. (Dir, pp.171-172)

Esta identificação da eucaristia com o Gólgota, o lugar da crucificação de Jesus, torna o sacramento um momento decisivo na vida do protagonista, um momento de charneira entre a dimensão terrena e a vida celeste. Embora a peregrinação pelo mundo, a vida, não seja fácil, o homem está certo da máxima de Kempis: “Só fareis progressos na medida em que vos violentardes”¹⁸⁰. O judaísmo e depois o cristianismo são religiões particularmente violentas e estimulantes pela sua ‘exterioridade’. Atente-se nas seguintes palavras do psicanalista esloveno Slavoj Žižek:

Quanto à distinção fundamental entre o paganismo e a ruptura judaica, assenta em bases precisas: o paganismo e o gnosticismo (...) sublinham a «jornada interior» da autopurificação espiritual, o regresso ao Si mesmo interior, a «redescoberta» de si mesmo, num contraste claro com a ideia judaico-cristã de um encontro traumático com o *exterior* (o Chamamento divino para o povo judeu, o chamamento que Deus dirige a Abraão, a Graça insondável – sendo tudo isto incompatível com as nossas qualidades «inerentes», ou até com a nossa ética «natural» inata). Kierkegaard tem razão neste ponto: estamos perante Sócrates contra Jesus, a jornada interior da reminiscência contra o renascimento através do choque de um encontro com o exterior.¹⁸¹

A salvação, como bem sabe o protagonista de *Directa*, porque é um católico devoto e sabedor da doutrina da igreja, não se atinge apenas através da fé como afirmam os protestantes; é preciso peregrinar no mundo e nele intervir activamente através dos outros. São estes a porta para a recompensa eterna.

O leitor atento deste trabalho terá reparado que o *Livro de Isaías* tem sido o ponto de orientação das últimas páginas; contudo, a verdade é que o conteúdo do excerto citado do livro do profeta Isaías ainda não foi devidamente analisado. Eis o que se fará a seguir. O primeiro aspecto do trecho que se destaca é o facto de Deus ser a

¹⁷⁹ O Gólgota, lugar onde Jesus foi crucificado, significa o lugar do crânio ou da caveira. Cf. Mt.27, 33, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992. p.1330.

¹⁸⁰ Kempis, Thomas, *A Imitação de Cristo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, p.68.

¹⁸¹ Žižek, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2008, p.24.

personagem que fala, que aborda a humanidade. Repare-se nas primeiras palavras: “Dia após dia Me buscam (...)” (Dir, p.27). Esta presença quase palpável da divindade no meio dos homens reforça o que Claude Wiéner resume com rigor. Está-se perante:

Um Deus antes de tudo activo, que desde sempre se manifesta através dos acontecimentos e muito especialmente vai «fazer algo de novo» no momento em que fala o profeta – algo de «novo» que prolongará, ultrapassando-as, todas as maravilhas de outrora, particularmente as do êxodo.¹⁸²

Recorde-se a passagem de *Directa*: “Então tirou da estante um exemplar da Bíblia. «Isaías,» pensou enquanto procurava o trecho necessário para o fortificar naquela madrugada” (Dir, p.27); lendo-a entende-se que o protagonista conhece bem os textos sagrados, uma vez que escolhe sem hesitação a leitura que o ajudará naquele dia particular. Pode afirmar-se que há entre o homem e o texto um compromisso, uma aliança entre a vontade individual da personagem principal e a promessa expressa nas palavras do profeta. Aquele escolhe acreditar no que este lhe dá. Tudo isto sai reforçado, se o leitor se recordar que as palavras do excerto em análise são atribuídas ao próprio Deus. Este insurge-se contra, no trecho citado, os falsos jejuns, contra o cumprimento hipócrita dos aspectos ritualísticos da religião. Diz o Senhor: “Para quê jejuar, se disto não vos importais? Para quê humilhar as vossas almas, se não prestais atenção?” (Dir, citando o *Livro de Isaías*, p.27). É então que, depois da reprimenda, surge a promessa para todos aqueles que se empenharem na prática diária da justiça, da partilha, do amor ao próximo. Se tudo isto o Homem fizer, o seguinte dar-se-á:

Então a tua luz surgirá como a aurora, e as tuas feridas não tardarão a cicatrizar-se; a tua justiça irá adiante de ti, e a glória do Senhor atrás de ti.
Então invocarás o Senhor e Ele te atenderá; clamarás e Ele dirá: Eis-Me aqui!
(Dir, p.28)

É com fé nestas palavras que o homem começa o seu dia “agindo”, isto é, não se furtando ao encontro com o exterior e com os outros. Antes de continuar, torna-se interessante perceber os ecos bíblicos que ressoam nesta simples frase que se segue à citação de *Isaías*: “Fechou o livro e respirou fundo” (Dir, p.28). No Génesis, Deus “formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo”¹⁸³. Penso não ser disparatado afirmar que as palavras de Deus, veiculadas pelo seu profeta Isaías, são como um sopro de vida, uma duplicação simbólica do momento original que o protagonista inspira.

¹⁸² Wiéner, Claude, *O Segundo Isaías, O profeta do novo êxodo*. Lisboa, Difusora Bíblica, s/d, p.12.

¹⁸³ Gn. 2, 7, *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p. 19.

Durante as trinta e uma horas de duração da diegese, a personagem principal parece estar, devido aos seus muitos afazeres mundanos, desligada da mensagem deste texto. A verdade é que sob um escrutínio rigoroso, o leitor apercebe-se de que as palavras do trecho de Isaías foram a mãe de todas as acções, pensamentos, dúvidas e medos do protagonista. Para que isto fique claro, há que analisar a seguinte fala da personagem principal: “«Vigiei trinta e uma horas seguidas. Acho que se não foi conTigo é porque não ressuscitaste.»” (Dir, p.289).

Aparentemente, o protagonista termina a sua longa directa com palavras de desânimo e descrença. A primeira leitura é óbvia. O protagonista que tudo tentou para: “(...) romper as ligaduras da iniquidade, desatar os nós do jugo, deixar ir livres os oprimidos (...)” (Dir, citando o *Livro de Isaías*, p.27), sente-se abandonado por Deus, sente que ao chamar por Ele, Este não respondeu, tal como tinha prometido, “Eis-me aqui!” (Dir, p.28). O mais interessante e radicalmente distinto em *Directa* mora neste momento narrativo em que o homem, apesar de se sentir longe de Deus, está, sem disso se aperceber, a cumprir exemplarmente o seu percurso de imitação de Cristo e Deus dá-lhe a mesma resposta que reservou para o Seu filho.

Slavoj Žižek chama a atenção para uma característica única do cristianismo que importa aqui não negligenciar: “Embora, em todas as religiões, haja pessoas que não acreditam em Deus, é só no cristianismo que Deus não acredita em Si mesmo”¹⁸⁴. Esta particularidade ajuda o leitor a compreender a atitude do protagonista de um modo mais radical e teologicamente coeso. Assim, as palavras do homem, “«Vigiei trinta e uma horas seguidas. Acho que se não foi conTigo é porque não ressuscitaste.»” (Dir, p.289), não constituem senão uma actualização temporal e idiossincrática das palavras de Jesus na cruz, “«Meu Deus, Meu Deus, porque Me abandonaste?»”¹⁸⁵. Ao duvidar, o homem está a imitar fidelissimamente o seu modelo derradeiro, Jesus. Por conseguinte, há que interpretar as palavras finais, não como um sinal de ateísmo ou descrença, mas antes como um cumprimento doloroso de um percurso que tem como arquétipo o calvário. Ainda assim, é impossível negligenciar o silêncio de Deus para com o Seu filho e, por contiguidade, para com o homem. Ambos sentem que fizeram o que lhes era pedido. O mínimo com que poderiam contar da parte do Pai seria justiça, compreensão ou mesmo algum consolo. A chave para entender este enigma mora, todavia, numa outra

¹⁸⁴ Žižek, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2008, p.40.

¹⁸⁵ Mt. 27, 46, *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.1331.

personagem bíblica, num homem cuja vida é a maior e mais cruel lição sobre a justiça e o sentido divinos, Job.

O silêncio de Javé perante a morte do seu filho e, se se aceitar o dogma cristão da Trindade, a Sua, é uma reverberação do que se passa na história de Job. Sobre a importância e a qualidade tanto literária como simbólica do texto, deixo às palavras George Steiner a responsabilidade de o avaliar:

Se nos pedissem (absurdamente?) que escolhêssemos o documento ou o «acto de fala» em que a imaginação humana, as dúvidas da humanidade acerca da sua própria condição, o uso que o homem faz do discurso moral intelectual e da metáfora atingem o seu pico mais elevado, mencionaríamos Job. Não existe nada idêntico na literatura mundial.¹⁸⁶

Para se entender esta reverência, torna-se necessário resumir a história. Job era um servo exemplar de Deus. Como era justo e cumpridor como nenhum outro, o Senhor compensara-o dando-lhe uma numerosa família e riquezas incontáveis. Um dia, Satanás aproximou-se de Deus e disse-lhe que o amor de Job por Ele se devia exclusivamente às inúmeras retribuições que o servo recebia do seu Senhor. Assim, Javé autorizou o Príncipe do Mal a retirar todo o património e família a Job, deixando-o paupérrimo e doente. Apesar de ser incentivado a maldizer o Senhor ou a admitir o seu erro, Job recusa-se a fazê-lo até ao fim. É então que Deus reaparece e no momento em que deveria explicar por que razão os justos sofrem, faz algo de desconcertante, apresenta a Job a sua criação. Recorro novamente às palavras de George Steiner.

O que tem a canção das estrelas da manhã, os tesouros da neve, o serviço prestado pelo unicórnio, o leviatã pescado com um anzol, que ver com os tormentos imerecidos de Job, com a maldade derradeira derramada sobre a sua cabeça inocente? Absolutamente nada. A um desafio moral, Deus responde *esteticamente* com uma demonstração retórica da Sua magnificência criadora.¹⁸⁷

A interpretação oficial da Igreja desta suprema aporia¹⁸⁸, do maior dos nós górdios da hermenêutica, consiste em dizer que os desígnios de Deus são insondáveis e que o homem perante eles não deve jamais desesperar. Slavoj Žižek entende o problema do seguinte modo:

E se tiver sido ISTO que Job compreendeu e o fez guardar o silêncio? Job permaneceu silencioso não por ser esmagado pela presença avassaladora de Deus, nem por querer continuar a marcar uma resistência mantida, ou seja, o facto de Deus evitar responder à pergunta de Job, mas porque este, assumindo uma atitude de solidariedade silenciosa, se ter dado conta da impotência divina.

¹⁸⁶ Steiner, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006, p.50.

¹⁸⁷ Idem, p.52.

¹⁸⁸ Cf. *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, p.693.

Deus não é justo nem injusto, mas simplesmente impotente. (...) Sentimos aqui a tentação de arriscar uma leitura radical e anacrônica: Job previa [ou prefigurava] o futuro sofrimento do próprio Deus (...)¹⁸⁹

Ou seja, o silêncio que o homem recebe no fim das suas trinta e uma horas de peregrinação pelo mundo é o mesmo que Jesus ouve no momento da morte e, em si, é um eco da resposta de Deus a Job. A morte de Deus na Cruz, aprofundando esta perspectiva exegética, representa a necessidade de pôr um fim ao *vício* de atribuir um sentido à vida do homem. O real é um lugar terrível, cruel, do qual Deus está ausente. Deus sujeita-se à humanidade para que o Homem perceba que pode ser livre se aceitar o sofrimento como valor intrínseco à vida, estando esta despojada de qualquer remissão pelo sentido. Sim, os justos sofrem tanto ou mais do que os pecadores. Do ponto de vista das igrejas cristãs, mesmo que isto assim seja, há sempre a promessa da ressurreição, do paraíso eterno. Em *Directa*, o homem falha ao não entender que a ressurreição de Jesus não garante aos crentes uma companhia física (Cf. Dir, p.289), até, porque o que é legado ao Homem é o Espírito Santo. Sobre este, atente-se no que Slavoj Žižek defende, inspirando-se na mensagem evangélica:

É esta a dimensão decisiva do Espírito Santo enquanto espírito da comunidade de crentes, enquanto qualquer coisa que só está aqui na medida em que nós, crentes, NOS INCLUÍMOS NELA (...)¹⁹⁰

Por conseguinte, não é Deus que exclui o homem, é o homem que se exclui de Deus, quando dele duvida, não entendendo que o silêncio é talvez a prova mais cabal da Sua presença.

Como apontamento final sobre este assunto é interessante notar que a mesma personagem que se insurge contra a visão pueril, supersticiosa e institucional que a sua mãe tem da religião – aliada à política ditatorial (cf. Dir, p.168) e a fenómenos sobre os quais têm muitas dúvidas (cf. Dir, p.71) – seja a mesma que se acerca dos filhos para falar de Deus de uma maneira profundamente catequética, cândida e moralista, defendendo que “quando Jesus tira uma coisa/ boa à gente/ (...) é porque nos está a preparar para receber uma coisa melhor” (Dir, p.162); No entanto, é, de um modo muito provável, esta fé que enforma a outra crença que perpassa todo o livro e que juntamente com o cristianismo, orienta a conduta do protagonista, o marxismo.

Com rigor, o marxismo não pode ser classificado como uma crença, estou certo que Marx se revoltaria perante tal designação. É, em primeiro lugar, uma teoria histórica

¹⁸⁹ Žižek, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2008, p.50.

¹⁹⁰ Idem, p.120.

que analisa o tempo através de uma perspectiva económica. Jonathan Wolff resume a filosofia do pensador alemão da seguinte forma:

O pensamento dominante de Marx é que a história humana é essencialmente a história do desenvolvimento do poder de produção humano. (...) O motor que impulsiona a história da humanidade é o desenvolvimento dos nossos métodos de produção, que se tornam cada vez mais complexos, engenhosos e elaborados. (...) Este desenvolvimento, no entanto, tem sempre lugar no âmbito de uma ou outra estrutura económica – escravatura, feudalismo, capitalismo ou, um dia, comunismo.¹⁹¹

Para Marx, o problema do capitalismo reside na alienação que o trabalho causa, uma vez que os trabalhadores recebem salários mínimos, realizam tarefas bastante duras, amiúde de forma mecânica e repetitiva, sendo que o produto do seu esforço não lhes pertence. O operário está alienado, porque o que faz não é seu, nem lhe exige a aplicação das suas capacidades mais idiossincráticas e criativas.

Não é difícil concordar com Marx no que diz respeito à identificação de problemas, especialmente, se se tiver em conta o momento histórico em que Marx escreveu; no entanto, torna-se mais difícil acreditar nas soluções propostas e é exactamente aqui, quando aponta para o futuro, que a sua teoria sofre uma metamorfose e devém crença. As proximidades conceptuais entre o marxismo e a matriz religiosa judaico-cristã têm sido sublinhadas por inúmeros académicos ao longo do século XX, sendo que, como George Steiner lembra, os livros dos profetas, em particular Isaías, funcionam como um substrato determinante para a teoria de Marx. Revisite-se a citação, aqui aumentada, do autor de *A Morte da Tragédia*:

É dos Profetas que derivam as duas principais heresias do Judaísmo: o Cristianismo e o socialismo utópico ou comunismo. Ao tornar-se uma *ecclesia* burocrática, politicamente comprometida, o catolicismo romano vai-se juntar ao partido dos reis e dos padres; desde os anarquistas milenários e os espíritos livres da Idade Média até Cromwell e Marx, os «protestantes» estarão do lado dos Profetas e dos seus imperativos messiânicos.¹⁹²

Há que reconhecer a perícia e o saber de Nuno Bragança ao compor uma narrativa ideologicamente complexa e intrincada, onde todas as grandes correntes de pensamento presentes se relacionam e influenciam mutuamente. Neste momento do trabalho, está-se ainda a discutir a proximidade entre a promessa de uma sociedade comunista, isto é, sem classes, onde todos os homens viverão em abundância, e as profecias judaicas e até mesmo as evangélicas. No entanto, na altura em que *Directa* é redigido, já o mundo

¹⁹¹ Wolff, Jonathan, *Porquê ler Marx Hoje?*, Lisboa, Edições Cotovia, 2003, pp.67-68.

¹⁹² Steiner, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006, p.58.

tinha a experiência de algumas revoluções de índole comunista, sendo que o resultado levou alguns teóricos a aproximar o socialismo utópico a uma igreja. Em *Comunismo e Cristianismo* o paralelo entre estas duas ideologias é traçado. Atente-se nas semelhanças estruturais:

Deus [para os cristãos] e o movimento da matéria [para os comunistas], a Trindade e a trindade dialéctica da tese, antítese e síntese, um povo escolhido e o proletariado, o pecado e o mal que consiste na propriedade privada e na sua exploração, a Igreja e o partido, as Sagradas Escrituras e os escritos de Marx, o advento do reino de Deus e o desaparecimento do Estado com o advento de uma sociedade sem classes.¹⁹³

Tudo isto pode parecer longe da acção de *Directa*, mas a verdade é outra. Em primeiro lugar, antes mesmo do começo da diegese, na “Nota do Autor para o Leitor”, aquele introduz uma interessante concepção de Portugal enquanto entidade histórica que desempenhou um papel relevante no despontar do Renascimento e no que, por conseguinte, este movimento, do ponto de vista económico, fez nascer, o capitalismo (cf. Dir, p.13). É esta responsabilidade histórica, juntamente com o fim do fascismo, que coloca Portugal numa posição pioneira para abraçar o projecto de uma sociedade que supere o domínio do capital, “em que as nações descubram os seus rostos verdadeiros, que a máquina estatal desfigurou” (Dir, p.14). E ainda que no pós-25 de Abril Portugal tenha desaproveitado a oportunidade (cf. Dir, p.14) para prosseguir este caminho, *Directa* é a narrativa da luta e dos momentos de esperança, sempre acompanhada pela dúvida, em direcção a essa sociedade de matriz marxista, isto é, evangélica, ou não fosse, o comunismo, como já foi defendido anteriormente, uma vontade impaciente de implantar *já* o reino de Deus na terra.

Embora toda actividade política e clandestina do homem e do seu grupo se passe à margem do Partido comunista, a sua importância histórica na resistência à ditadura é reconhecida. Na conversa entre Henrique e o homem, que ocupa grande parte do capítulo 2 da obra em análise, o leitor apercebe-se que apesar de aquele se ter afastado do Partido continua a ter uma visão da História que decalca a de Marx, ou seja, a de que pelo trabalho o Homem modificará o mundo de forma a torná-lo comunista. Eis as palavras de Henrique:

Há uma ideia fixe em mim: a vitória do trabalho sobre a guerra vem aflorando à tona da vida como uma planta, e mal se entrevê a verdejância dela logo toda a casta de forças lhe deita mãos a deformar e mutilar, e cobrem-na de lama e sangue e merda – sei lá quê. E a esperança quase esmorece. Mas corre o tempo

¹⁹³ D’Arcy, Martin, *Comunismo e Cristianismo*, Lisboa, Livros Pelicano, s/d, p.8.

e sabe?, aflora novamente essa planta necessária. (...) é por esforço humano que as grandes mudanças se forjam nas entranhas do viver. (Dir, p.47)

O homem não podia estar mais de acordo e corrobora tudo isto repetindo a ladainha marxista: “«As forças populares são uma espécie de átomo», disse o homem. «É nelas que está a energia de modificar a sociedade (...)»” (Dir, p.46). Logo a seguir Henrique atesta que “não é o Partido que vai fazer essa sua cisão do átomo” (Dir, p.46). Esta aparente contradição irá ecoar numa outra, quando o homem vai pedir a Manuel um passaporte falso, sendo que entre ambos se tece o seguinte diálogo: “«Nós estávamos aqui três pessoas, e só uma [Olga] delas pertencia à classe eleita. Tivemos que a mandar embora para tratar da revolução que só a classe eleita vai fazer.»” (Dir, p.56). Neste momento, há que explorar estas duas contradições para entender como se relacionam entre si e abrem, ao mesmo tempo, novos territórios à exegese.

Se por um lado a importância do Partido Comunista na resistência é reconhecida “(...) ao longo de quase quarenta anos de salazarismo o Partido Comunista Português foi o movimento que mais trabalhou pela Revolução (...)” (Dir, p.49), por outro lado a sua organização institucional, essa “coisa de Partido Revolucionário Único” (Dir, p.51) ou de “religião disfarçada de Partido Revolucionário” (Dir, p.51), afasta o homem e os seus companheiros da linha de acção do PCP. Estes tomam o Partido como uma corrupção ideológica do marxismo e como uma máquina demasiado lenta que demora a provocar uma revolução que se quer já. É a promessa de Isaías do reino da justiça, da felicidade, que ecoa nesta impaciência política rebelde. A aproximação do partido a uma religião é profundamente herética do ponto de vista do socialismo utópico, pois como Marx afirmou, na sua célebre metáfora, “a religião é o ópio do povo”. Comparar o Partido Comunista a uma religião é defini-lo como a droga, não só do povo, mas da própria ideologia, qual movimento intrinsecamente suicida. Esta imagem é particularmente sugestiva se for interpretada como deve de ser. A primeira característica do ópio é a euforia que produz em quem o consome; a seguir, instala-se a sensação de conforto ou alívio; por fim, o seu uso regular é destrutivo e mitigador da independência e da clareza intelectual. Consequentemente, pode dizer-se que, aos olhos do homem, o Partido é a mais profunda das heresias, o maior dos espinhos cravados na sua fé de uma sociedade transfigurada. De modo paralelo, o protagonista, como muito bem Manuel nota, sabe que não pertence ao proletariado, à classe eleita que segundo Marx levará a cabo a revolução. A personagem principal nascera na classe “condenada pela fatalidade do seu papel histórico a nunca desposar *Outubro 1917*” (Dir, p.259), ou seja, a burguesia. Em

suma, a acção política do homem está, por um lado em rota de colisão com aquilo que é – um burguês, e por outro lado isolada, sem apoios, pela sua rejeição da política do PCP.

Perante todas estas dificuldades e contradições, sobra ao homem “uma ligação fortíssima a *Outubro de 1917*” (Dir, p.235). A revolução bolchevique assume o que no cristianismo se realizou com a encarnação de Deus em Jesus Cristo, o sentido. A História passa a ter um acontecimento central que ilumina todos os acontecimentos, sejam eles passados ou futuros. O homem recorre à metáfora da montanha de Toynbee (cf. Dir, pp.253-255) para demonstrar a evolução humana ao longo da História. Na dianteira da “trepadela contemporânea” (Dir, p.255) da montanha histórica vai a sociedade ocidental que, em Outubro de 1917, deu um passo fundamental para transformar o homem capitalista, o “*homo faber*” (Dir, p.255), num novo hominídeo que faça justiça à sua designação científica de *homo sapiens*, isto é, o indivíduo/ espécie comunistas. Para o protagonista, o comunismo proporcionará a cada pessoa, assim como à sociedade, uma revelação da sua verdadeira essência, para sempre afastada da escravidão do trabalho. Para lá da mudança de estrutura económica, social e política, o comunismo representará uma nova fase na evolução da espécie. O homem não está, porém, alheio aos problemas que a implementação de uma sociedade socialista tem causado nas suas muitas e diversas tentativas em diferentes partes do globo, chegando mesmo a afirmar que a “Revolução verdadeiramente ainda não [foi] conseguida em ponto algum da terra” (Dir, p.257) e que mesmo depois de “quarenta anos decorridos desde a dissolução da Constituinte Soviética e a abolição da imprensa livre pelos bolcheviques (...) o Estado era cada vez mais Estado” (Dir, p.257). Ainda assim, é em Outubro de 1917, isto é, naquilo que simbolicamente representa, que está a única solução para um país, Portugal, que se encontra “entre África e (...) a Europa das multinacionais” (Dir, p.255), sendo a alternativa a aviltante subida legítima e democrática “de Partidos Comunistas legais [que] traria a repartição da mediocridade” (Dir, p.258).

As palavras não enganam, defende-se uma solução radical, violenta, não democrática – isto é, afastada do modelo político parlamentar e socialmente veiculado ao Estado-providência¹⁹⁴ – e de carácter marxista para libertar Portugal do fascismo. Ao

¹⁹⁴ O narrador diz que “os Trotskis e Lénines teriam sempre razão contra os Lloyd Georges” (Dir, p.255), político inglês responsável pela implementação de muitas medidas sociais que viriam a ser as pedras angulares do Estado-providência inglês.

longo da narrativa exalta-se o carácter lutador e não resignado do povo lusitano, o seu espírito pioneiro, afinal foram os navegadores ibéricos que ousaram, no século XV, tentar a primeira “hipótese de unificação da Sociedade Humana” (Dir, p.251). Analisando tudo isto de uma perspectiva anacrónica, pode dizer-se que cabe aos portugueses a primeira tentativa de implementação de uma sociedade de índole comunista ou, pelo menos, é nosso, enquanto povo, o primeiro grande passo nesse sentido, uma vez que foi o Renascimento, pelos navegadores nacionais inaugurado, que dá origem ao capitalismo, moldura económica essencial para a emergência de uma sociedade de matriz socialista utópica. Esta ideia da posição privilegiada de Portugal na sociedade contemporânea tem ecos de um outro tema muito estudado e debatido da cultura portuguesa, o Quinto Império, que, em si, é uma reconfiguração da crença messiânica cristã. Logo, não é de estranhar que entre as leituras que Nuno Bragança afirma ter feito durante a escrita de *Directa* surja o nome do Padre António Vieira, grande teorizador desta concepção que reverbera, por exemplo, em poetas como Fernando Pessoa.

O homem age/ luta, segundo as suas palavras, para “criar condições para que *outrem* agisse, voluntariamente: *povo e mulher*” (Dir, p.258). Ambos são vítimas de uma sociedade dessacralizada que substituiu Deus pela História (cf. Dir, pp.256-257), sendo que este novo ídolo não deixa de colocar os seus problemas aos que a habitam conscientemente. Ainda que só o “formigueiro [mais uma noção marxista] cont[e]” (Dir, p.257), é impossível que o indivíduo não se pergunte e eu? O protagonista, confortado pela sua fé de que “ a Humanidade tomava balanço para coisa maior do que viver entre a vida e a morte”, formulação ambígua que tanto pode ter um carácter político como religioso¹⁹⁵, não ignora, porém, que “*o ponto vivo do mundo mais importante*” (Dir, p.177) para si é a sua mulher, que está moribunda. É ela que sofre a urgência da História, é ela que pode ser rasurada pela morte sem que a salvação, política ou divina, chegue a tempo para a resgatar. Ele que se movimenta entre uma ambiguidade política e religiosa – veja-se, por exemplo, a seguinte frase: “*valia a pena insistir até ao fim de tão estranha tesão: quem perseverar até ao fim, será salvo*” (Dir,

¹⁹⁵ Afirimo isto, porque se, por um lado, o marxismo vê o comunismo como algo historicamente próximo, que se apresenta como uma evolução maior para a humanidade, alguns teólogos cristão entendem que a criação divina, que se expressa na evolução como um processo contínuo, se encontra no presente, isto é, em meados do século XX, à beira de um salto qualitativo no sentido de uma humanidade melhorada. Atente-se nas palavras de Claude Tresmontant que resume assim parte do pensamento do clérigo Teilhard de Chardin: “ A visão de Teilhard é, no seu termo, unitiva: o termo do Mundo não pode ser senão a Unidade real dos seres na diversidade das pessoas”; in Tresmontant, Claude, *Introdução ao Pensamento de Teilhard de Chardin*, trad. Nuno Bragança, Lisboa, Moraes Editores, 1961, p.102.

p.258) – libertou-se do peso do tempo. Politicamente lutando, isto é, perseverando, será salvo, palavra do campo teológico.

O homem que é a ponte entre todas estas crenças, entre todas as pessoas à sua volta, entre o passado e o futuro, a modorra e a vontade de revolução, resiste preferindo sempre “álcool” a “sublimado” (cf. Dir, p.282). A promessa de Isaías que reverbera em Jesus, em Marx, não se cumpriu. Talvez seja preciso mais tempo de vigília, de luta e de fé, se é que estas três realidades são em si distintas nesta *Directa*.

Considerações finais

Para os leitores e fazedores experientes de trabalhos científicos, a descoberta de que a conclusão se prende mais com o limite de espaço imposto e não com o tratamento exaustivo de um qualquer problema teórico, não é novidade. Com esta dissertação, passou-se o mesmo. Muito poderia ser dito, se mais espaço e tempo houvesse. Além disto, este texto é fruto das minhas leituras, interesses e idiossincrasias, assim como das minhas capacidades; logo quem quer que venha a ter vontade de tratar o mesmo assunto terá o caminho livre para afirmar com e/ou contra este trabalho, pois, a não ser que copie, dizer de novo é também um novo dizer que explorará aspectos que aqui foram esquecidos ou voluntariamente afastados.

Apesar de só ter como objecto de análise o texto de *Directa*, sublinho a estreita relação que há entre este livro e os outros dois romances, sendo interessante tratar no futuro os aspectos de contacto entre os três que se prendem com questões de tempo, voz, narrador e estrutura diegética, entre outras.

Sobre o meu trabalho prefiro deixar que fale por si, com as suas qualidades e, reconheço, com os seus defeitos. Acima de tudo, gostei de poder ao longo destes três anos ter descoberto autores e livros que me levaram a formular novas perguntas que, segundo Heidegger, “são a devoção, a oração do pensamento humano”¹⁹⁶. Quanto às respostas, mais do que consegui-las, penso ser importante tentá-las. Encerro este texto, esta minha tentativa, lembrando que, como Clarice Lispector afirma, “não há resposta para nada”¹⁹⁷ e que é “fatal não se conhecer e não se conhecer exige coragem”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Martin Heidegger *apud* George Steiner, *Nostalgia do Absoluto*, s/l, Relógio d’Água Editores, 2003, p. 80.

¹⁹⁷ Lispector, Clarice, *Contos de Clarice Lispector*, Viseu, Relógio d’Água Editores, 2006, p.167.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.131.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE NUNO BRAGANÇA

Em volume:

A Noite e o Riso, Lisboa, Moraes Editores, 1969.

A Noite e o Riso, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

Directa, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

Square Tolstoi, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981.

Estação, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984.

Do Fim do Mundo, Lisboa, O Jornal, 1990.

Obra Completa. 1969-1985. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009.

Em periódicos:

A Capital:

“Encontro com Nuno Bragança”, entrevista a Maria Teresa Horta, 04/02/1970.

Diário de Notícias:

“Para mim, ser Cristão é não ser Ingénuo nem Distráído”, entrevista a Mário Ventura, 03/05/1981.

Encontro:

“Marcelino, Pão e vinho”, Janeiro, 1956.

“Horas de Desespero”, Março, 1956.

“O Último Golpe”, Novembro, 1956.

“Actualidades Francesas”, Dezembro, 1956,

“O Quinteto era de Cordas”, Dezembro, 1956.

“Contra as Simplificações”, Janeiro, 1957.

“Em Defesa das palavras”, Janeiro 1957.

“Lola Montes”, Abril, 1957.

“O Ângulo Raso”, Março, 1958.

“Em Volta de Hulot-Tio e Hulot-Hulot”, Fevereiro, 1959.

Expresso:

“Nuno Bragança: ‘Nunca escrevi depressa’”, entrevista a Maria João Avillez, *Expresso – Actual*, Lisboa, 16/01/1982.

JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias:

- “Primeiros Traços”, nº1, 1981.
- “A Pergunta”, nº3, 1981.
- “Caminho”, nº5, 1981.
- “Semente”, nº7, 1981.
- “Cultura”, nº 26, 1982.
- “Kaypiraqwi Kachani”, nº31, 1982.
- “Sete apontamentos sobre *Silvestre*”, nº32, 1982.
- “Falta-nos o Descobrimento de Portugal”, entrevista a Fernando António Almeida, nº35, 1982.
- “A Navalhada”, nº35, 1982.
- “A Jangada”, nº37, 1982.
- “Retorno”, nº123, 1984.
- “Cinema”, nº125, 1984.
- “O Risco da Comunicação”, nº129, 1984.
- “O Imenso a Deus”, 142, 1984.

Jornal do Fundão:

- “O Processo do Medo”, nº854, 1962.
- “Ainda a Propósito de Eleanor Roosevelt”, nº855, 1962.
- “O Laboratório Francês”, nº857, 1962.
- “Independência e Interdependência”, nº858, 1962.
- “Questão de Método”, nº864, 1963.
- “O Subsolo e a Superfície”, nº871, 1963.
- “O Escândalo Profundo”, nº884, 1963.
- “Medalha de Obreiro”, nº885, 1963.
- “Os Russos, os Chineses e a Paz”, nº890, 1963.
- “O Amor à Pátria”, nº894, 1963.
- “Representação Sindical”, nº896, 1963.
- “A Batalha da Paz”, nº898, 1963.
- “O Conceito de Democracia”, nº900, 1963.
- “Catolicidade Espanhola”, nº905, 1963.
- “O Assassinato dos Bombeiros”, nº909, 1963.
- “O Deserto Jordano”, nº913, 1964.
- “Os Indígenas”, nº914, 1964.

Jornal do Fundão, sob o pseudônimo de Observador:

- “De Gaulle-Pequim”, nº920, 1964.
- “Chipre: Problema Duplo”, nº921, 1964.
- “A E.F.T.A. e as Exportações do Ultramar Português”, nº922, 1964.
- “Quebrar ou Torcer”, nº923, 1964.
- “A Caneta e o Povo”, nº924, 1964.
- “A Investida do Senhor Fulbright”, nº925, 1964.
- “Prestidigitação”, nº926, 1964.
- “Itália: Pausa no ‘Milagre’”, nº927, 1964.
- “O Temor da Luz”, nº928, 1964.
- “Cara e Coroa”, nº929, 1964.
- “Delinquência”, nº932, 1964.
- “Morrer pela Estátua”, nº938, 1964.
- “De Gaulle: Nada de novo no Ocidente”, nº942, 1964.
- “Um Começo na Justiça”, nº949, 1964.
- “O Goldwaterismo”, nº950, 1964.
- “Comunidade ou Independência”, nº952, 1964.

“O Acordo de Budapeste”, nº953, 1964.
“Foguete Luminoso”, nº954, 1964.
“A Igreja e a Liberdade”, nº956, 1964.
“Real poder e Poder Real”, nº957, 1964.
“A Diplomacia de Pio XII”, nº958, 1964.
“A Alemanha na Encruzilhada”, nº959, 1964.
“A Continuação do Diferendo”, nº960, 1964.
“Novos Rumos?”, nº961, 1964.
“Os Pioneiros Franceses”, nº962, 1964.
“Guerra à Guerra”, nº963, 1964.
“A Lição de Jean Moulin”, nº964, 1965.
“Os Ventos Semeados”, nº965, 1965.
“O Programa Johnson”, nº966, 1965.
“Consequências de uma Derrota”, nº968, 1965.
“Demasiadamente Velho”, nº970, 1965.
“O Chanceler em Marcha Atrás”, nº972, 1965.
“A Alemanha Ocidental e o Médio Oriente”, nº973, 1965.
“Crime Continuado”, nº974, 1965.
“As Bênçãos da Liberdade”, nº975, 1965.
“Leonov e a Humanidade”, nº976, 1965.
“A Utilização dos Cosmos”, nº977, 1965.
“A Igreja e o Estado”, nº978, 1965.
“Aniversário”, nº980, 1965.
“Vietname: Situação Actual”, nº981, 1965.
“República Dominicana I”, nº982, 1965.
“República Dominicana II”, nº983, 1965.
“A Europa Gaulista”, nº984, 1965.
“A ‘Final’ De Gaulle – Mitterrand”, nº988, 1965.

KWY

“A Senhora que dava Ordens Religiosas”, nº4, 1961.

O Jornal:

“Sou um Homem de Esquerda que tropeçou na Ortodoxia”, entrevista a Carlos Pessoa, 28/07/1978.
“O Discurso de Leonardo 1”, 01/08/1975
“O Discurso de Leonardo 2”, 08/08/1975
“O Discurso de Leonardo 3”, 15/08/1975
“O Discurso de Leonardo Conclusão”, 22/08/1975.

Seara Nova:

“A Vida na História”, nº1589, Março, 1978

ABRIL – Revista de reflexão socialista:

“Nuno Bragança directamente”, entrevista a João Lopes e José Camacho Costa, nº4, 1978.

Vértice:

“Algumas Palavras a Dizer”, vol.24, Maio/Junho, 1964.
“Acerca de *Belarmino*”, vol.25, Janeiro, 1965.

Colaborações cinematográficas:

Argumento do filme de Paulo Rocha, *Os Verdes Anos*, de 1963.

Co-autor, com Augusto Cabrita, Gérard Castello Lopes e Fernando Lopes de *Nacionalidade Português*, de 1973.

Colaboração no *Catálogo do Ciclo de Cinema dedicado a Robert Bresson*, organizado pela Embaixada de França e pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Bertrand Editora, 1979.

“Rio Sagrado”, *Catálogo de Lisboa’ 94, Capital Europeia da Cultura, Ciclo de Cinema dedicado a Jean Renoir*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1994.

Traduções de Nuno Bragança:

BEGUIN, Albert, *Léon Bloy, Místico da Dor*, trad. Manuel de Lucena e Nuno Bragança, Lisboa, Moraes Editores, 1961.

BOS, Charles de, *O que é a literatura?* trad. Nuno Bragança, Lisboa, Moraes Editores, 1961.

FOUCAULD, Charles, *Meditações sobre o Evangelho*, trad. Nuno Bragança, Lisboa, Moraes Editores, 1962.

STEENBERGHEN, Fernand Van, *Deus Oculto*, trad. Nuno Bragança, Lisboa, Moraes Editores, 1963.

TRESMONTANT, Claude, *Introdução ao Pensamento de Teillard de Chardin*, trad. Nuno Bragança, Lisboa, Moraes Editores, 1961.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Dissertações sobre a obra de Nuno Bragança:

LUDOVICO, Sara Raquel André, *Do Fim do Mundo e da sua Continuação: Práticas Intertextuais em Nuno Bragança e Adília Lopes*, Tese de Mestrado em Estudos Comparados, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Faculdade Nova de Lisboa, 2004.

SERRA, Carlos Manuel Meira Marques Baptista, *O Escrever em A Noite e o Riso de Nuno Bragança*, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001.

SALGADO, Maria Antonieta, *“O Deus Reencontrado” nos Livros Do Fim do Mundo e Square Tolstoi de Nuno Bragança*, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

SILVA, Rui Gabriel, *O Tempo e o Modo do Homem que ficou sem Lado: o Efeito de Autobiografia na Obra de Nuno Bragança*, Tese de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Universidade Aberta, 2002.

Sobre Nuno Bragança:

ALEGRE, Manuel, “Até já, Nuno”, *O Jornal*, 15/02/1985.

_____, “Era o Nuno”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25/10/1995.

_____, “Nuno Madrugá”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 08/05/1990.

ANTUNES, Carlos, “Exemplo de homem”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25/10/1995.

_____, “Um guerrilheiro-escritor”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 08/05/1990.

BAPTISTA-BASTOS, Armando, “Directamente de *Directa*”, *Diário Popular*, Lisboa, 05/06/1877.

BARBAS, Helena, “Fragmentos de um Retrato”, *Expresso – Revista*, Lisboa, 04/11/1995.

COSTA, Maria Velho da, “A tricotadeira do fim do mundo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25/10/1995.

FARIA, Duarte, “Recensão crítica a *Directa*”, *Colóquio-Letras* n°45, 1978.

FERREIRA, António Mega, “Um homem a e a sua *Estação*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12/02/1985.

GUERREIRO, António, “A Escrita e a Lógica do Riso”, *Expresso – Revista*, Lisboa, 04/11/1995.

GUSMÃO, Manuel, “Autobiografia em Três Romances”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25/10/1995. pp.11-40.

_____, “Relatório de Releitura de *A Noite e o Riso*” in Bragança, Nuno, *A Noite e o Riso*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

FERREIRA, António Mega, “Um homem e a sua *Estação*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12/02/1985.

FONSECA, M. S. “*Os Verdes Anos*”, Folhas da Cinemateca Portuguesa, s/d.

HORTA, Maria Teresa, “Encontro com Nuno Bragança”, *A Capital*, Lisboa, 04/02/1970.

JÚDICE, Nuno, “Uma Volta à Praça”, *Expresso*, Lisboa, 23/01/1982.

LEPECKI, Maria Lúcia, “*Do Fim do Mundo – A morte e a vida*”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 28/10/1990.

_____, “Inesperadamente, uma carta”, *Expresso – Actual*, Lisboa, 16/01/1982.

LISTOPAD, Jorge, “Aníbal ante portas”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 16/03/1982.

MELO, André de, *Formas e Violência em Nuno Bragança*, Braga, Cadernos de Cultura Parábola, 1975.

MELO, João de, “Nuno Bragança, a escrita luminosa”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 08/05/1990.

NOGUEIRA, João Pinto, *U OMÃI QE DAVA PULUS*, Documentário, Portugal, Mídas Filmes, 2008.

_____, *U OMÃI QE DAVA PULUS*, Folhas da Cinemateca, Lisboa, 2008.

PIRES, Alves, “Maina Mendes e A Noite e o Riso”, *Brotéria* Vol.91, 12/1970.

ROCHA, Luís de Miranda, “Directa”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 23/12/1977.

ROCHA, Paulo, “Ele era um sol”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25/10/1995.

RODRIGUES, Urbano Tavares, “Leituras do ano literário de 1977”, *O Diário*, 11/01/1978.

_____, “Resistência e Ironia”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25/10/1995.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos, “Nuno Bragança”, in A. M. Machado (ed.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996.

SEIXO; Maria Alzira, “Desencaminhados (Maina/Nuno) – Sobre *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, in *Outros Erros: Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001.

_____, “Quem deixou de ler Nuno Bragança?”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 21/05/1997.

_____, “Square Tolstoi”, in *A Palavra do Romance – Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986. pp.212-215.

TORRES, Alexandre Pinheiro Torres, “Algumas notas sobre *A Noite e o Riso* (1969) de Nuno Bragança”, in *Ensaios Escolhidos I – Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989. pp.157-163.

Geral:

Bíblia Sagrada, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992.

O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção, Antologia, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Longman Language Activator, The World's First Production Dictionary, Burnt Mill, Longman Group, 1997.

AAVV, *Biblos, Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, s.l., Editorial Verbo, 1995.

_____, *Biblos, Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3. s.l., Editorial Verbo, 1999.

ALDAZÁBAL, José, *Dicionário Elementar de Liturgia*, Lisboa, Editora Paulinas, 2007.

- AGOSTINHO, *Confissões*, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2004.
- AMARAL, Fernando Pinto, *Cem Livros Portugueses do Século XX – uma selecção de obras literárias*, Lisboa, Instituto Camões, 2000.
- ANGENOT, Marc, *Glossário da Crítica Contemporânea*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. e notas de Ana Maria Valente, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la Durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, 2006.
- BECKSON, Karl e GANZ, Arthur, *A Reader's Guide to Literary Terms*, London, Thames and Hudson, 1966.
- BERGSON, Henri, *Memória e Vida*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de, *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: Questões de Teoria Literária*, São Paulo, Pioneira, 1981.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Breve Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 2004.
- D'ARCY, Martin, *Comunismo e Cristianismo*, Lisboa, Livros Pelicano, s/d.
- DUNDES, Alan *et alli*, *In Quest of the Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- DUPLEIX, André, *Quinze Dias com Teilhard de Chardin*, São Paulo, Paulus, 1999.
- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- ELIOT, T. S., *Notas para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Editores Século XXI, 1996.
- _____, "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1980. pp.13-22.
- FREUD, Sigmund, *Para Além do Princípio do Prazer*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Veg, 1996.
- _____, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- GIL, José, *Em Busca da Identidade – O Desnorte*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2009.
- _____, *O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2005.
- GRAVES, Robert, *Os Mitos Gregos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005.

- GOTT III, Richard, *Viagens ao Tempo no Universo de Einstein*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2007.
- HANLON, Michael, *10 Perguntas às quais a Ciência não Sabe Responder (Ainda)*, Porto, Civilização Editora, 2007.
- JOLLY, Margaretta (ed.), *Encyclopedia of Life Writing, Autobiographical and Biographical Forms*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.
- KEMPIS, Thomas de, *A Imitação de Cristo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991.
- KISSANE, Edward J., *The Book of Isaiah*. Vol. II, Dublin, Browne and Nolan Limited, 1943.
- KLEIN, Étienne, *O Tempo de Galileu a Einstein*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.
- LANSER, Susan Sniader, *The Narrative Act, Point of view in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- LENTRICCHIA, Frank e MCLAUGHLIN, Thomas (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- LEPECKI, Maria Lúcia, *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 2007.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, A. J., *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2001.
- LOPES, Óscar, *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária*, Porto, Editorial Inova, 1972.
- LOURENÇO, Eduardo, *A Europa Desencantada. Para Uma Mitologia Europeia*, Lisboa, Gradiva, 20005.
- _____, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2000.
- LOURENÇO, M. S., *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- LOWENTHAL, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- MARCUSE, Ludwig, *Freud e a Picanálise*, Lisboa, Livros do Brasil, 2006.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, *O Manifesto Comunista*, Lisboa, Padrões Culturais Editora, 2008.
- MCKENZIE, John L., *The Anchor Bible. Second Isaiah*. New York, Doubleday & Company, 1968.
- MENDONÇA, José Tolentino, *A Leitura Infinita. Bíblia e Interpretação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- MINOIS, George, *História do Ateísmo*, Lisboa, Editorial Teorema, 2004.

- MIQUEL, Dom Pierre e PICARD, Sœur Paula, *Dictionnaire des Symboles Mystiques*, Paris, Le Léopard D'Or, 1997.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Editora Cultrix, 1978.
- ORLINSKY, Harry M. e SNAITH, Norman H., *Studies on the Second Part of the Book of Isaiah*, Leiden, E. J. Brill, 1977.
- PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PINION, F. B., *A T. S. Eliot Companion*, London, The Macmillan Press Limited, 1986.
- PINTO, Paulo Mendes, *Conhecimento de Deus. Ensaio em Torno do Saber, da Omnisciência, do Monoteísmo*. Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2007.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.
- RICARDOU, Jean, “Temps de la narration, Temps de la fiction”, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967. pp.161-170.
- RICOEUR, Paul, *Tempo e Narrativa*, São Paulo, Papirus, 1994.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative fiction, Contemporary Poetics*, Bungay, Methuen & Co, Ltd, 1983.
- SELLIER, Philippe, *Le Mythe du Héros*, Paris, Bordas, 1990
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2002.
- SOUTHAM, B. C., *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1994.
- STEINER, George, *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006.
- _____, *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2002.
- _____, *Errata: Revisões de uma Vida*, Relógio d'Água Editores, 2001.
- _____, *Nostalgia do Absoluto*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2003.
- STIERLE, Karlheinz, *Existe uma Linguagem Poética? Obra e Intertextualidade?*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2008.
- TALEB, Nassim, Nicholas, *O Cisne Negro. O Impacto do Altamente Improvável*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*, Lisboa, Edições 70.
- WIÉNER, Claude, *O Segundo Isaías, O Profeta do Novo Êxodo*. Lisboa, Difusora Bíblica, s/d.
- WILLIAMSON, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot. A Poem-by-Poem Analysis*. New York, The Noonday Press, 1953.

WOLFF, Jonathan, *Porquê ler Marx Hoje?* Lisboa, Edições Cotovia, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj, *A Monstruosidade de Cristo*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2008.

Obras Literárias:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999.

BASHÔ, Matsuo, *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

BELO, Ruy, *Todos os Poemas*, volume I, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Teresa Rita Lopes (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

ELIOT, T. S., *Quarta-Feira de Cinzas*, trad. Rui Knopfli, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1998.

FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, London, Vintage Classics, 1995.

KUSHNER, Tony, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches*, London, Nick Hern Books, 2007.

LAWRENCE, D. H., *O Amante de Lady Chatterley*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2005.

LISBOA, Irene, *Voltar atrás para quê?*, Obras de Irene Lisboa, vol. IV, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

LISPECTOR, Clarice, *Contos de Clarice Lispector*, Viseu, Relógio d'Água Editores, 2006.

NEGREIROS, José de Almada, *Nome de Guerra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

OLIVEIRA, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982.

PESSANHA, Camilo, *Clepsydra*, edição crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1995.

REIS, Ricardo, *Poemas de Ricardo Reis*, Edição crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, INCM, 1994.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, 2007.

VERDE, Cesário, *Poesia Completa 1855-1886*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

WOOLF, Virginia, "A Haunted House", *Selected Short Stories*, London, Penguin Books, 2000. pp.3-4.