

**“Deus, Pátria e Família” na literatura da pós-modernidade:
uma abordagem de *o nosso reino* de valter hugo mãe.**

Carlos Manuel da Silva Marques

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares
Universidade Aberta
Lisboa 2009

**“Deus, Pátria e Família” na literatura da pós-modernidade:
uma abordagem de *o nosso reino* de valter hugo mãe.**

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares
Orientação científica: Professora Doutora Maria do Rosário Cunha Duarte

Universidade Aberta 2009

À Professora Doutora Maria do Rosário Cunha Duarte
pela sua gentileza, competência e profissionalismo.

— Apresento-lhe Deus, senhora dona Ângela
o vagabundo a erguer-se da nuvem num assomo
de delicadeza inesperada, a estender uma palma imensa
de unhas duvidosas que obrigava as visitas a limparem-
se disfarçadamente ao lenço, a passarem a tarde na
companhia de uma criatura esquisita que em vez de falar
debitava profecias numa linguagem labiríntica, se gabava
de ter morto o próprio filho, se despedia
— Até amanhã se eu quiser

António Lobo Antunes

Resumo

As designações de Pós-Modernidade e Pós-Modernismo são aquelas que, correntemente, melhor enquadram e definem o panorama da civilização e da literatura actuais. Partindo destas tendências culturais e estéticas, este trabalho debruça-se, sobretudo, sobre a definição das coordenadas que enquadram o Pós-modernismo como paradigmata estético-literário.

Recorrendo a diversos textos teorizantes, numa primeira parte definem-se e distinguem-se os conceitos de Pós-modernidade e Pós-Modernismo, na sua génese e características, nos seus autores e obras mais consagrados, tanto no estrangeiro como em Portugal.

Numa segunda parte analisa-se *o nosso reino* de valter hugo mãe, romance de 2004, procurando vislumbrar as tendências actuais da literatura e ilustrando a abordagem com intervenções de diversos autores que, de várias formas, ressaltam aspectos que elucidam sobre a prática criativa ficcional. Os conceitos de Deus, Pátria e Família são aqueles que norteiam a construção da obra e se constituem como objecto de dissecação analítica. Estes três elementos estruturadores da consciência individual e colectiva apresentam-se como factores de instabilidade e repressão. Deles se parte para uma perspectiva dos alicerces da nação portuguesa, na sua passagem do Estado Novo ao período do pós vinte e cinco de Abril. A narrativa de uma criança é pontuada por digressões realistas e fantásticas, e por personagens que ora remetem para a vida real ora se alçandoram ao mundo da pura imaginação. Assim, realidade e fantasia misturam-se de modo a criar uma mundividência de estranhamento.

O presente estudo apresenta pois, à luz dos pressupostos pós-modernistas, uma obra actual como exemplo das novas realizações da literatura portuguesa.

Abstract

The concepts of Post-Modernity and Post-Modernism are those that currently, best fit and define the today background of civilization and literature. Based on these cultural and aesthetic tendencies, this work focuses mainly on the definition of the coordinates that establish Post-Modernism as an aesthetic-literary paradigm.

Through different theorizing texts, in the first part of this essay, the aim is to define and distinguish the concepts of Post-Modernity and Post-Modernism, in its genesis and characteristics, its authors and most celebrated works, both abroad and in Portugal.

The second part analyzes Valter Hugo Mãe's 2004 novel, *o nosso reino*, for an insight into the current trends in literature and illustrating the approach with views from several authors who, in many ways, point out aspects that shed light on the practice of creative fiction. The concepts of God, Fatherland and Family are those that guide the construction of the novel and constitute the object of analytic dissection. These three structural elements of individual and collective consciousness are presented as factors of instability and repression. This novel gives a perspective of the social and cultural foundations of the Portuguese nation, in the transition from the Estado Novo period to the immediately after the revolution of April the fifth's time. The narrative of a child is punctuated by both realistic and fantastic digressions, and characters sometimes refer to real life or established themselves into the world of pure imagination. Thus, reality and fantasy blend together to create an ambiance of strangeness.

The present study, therefore, in the light of Post-Modernist assumptions, accepts this novel as an example of the new achievements of Portuguese literature.

Índice

I-	Introdução.	9
II-	O Pós-Modernismo.	11
	1 - O Pós-Modernismo: balização periodológica.	11
	2 - Pós-Modernismo: principais características.	17
	3 - O Pós-Modernismo em Portugal.	32
III -	<i>o nosso reino: Deus, Pátria e Família.</i>	36
	1- Introdução	36
	1.1 - Da poesia à ficção.	36
	1.2 - Deus, Pátria e Família.	41
	1.3 - Título e epígrafe.	44
	1.4 - O reino de benjamim.	47
	2- Deus	54
	2.1 - Pecado, culpa e redenção.	54
	2.2 - Os ícones e a demanda da santidade.	64
	2.3 - Igreja e transgressão.	70
	2.4 - A morte: entre o fascínio e o temor.	75
	2.5 - O fantástico e a realidade.	79
	3- Pátria	90
	3.1- História e nação.	90
	3.2 - O Estado Novo.	97
	3.3 - O 25 de Abril.	103

4- Família-----	109
4.1 - benjamim: uma saga familiar.-----	109
4.2 - dona tina: o domínio da mulher.-----	117
4.3 - dona cândida: preconceito e casamento.-----	121
4.4 - A “louca suicida”: insânia e melodrama.-----	125
IV - Conclusão.-----	130
V - Bibliografia.-----	134

I – Introdução

Caminhem pelas minhas páginas como num sonho porque é nesse sonho,
nas suas claridades e nas suas sombras,
que se irão achando os significados do romance [...].

António Lobo Antunes

É critério primeiro para a escolha de uma obra o grau de adesão ou empatia face a um qualquer aspecto que, muitas vezes, inconscientemente nos prende a ela. Há livros que nos enfeitiçam, textos que nos seduzem e, talvez por isso, não podemos deixar de os ler de uma só rajada ou repetidamente.

A narrativa na voz de uma criança que quer ser santa, vagueando pelas suas múltiplas visões mágicas da vida, foi razão bastante para eleger *o nosso reino*, primeira

obra de ficção de valter hugo mãe, como objecto de análise e como *corpus* deste trabalho. Acresce que a juventude do autor, a criatividade e a irreverência da sua escrita são também motivos-cerne para a opção. A partir do particularíssimo reino ficcional desta criança, alongar-nos-emos sobre esse reino maior que é Portugal, espaço social complexo e vário nas suas múltiplas condicionantes religiosas, sociais, políticas e civilizacionais.

E como cada obra literária costuma ser perspectivada literariamente segundo coordenadas mais ou menos estabelecidas, divisamos no Pós-Modernismo a designação para definir o actual estado de consciência e execução estético-literária e o cenário em que se move a obra de valter hugo mãe. Conscientes dos obstáculos a encontrar na abordagem de um tempo tão próximo, pela dificuldade em perceber a génese, a evolução e o estado actual do paradigma literário referido, assumimos o risco de, em matéria tão pouco sedimentada, deixar escapar algum aspecto importante para a compreensão do fenómeno.

Pretendemos estruturar o trabalho, em primeiro lugar, através da definição e distinção dos conceitos de pós-modernidade e Pós-Modernismo, para daí partir para a análise do romance *o nosso reino* de valter hugo mãe. A pertinência da abordagem decorrerá da actualidade e singularidade da visão de um jovem autor, bem como do nosso interesse pela literatura que se vai publicando, relevando o atrevimento de nos debruçarmos sobre obras não caucionadas pelo tempo e correspondente sedimentação quanto à sua validade. Salientamos, no entanto, que optámos por não entrevistar o autor, não deixando de fazer referência a outros textos seus que, de um ou outro modo, julgamos, poderão enriquecer a abordagem do romance em apreço.

Sobre o Pós-Modernismo há já alguns estudos divulgados, mas pretende-se, a partir das suas características já relativamente cristalizadas, analisar um romance publicado em 2004. Entendemos abordar obras de análise estético-literária incontornáveis para a compreensão desta tendência, falamos de estudos de autores como Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon ou Ana Paula Arnaut, mas também nos iremos socorrer de textos publicados na internet, jornais e revistas. Não esqueceremos ainda o contributo teorizante de diversos escritores, expresso em crónicas, entrevistas, comunicações e demais modos de tornar públicas as opções estéticas que subjazem às actuais formas do construir literário.

Impele-nos, igualmente, o propósito de avaliar até que ponto um jovem autor pode ser tão interessante quanto um escritor consagrado pela longa tradição literária. A análise de uma obra específica, *o nosso reino*, será elaborada com parcimónia de aparato terminológico e tentaremos descortinar nela as características das novas tendências literárias. Acompanharemos este *corpus* específico com elementos retirados de outras obras do autor, para corroborar perspectivas pertinentes e ilustrar recorrências temáticas ou discursivas.

A análise de uma obra de autor contemporâneo torna-se pertinente na medida em que poderá servir de divulgação daquilo que se vai publicando, das novas linguagens e das novas maneiras de entender a literatura em geral e a ficção em particular. Move-nos ainda a forma inovadora como a literatura actual se renova pela transgressão e reelaboração, circunstância substancial para que um texto se construa literariamente. Fazendo eco das palavras de Fernando Pessoa, achamos que, sob a falaz aparência de “desrespeitos acessórios e inúteis, como os dos romancistas modernos”¹, se refaz continuamente essa matéria tão sedutora que é a literatura.

¹ Pessoa, Fernando, *A HORA DO DIABO*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.46.

II - O Pós-Modernismo.

O conceito de «pós-modernismo» é de definição tão esotérica como o é o de um Deus onnipresente.

Eleanor Heartney

1-O Pós-Modernismo: balização periodológica

A periodização literária é um contributo para a compreensão da evolução da literatura e um importante instrumento de trabalho para a análise literária. É através da perspectiva diacrónica que melhor se percebem as alterações de ordem estética e ideológica, bem como as mutações do sentido do gosto. Contudo, estamos cientes que a delimitação periodológica de movimentos estético-literários levanta dificuldades inequívocas e, em se tratando do Pós-Modernismo, isso mais se acentua, pois esta estética, sendo actual, revela-se de complexa apreensão e sujeita a evoluções imprevisíveis. Não se constituindo como um movimento rigorosamente circunscrito, não tendo um lugar e um tempo específicos, não há, portanto, nenhum manifesto de escola e nenhuma sistematização tratadística, pelo que as suas bases se apresentam difusas e dificilmente consensuais. A própria designação, Pós-Modernismo, não colhe unanimidade, fazendo com que este seja um movimento sujeito a inevitáveis especulações e cuja definição ainda se apresenta como conjectural.

Fundamental para a compreensão do fenómeno é a explicitação dos conceitos de pós-modernidade e Pós-Modernismo. Ana Paula Arnaut faz uma distinção, propondo que

“[...] o termo post-modernidade se reporte a um contexto social abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em

que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário.”²

Assentemos então que o conceito de pós-modernidade aponta, num sentido mais lato, para o domínio civilizacional, enquanto o termo Pós-Modernismo conduz a um nível mais restrito, o domínio das artes em geral e, em particular, da literatura.

É impossível traçar um quadro com as características genéricas da pós-modernidade sem referir Jean-François Lyotard, autor que o estudou detalhadamente. Diz-nos ele que as transformações actuais na sociedade e o aumento do conhecimento, bem como o progressivo enfraquecimento dos hábitos e valores tradicionais, estão intrinsecamente ligados ao desenvolvimento tecnológico, e toda esta mudança, incluindo a artística, está a criar um mundo no qual cada indivíduo deve traçar o seu próprio caminho sem referências fixas e sem submissão a filosofias tradicionais. Lyotard defende a liberdade total de reflectir sobre a vida e de pôr em causa o conhecimento passado, e uma vez que o mundo está em constante mutação, nenhum significado pode ser dado como rigorosamente certo, ou seja, pode sempre ser posto em causa. Em suma, a pós-modernidade diz respeito a uma série de transformações em termos sócio-culturais, económicos, históricos e ideológicos, que se focalizam na segunda metade do século XX.

E já que tentámos, de forma brevíssima, definir o âmbito da pós-modernidade, passemos agora ao domínio mais específico do Pós-modernismo. Numa tentativa de periodização, e consciente das ambiguidades de designação e concatenação periodológica do termo Pós-Modernismo, é inevitável colocar este paradigma literário no seguimento do Modernismo. Sendo este último movimento localizável no princípio deste século, entre as décadas de 1910 e 1940, o Pós-Modernismo só pode classificar-se como uma categoria posterior à década de 40. Trata-se de um movimento estético com tantas possibilidades de aplicação e conceptualização que obriga a equacionar minuciosamente os autores e as concepções artísticas precedentes, sem o que não podemos compreender a pertinência de um novo fenómeno. Assim, não parece que seja possível, estando tão próximos do presente histórico do Pós-Modernismo, ter certezas definitivas sobre a sua balização periodológica. Só a distância temporal poderá

² Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne . Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p.67.

contribuir para uma visão mais lúcida porque distante e, como consequência, mais clarividente sobre a sua definição e delimitação.³

Como atrás vimos, não sendo fácil definir periodologicamente o Pós-Modernismo, pois é uma estética, um modo de estar e de ver em desenvolvimento, ainda assim muitos autores têm tentado defini-lo sem, no entanto, alcançar consenso. No entanto, conheçamos a opinião de Barry Smart:

“Embora as raízes filosóficas do pós-modernismo possam remontar aos finais do século XIX, o termo em si só começou a ser empregado a partir de 1930. Uma primeira referência ocorre na contribuição para a crítica literária de Federico de Onis, que usa o termo *post-modernismo* para descrever «uma espécie de modernismo exausto e ligeiramente conservador». Um uso comparável do termo ocorre no final da década de 50 na América, para lamentar a exaustão do movimento moderno e descrever os sinais crescentes do fim do modernismo e a emergência de uma nova sensibilidade. Contudo, só em meados da década de 70 é que o termo começou a ser mais empregado, em relação com a arquitectura, a dança, a pintura, o cinema e a música.”⁴

Vários autores localizam o início do Pós-Modernismo em diferentes épocas, mas predomina a opinião que o considera como evolução em continuidade/ruptura com o Modernismo.⁵ Façamos aqui um **parêntesis** para vincar que as diferenças entre Modernismo e Pós-Modernismo não constituirão objecto do nosso estudo. Privilegiaremos, portanto, o segundo, com a consciência de que os ainda poucos estudos sobre este novo paradigma nos poderão conduzir a domínios movediços, mas atractivos pela pertinência e actualidade.

³ Bem o acentua Ana Paula Arnaut quando diz que “A determinação do *terminus a quo* e do *terminus ad quem* de qualquer período literário não é sempre tarefa fácil, epistemologicamente precisa e, muito menos, teoricamente conclusiva e consensual, principalmente quando da matéria-prima literária nos separa um escasso lapso de tempo.” (Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.77).

⁴ Barry Smart, *A Pós – Modernidade*, Mem Martins, Europa-América, 1993, pp.20-21.

⁵ Cf. Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, pp. 62-72, Douwe Fokkema, *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega, (s./d.), pp.60-84 e Carlos Ceia, s.v. “[Pós-modernismo](#)”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>, consultado em 5 de Março de 2009. Ainda relativamente a esta questão podemos verificar o trabalho de Ihab Hassan, “Towards a Concept of Postmodernism” in *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1987, pp. 84-96, consultável em <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf>, acedido a 5 de Março de 2009, que contém um quadro comparativo sistematizando as principais diferenças entre Modernismo e Pós-Modernismo, bem como David Harvey “*Pós Modernismo- Passagem da Modernidade à Pós-Modernidade*,” consultável em <http://had2.files.wordpress.com/2007/12/david-harvey.pdf> e acedido a 5 de Março de 2009, com tradução do quadro atrás enunciado.

O Pós-Modernismo teve a sua génese nos Estados Unidos e, tendo continuidade na Europa, vê acentuadas as suas características anglófonas enquanto designação de um conjunto de manifestações culturais em diversos campos.

Maria Alzira Seixo afirma que

“[...] o pós-modernismo, conforme tem sido suficientemente sublinhado, é o primeiro código que a Europa recebe do continente americano, do norte e do sul [...]”⁶

E quais os autores iniciais do Pós-Modernismo? A verdade é que certos escritores balançam entre concretizações literárias modernistas e pós-modernistas: Umberto Eco dá-nos o exemplo das obras de James Joyce que, no seu entender, oscilam entre estes dois paradigmas literários.⁷ Porém, e de acordo com Bertrand Westphal,

“Les premiers auteurs délibérément postmodernes ont souvent été américains: Donald Barthelme, John Barth, Robert Coover, et surtout Thomas Pynchon. En Europe, il semble acquis que le premier roman indiscutablement postmoderne est *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles, auquel a succédé une série de romans d'Italo Calvino, dont le déjà classique *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); en Amérique Latine, les bases ont été jetées dans *Rayuela* de Julio Cortázar (1963)”⁸.

Destaque-se ainda, a título ilustrativo, Susan Sontag, Jorge Luís Borges e Samuel Beckett, também eles muitas vezes considerados precursores efectivos das novas tendências literárias.⁹

⁶ Maria Alzira Seixo, "Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo", *Colóquio/Letras*, n.º 134, Out, 1994, p.112.

⁷ A este propósito Umberto Eco diz que «*Ulysses* est moderne parce que l'auteur s'y livre à "la negazione del già detto" tandis que *Finnegan's Wake* est postmoderne parce que, lui, procède à "il suo ripensamento ironico"» Eco, Umberto.– *Postille a Il nome della rosa*.– Milano: Bompiani, 1983, p.531, citado por Bertrand Westphal in “Postmodernisme / Postmodernism, in Dictionnaire International des Termes Littéraires, Université de Limoges, consultável em <http://www.ditl.info/arttest/art15470.php>, e acedido a 29 de Outubro de 2008.

⁸ Bertrand Westphal, *loc. cit.*

⁹Cf. Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, pp.34-35, Douwe Fokkema, *op. cit.*, p.60 e Carlos Ceia, s.v. "[Pós-modernismo](#)", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, loc cit. A este propósito, Ihab Hassan, (“Towards a Concept of Postmodernism” in *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1987, consultável em <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf> e acedido a 5 de Março de 2009), considera, entre muitos outros, os seguintes autores: Eugene Ionesco, Vladimir Nabokov, Harold Pinter, Gabriel Garcia Márquez, Julio Cortázar, Alain RobbeGrillet, Michel Butor, Maurice Roche, Philippe Sollers, John Barth, William Burroughs, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Walter Abish, John Ashbery, David Antin e Sam Shepard.

Sintetizando o que foi afirmado, o Pós-Modernismo surge no âmbito de uma dominante cultural – dificilmente datável e abrangendo um conjunto de tendências, paradigmas e teorias em diversos domínios do conhecimento – como designação de manifestações artísticas vindas a lume após os anos 50 do século XX e cujas tentativas de sistematização e teorização ocorreram nas décadas de 60 e 70. A originalidade dessas manifestações pode ser discutida e comparada com outras anteriores, o que pode ajudar a datar o Pós-Modernismo.

O certo é que até os defensores mais tenazes da existência de um fenómeno estético que designam por Pós-Modernismo parecem incapazes de chegar a um consenso quanto à sua definição exacta, devido à sua natureza mutável e fragmentária, sendo que, para tal, necessita de teorização complexa e interdisciplinar. O Pós-Modernismo é eclético, conjuga várias tendências e estilos sob o mesmo nome, é aberto, plural, e constitui-se enquanto teoria e prática em permanente evolução. Muitos críticos, sobretudo norte-americanos, têm-se dedicado a estudar a validação desta nova corrente estética e, admitindo nela características já bem marcadas de inovação, tornam legítimo considerar que o Pós-Modernismo é, de facto, um novo paradigma periodológico que marca decisivamente o panorama da cultura actual.

E é do Pós-Modernismo que nos queremos ocupar ao longo deste trabalho. De uma designação mais genérica, a pós-modernidade, passando para um âmbito mais específico, o Pós-Modernismo nas artes (pintura, artes plásticas e arquitectura), vinculemo-nos agora a um aspecto mais particular que é o da literatura. Será, portanto, o Pós-Modernismo literário que constituirá o objecto do nosso estudo e nos norteará, após a sua definição, durante a segunda parte do trabalho: a análise de um texto literário, mais especificamente um texto da ficção portuguesa contemporânea.

2- Pós-Modernismo literário: principais características.

O levantamento das características gerais do Pós-Modernismo também se apresenta como tarefa de problemática execução.

Num artigo publicado na revista *Colóquio/Letras*, Cristina Robalo Cordeiro enumera as características que postulam a nova forma de construção do romance:

“Laboratório da narrativa, local privilegiado de viva experimentação, o (um certo tipo de) romance vem encenando, desde a década da 60, uma espécie de *experiência dos limites* que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional que reflectia a estabilidade do mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa da imposição de leis rígidas e de significações preconcebidas. Negando-se a ser modo de representação do real por excelência, [...] estes novos textos, não reconhecendo ao narrador uma função demiúrgica, rejeitam as regras da intriga tranquilamente bem montada, o desenho da personagem como cristalização de um carácter e pólo aglutinador da acção, a descrição metonímica de um espaço potencialmente apto a representações económico-sociais e em estreita conexão com a vida psicológica das figuras que o povoam e a concepção do tempo na linearidade de um devir natural. Estes romances, que a crítica cada vez mais designará por *textos*, urdidos num processo produtivo extremamente pessoal e complexo instauram ainda um violento atentado aos protocolos tradicionais de leitura, desconcertando ou mesmo afastando quem não se disponha a um esforço continuado de atenção (de associação e de decifração). Os imperativos de ruptura – não apenas meros exercícios ou artifícios de linguagem – traduzem, a par de um sentimento de inquietação perante o próprio acto criador e o caminhar incerto da história e do mundo, a procura de uma essencialidade.”¹⁰

A partir da leitura deste excerto, uma certeza primeira emerge como indelével: o Pós-Modernismo caracteriza-se por uma clara fuga às normas do romance canónico. Esta será a base do nosso trabalho até porque, como atrás referimos, pretendemos analisar um romance/texto com o intuito de verificar até que ponto ele se instaura ainda num modelo de ficção cristalizada, ou se se constitui já como texto literário conforme a um dissemelhante modo de abordagem do fenómeno ficcionista. Parece legítimo considerar, *a priori*, que estamos perante o caso de uma obra de ficção que põe em causa as normas do romance tradicional.

Mas passemos às especificidades do Pós-Modernismo cujas marcas distintivas pretendemos salientar. Ana Paula Arnaut define-o como um sócio-código com quatro características base: polifonia narrativa, fluidez genológica, modelização paródica da História e da história, e exercícios metaficcionais ou auto-reflexivos.¹¹ A estas características juntaremos outras que as diversas leituras nos foram suscitando. Não se apresentando, em termos latos, propriamente como uma novidade literária, as características atrás enunciadas, serão, todavia, sujeitas a especificidades simbólicas e

¹⁰ Cristina Robalo Cordeiro, "Os limites do romanesco", *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Jan. 1997, pp. 111-112.

¹¹ Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.357.

ostensivamente subversivas que, claramente, afastam os romances pós-modernistas da linha romanesca tradicional. Este novo período constitui-se muito por força de marcas inovadoras que, não sendo propriamente inéditas, são agora postas em prática de forma consistente. Assim, técnicas e artifícios narrativos que os escritores empregavam de forma pontual são agora utilizados de forma sistemática, enformando uma nova estética.

Podemos referir nos textos que abalam as concepções do romance tradicional um sentir iconoclasta como impulso permanentemente repetido e uma recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente. Causalidade e evolução são perspectivas de abordagem diegética omitidas, linearidade e encadeamento são irrelevantes, e a diegese acaba num qualquer momento arbitrário, pois aspira-se a destruir ideias de conexão, bem como a destruir a concepção de tempo e espaço por uma acronia e uma atropia constantes.

Pondo a descoberto o seu carácter ficcional, a literatura actual busca deliberadamente um efeito de ambiguidade, bem como a polissemia e a exploração das contradições do sujeito, porque é neste contexto que se movem as personagens: estas não são, para o romance, instrumentos de qualquer intenção mimética, mas construções que advêm da criatividade e da extrapolação da realidade. O romance não explica, não deduz, antes induz através de uma linguagem eivada de novidade, aliando a isto a ausência de intriga estruturada, segundo critérios de tempo e causalidade, e a preferência por tramas labirínticas, sendo que todos estes recursos exprimem o carácter provisório e desconcertante das coisas.

Ao Pós-Modernismo faltam as certezas sobre as leis que governam a existência, de que resulta a ausência de qualquer projecto explicativo. Além disso, revelando-se consciente do carácter provisório da sua reflexão, tende para a dúvida epistemológica: o texto não descreve o mundo, veiculando antes um fluxo contínuo da corrente da consciência que não aspira a um resultado definitivo ou a verdades universais.

Não surpreende, pois, que o Pós-modernismo frequentemente instaure o universo do maravilhoso, do onírico, do misterioso, do inexplicado ou fantástico, como uma sua característica. O texto literário socorre-se da fantasia e da liberdade de criação numa transgressão intencional dos preceitos vigentes em muitas formas de arte de vocação socialmente representacional. A criação literária actual afirma-se pela introdução sistemática de uma dimensão reflexiva equacionando os domínios do natural e do

sobrenatural, do tempo cronológico e do tempo subjectivo, do real e do irreal,¹² valorizando a imaginação e a liberdade criadora, reposicionando a representação do sujeito no texto literário e veiculando uma diferente expressão do homem e da sua concepção do mundo.

O Pós-Modernismo escreve, por vezes, sobre mundos concebíveis, mas impossíveis, dando voz sobretudo à imaginação, não à experiência, valorizando a invenção e a fantasia que operam uma desconstrução estética do real. Assim, a literatura pós-modernista estimula uma realização que promove o estranhamento e o distanciamento crítico do leitor. “Estranhamento” é o termo que melhor define a concepção pós-modernista da visão do mundo e aparece-nos sob a forma de sonho e alucinação, através de imagens deformadas e delirantes, da exploração de fantasmas, obsessões e mitos. Dá-nos uma visão da relação do homem com o real, mas veicula, sobretudo, uma visão subjectiva desse real inalcançável pelas palavras. Não mostra, assim, preocupação com a lógica ou com a amostragem de um mundo pejado de significações sacralizadas de ordem moral ou política. São as zonas mais escondidas, íntimas e inacessíveis da consciência humana que vêm ao de cima através do mundo ficcionalmente criado. Somos seduzidos pelo estranho, pelo anormal, num contínuo jogo entre o texto e a nossa capacidade de leitores para enfrentar o insólito. Este mundo projectado pelos romances pós-modernos passa, não raras vezes, pela perspectiva

¹² Sobre a consciência autoral do carácter indistinto da amálgama realidade/ficção, José Saramago pronuncia-se nos seguintes termos: “Outras vezes me tem acontecido contar casos reais ou histórias inventadas, de tal maneira embrechadas que acabo por não saber onde acaba a realidade e onde começa a invenção.” (José Saramago, *Deste Mundo e do Outro*, 7ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 134-135).

disfórica e escatológica (para espelhar o desconcerto da vivência hodierna) e pela utilização de uma linguagem que possibilita a exploração de uma imagística insólita, no seguimento do realismo fantástico da literatura latino-americana. É um mundo possível no texto, um mundo feérico, um mundo onde a realidade é reinventada a fim de criar o mundo ficcional.

E é segundo estes pressupostos que se pode considerar a metaficção como outro dos paradigmas do Pós-Modernismo. Trata-se de uma ficção que se questiona, se examina e se decifra a si própria. A metaficção demonstra autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, entrando nos meandros do mundo literário e no espaço evocado pelo romance, participa assim na sua produção.¹³ No entanto, a verdade é que tal estratégia narrativa acontece sob controlo explícito e consciente da figura do narrador/autor.¹⁴

Através da metaficção, o leitor é forçado a reconhecer a ficcionalidade da narrativa, sendo o texto narcisisticamente auto-reflexivo e ilustrando a complexa natureza da escrita.¹⁵ A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades do

¹³ A importância conferida ao leitor pode ser aferida na seguinte intervenção: «Os livros deviam ter não o nome do autor mas o nome do leitor; o livro é escrito pelo leitor quando o está a ler. E até é lido por vários “eus” porque se eu leio um livro agora e se o vou ler daqui a um ano, já é um livro diferente.” António Lobo Antunes, texto consultável em <http://rprecision.blogspot.com/2008/10/o-arquiplago-da-insnia-14.html>, e acedido a 28 de Outubro de 2008.

¹⁴ Como exemplo da forma de fazer o romance reflectir sobre ele mesmo encontramos Italo Calvino. Basta atentarmos no seguinte extracto: “O romance começa numa estação ferroviária, ronca uma locomotiva, um arfar de êmbolo tapa a abertura do capítulo, uma nuvem de fumo esconde parte do primeiro parágrafo. [...] são as páginas do livro que estão embaciadas como as janelas de um velho comboio, é nas frases que pousa a nuvem de fumo.” (Italo Calvino *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, Porto, Público- Coleção Mil Folhas, 2002, p.13). Também José Saramago se pronuncia sobre o acto da escrita e da construção romanesca: “Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem presente nem fim [...]” (José Saramago, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986, p.14). Recuando ao ano de 1505, salientamos a obra *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*, de Miguel de Cervantes, que contém exemplos de metaficção: na segunda parte da obra, por exemplo, as personagens lêem e reflectem, crítica e satiricamente, sobre o texto da primeira metade, mormente no capítulo XXIV que diz: “Onde se contam bagatelas tão impertinentes como necessárias ao verdadeiro entendimento dessa grande história.” (Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*, vol. II, Porto, Livraria Civilização Editora, 1999, p.138). A auto-reflexividade é, pois, uma técnica narrativa presente em muitas manifestações ficcionistas, não sendo específica de nenhuma época em particular. Salientamos, no entanto, que os autores pós-modernistas têm desenvolvido exhaustivamente este recurso narrativo.

¹⁵ Reparemos no seguinte extracto, um dos mais radicais exercícios interessantes de metaficção, erigido numa tensão acusativa de personagem a autor: “[...] aí estão eles a atazanar-me, não esclareço isto bem porque as palavras avançam depressa e o papel não chega, eis o António Lobo Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me e a afogar num tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim

significado e da forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística, ao papel a ser desempenhado pelo leitor, e tendo como propósito a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem. O romance pós-modernista cria ficção, admite a sua ficcionalidade e examina-a criticamente, muitas vezes utilizando a ironia.¹⁶

A metaficção é, pois, um processo de renovação do sistema literário através de uma tentativa de subverter os cânones do romance tradicional, de intenção representacional. Remetendo o texto literário para a pura textualização, denuncia-se o ficcional e o representativo, e postulam-se como dominantes a auto-referencialidade e a produção significativa da palavra.¹⁷ O fenómeno literário aparece como produto significativo do discurso em lugar da representação.

Até porque, assim, o texto não exhibe o real que podia pretender figurar, e que agora se reconhece como inacessível a uma representação mimética, pois é substituído pelo carácter auto-referencial da linguagem. Estamos, desta forma, perante uma crise de representação do real. Os processos anteriores da criação ficcional são agora substituídos pelos procedimentos de exploração da linguagem, dando primazia ao particular e ao subjectivo. Consciente da opacidade dos signos, o texto desmonta as ilusões referenciais, anunciando a sua autonomia face ao real. Longe de reproduzir o

[...].” (António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*, Alfragide, D. Quixote, p.22)

¹⁶ O teor crítico assume muitas vezes uma feição irónica. Vejamos o caso de José Saramago que, logo na página inicial do seu último livro, *A Viagem do Elefante*, diz: “[...] o primeiro passo da extraordinária viagem de um elefante à Áustria que nos propusemos narrar foi dado nos reais aposentos, mais ou menos à hora de ir para a cama. Registe-se já que não é obra de simples acaso terem sido aqui utilizadas estas imprecisas palavras, mais ou menos. Deste modo, dispensámo-nos, com assinalável elegância, de entrar em pormenores de ordem física e fisiológica algo sórdidos, e quase sempre ridículos, que, postos em pelota sobre o papel, ofenderiam o catolicismo estrito de dom João, o terceiro, rei de Portugal e dos Algarves”. (José Saramago, *A Viagem do Elefante*, 1ª edição, Lisboa, Caminho, 2008. p.13).

¹⁷ Sobre o poder da palavra vejamos o que nos diz José Saramago, *op. cit.*, p.73: “Porquê, Porque tudo isto são palavras, e só palavras, fora das palavras não há nada, Ganeixa é uma palavra, perguntou o comandante, Sim, uma palavra que, como todas as mais, só por outras palavras poderá ser explicada, mas, como as palavras que tentaram explicar, quer tenham conseguido fazê-lo ou não, terão, por sua vez, de ser explicadas, o nosso discurso avançará sem rumo, alternará, como por maldição, o errado com o certo, sem se dar conta do que está bem e do que está mal [...]”. Um outro autor que se manifesta sobre este tema é Laurence Sterne (1713-1768): “Não era pelas ideias, – Deus meus!, era pelas palavras que ele arriscava a vida.” Assim dizia o narrador acerca do seu tio. (Laurence Sterne, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Lisboa, Edições Antígona, 1997, p.159). Nesta obra, publicada entre 1759 e 1764, podemos observar a forma como este autor explora, e desmonta exaustivamente, as convenções do romance. Utilizaremos, sempre que oportuno ou de interesse, extractos de autores e obras que ilustrem a construção literária. Não esqueçamos os críticos, mas parece-nos pertinente ver o que os escritores dizem de si mesmos e das suas obras, contribuindo, mesmo que inconscientemente, para a teorização literária.

mundo, o romance cria o seu próprio mundo, ou, como nos diz António Lobo Antunes, citando D. Francisco Manuel de Melo, um “livro trata do que vai escrito nele”.¹⁸ Esta mundividência agora criada é subjectiva, é obscura, e necessita de um novo pacto com o leitor para ser desvendada. Aquela concepção canónica de um mundo real, inequívoco e transparente, fica arquivada nos pressupostos do romance tradicional. Deste modo, a acção, as personagens, o espaço e o tempo, enfim, as diversas categorias da narrativa, apresentam-se difusas e fragmentadas. E a reflexão sobre a própria escrita bem como o carácter instrumental da linguagem constituem a melhor maneira de ficcionar, de refazer o real e de o transfigurar: realidade e ficção não são mais conciliáveis. Não se infira, contudo, que a literatura tem a capacidade completa de se ausentar do mundo real: tal seria uma atitude extrema que constituiria uma falácia. A ficção tem os seus limites e, como bem aponta Catherine Kerbrat-Orecchioni, “[...] un texte n’est jamais à cent pour cent fictionnel [...] il en résulte que tout texte parle d’une certaine manière du «monde réel», et que l’interpréter, c’est toujours faire appel à certaines représentations” do universo da experiência.¹⁹

Os exercícios metaficcionais levam a narrativa para uma área híbrida entre romance e ensaio, o que conduz a uma certa fluidez genológica.²⁰ A partir da estética pós-modernista, as fronteiras que classificavam os géneros, tornam-se cada vez mais imprecisas, de tal forma que um ensaio pode apresentar características de narrativa, bem como a ficção misturar-se com a informação contida em textos não-ficcionais. Na verdade, o texto pós-modernista é um texto narrativo, é um texto poético, é um texto argumentativo, é um texto expositivo, é uma miscelânea de géneros literários. António Lobo Antunes, por exemplo, em entrevistas, crónicas e textos avulsos, recusa-se a ver

¹⁸ João Céu e Silva, *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*, Porto, Porto Editora, 2009, p.268.

¹⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, “Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?”, *Texte*, 1, 1982, p.37. Especialmente sugestivo é o exemplo apresentado pela autora que, citando Henri Portine, (“Un Récit dans l’argumentation”, *Langue française*, nº 50, mai 1981, p.80), diz-nos que só nos é possível imaginar um unicórnio pela experiência que temos do conhecimento de cavalos e de animais com um só chifre.

²⁰ António Lobo Antunes, a propósito da classificação de uma obra literária, diz: “O que acontece, porém, é que toda essa história das definições de géneros cada vez me interessa menos. Quando se começa um livro, é isso que se quer fazer, um livro, um livro total que tenha tudo, poesia, prosa, tudo: a vida.” in *Courrier International*, Janeiro de 2007, consultável em <http://www.ala.nletras.com/citario/literatura.htm> e acedido a 31 de Outubro de 2008. Ainda a este propósito convirá ser realçado que o seu romance *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* tinha, por subtítulo, *Poema*, como refere Christophe Mercier no artigo “Ceder à Embriaguez” in *António Lobo Antunes-20 Anos na Dom Quixote*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, (páginas não numeradas). Refira-se ainda que o artigo citado foi publicado em *Le Figaro Littéraire*, a 28 de Agosto de 2003, e traduzido, para a edição citada, por Miguel Serras Pereira.

os seus livros como obras que se limitam a contar uma história.²¹ Atentemos na afirmação de Marjorie Perloff:

“Everything happens as if genres having dissipated, literature alone was affirmed, alone shone in the mysterious light that it spreads and that every literary creation sends back to it while multiplying it – as if there were an ‘essence’ of literature.”²²

Parece-nos pertinente referir que *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett contém já a fluidez genológica de que nos ocupamos. Garrett construiu uma obra que é um relato de viagens, um romance, um texto jornalístico, uma intervenção política, enfim, um texto dificilmente catalogável pela amplitude de géneros que abarca. O Pós-Modernismo é, portanto, não uma forma completamente nova de abordagem literária, mas um modo de aplicação exaustiva de anteriores realizações avulsas como a mistura de géneros que aqui realçamos.

A tarefa de narrar é atribuída a um narrador que se questiona continuamente, e estendida às personagens, de forma a tornar o romance uma conversa de vozes narrativas e analíticas, um vozeio que, com o fito de enredar o leitor, podemos fazer corresponder ao conceito de polifonia. De facto, coexistem no romance pós-modernista linguagens várias que se impõem ao romancista como expressão da diversidade que este procura fazer representar na sua escrita. Evita-se assim uma linguagem unívoca, monolítica, porque mesmo que assim fosse, mesmo que a linguagem do romance emergisse de uma voz solitária, esta jamais poderia excluir todas as outras vozes, todas as outras linguagens sociais que a percorrem, narrando e concorrendo para a diversidade. As vozes narrativas do romance são portadoras de modos de ver, de

²¹Cf. a seguinte intervenção de António Lobo Antunes: “Ao princípio queria fazer romances, contar histórias com princípio meio e fim e queria que o livro andasse assim e depois percebi que isso não interessava, queria que o livro andasse para os lados ou fosse como uma pedra que cai na água e vai formando círculos concêntricos. O Mário não encontra uma história no sentido tradicional da palavra, encontra como que um pachwork, coisas que se vão imbricando umas nas outras, sentimentos, emoções, vozes, situações”. Entrevista conduzida por Mário Crespo na SIC Notícias, consultável em <http://rprecision.blogspot.com/search?q=o+meu+nome+%C3%A9+legi%C3%A3o> e <http://www.ala.nletras.com/entrevistas/SIC101008.htm> e acedida a 30 de Outubro de 2008. Este autor considera ainda que “A narrativa está para o escritor assim como a corda e a picareta estão para o alpinista, e prescindir da narrativa é como subir a falésia sem qualquer ajuda.” (João Céu e Silva, *op. cit.*, p.89). Assume, assim, que a dissolução da intriga constitui uma tarefa tecnicamente mais desafiante para si, e concomitantemente, mais exigente para o leitor.

²² Marjorie Perloff, *Postmodern Genres*, Normand and London: University of Oklahoma Press, 1995, p.3, citada por Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.143.

entender, de interpretar e de interpelar o mundo, inserindo-se no texto através de discursos que se confrontam num jogo dialógico.

No romance pós-modernista, a libertação criativa do signo abre o texto àquilo que atrás referimos sobre fluidez genológica. O texto liberta-se de constrangimentos e abre-se a uma pluralidade de géneros literários e paraliterários. O romance anula fronteiras e incorpora traços específicos de diversas práticas textuais, géneros e estilos, emancipando-se também de entraves sintáticos e semânticos, de forma a produzir um discurso de multiplicidade e estranhamento. Verificam-se, assim, desvios a categorias lógicas através de uma linguagem exploratória de sonoridades e ritmos que desemboca, muitas vezes, numa dimensão lúdica da escrita, reveladora do prazer de jogar com as palavras.

Esta libertação do texto expressa-se também pelo incumprimento de normativos gramaticais, de que são exemplo as marcas tipográficas que lhe conferem um carácter mais visualista. O uso desviante, face à norma, de maiúsculas ou minúsculas, o desenho manuscrito de palavras, os espaçamentos inabituais e as manchas gráficas excêntricas²³ tornam-se artifícios propiciadores de jogos de linguagem potencialmente significativos.²⁴ Tais mecanismos relevam o carácter material do significante, possibilitando um trabalho de construção que se socorre das mais diversas estratégias

²³ Transcrevemos um capítulo completo e exemplificativo de algumas técnicas pouco usuais de construção gráfica que o Pós-Modernismo viria a reapreciar, retirado de uma obra que, como atrás referimos é, a todos os títulos, inovadora e prenunciadora das ousadias do romance:

“CAPÍTULO XI

Havemos de endireitar tudo, disse o meu pai, poisando um pé no primeiro degrau a seguir ao patamar — Este Trismegisto, continuou o meu pai, voltando a pôr a perna para trás e virando-se para o meu tio Toby — foi o maior (Toby) de todos os seres terrestres — foi o maior rei — o maior legislador — o maior filósofo — e o maior sacerdote — e o maior engenheiro — acrescentou o meu tio Toby, —

— Certamente, declarou o meu pai,”

(Laurence Sterne, *op. cit.*, p.397). Notemos o carácter revolucionário desta construção narrativa que parece pautar-se pela diluição da ideia de narratividade através da desagregação linguística e formal. A vírgula a fechar o capítulo - tal como a demais espacialização tipográfica e seus efeitos semânticos - é apenas uma das muitas marcas desta revolucionária obra literária que, acentuamos, explora muitas das potencialidades das convenções romanescas mas as subverte, e se instaura como texto iconoclasta das práticas do romance. Deste modo, e por extensão, a *praxis* pós-modernista e as suas inovações formais encontram em Sterne um precursor das experiências mais radicais da literatura de que nos ocupamos.

²⁴ Cf., a este propósito, as seguintes declarações de José Saramago: “Que, no fundo, nem sequer é muito diferente, é tirar uma maiúscula e pôr uma minúscula. Isto são coisas que decorrem da própria história que se está a contar e, no meu caso particular, decorrem de uma outra circunstância que é a de uma página escrita, impressa, povoada de maiúsculas ser muito feia. Há aqui razões também, digamos, de ordem estética.” Entrevista a João Céu e Silva, publicada no Diário de Notícias a 5 de Novembro de 2008, a propósito da publicação de *A Viagem do Elefante*, e acessível em url http://dn.sapo.pt/2008/11/05/centrais/havera_outro_livro_me_vier_ideia_con.html, acessido a 5 de Novembro de 2008.

linguísticas, propiciadoras lúdicas de interpretações múltiplas. Com todos estes recursos há o perigo de incomunicabilidade, o que mais vem acentuar a importância do leitor, pois ele é convidado a jogar com a parte visível e a articulá-la com aquilo que a sua sensibilidade lhe faz retirar do texto. Já não é apenas o significado que é potenciado pelo texto: também o significante e os múltiplos jogos nele operados tornam-se objecto de labor de escrita e de hermenêutica. Contrariamente ao uso comum do signo, o significante adquire valor muito para além da carga linguística: ele alcança também um dimensão icónica, com todas as consequências produzidas por qualquer imagem em termos de valorização estética.²⁵ Vale a palavra pelo que diz e pela forma como se apresenta graficamente, desafiando permanentemente o leitor a exercícios de interpretação não raramente de difícil abordagem. O escritor torna-se, assim, um pesquisador das estruturas da linguagem e das suas virtudes de significação, de forma a tornar o texto um enigma a decifrar.

Centremo-nos, então, ao nível da descodificação do texto: a sua desmontagem analítica provoca um novo processo de leitura, mais dinâmico, mais interveniente e produtor de sentido. O romance adquire poder de sedução pelo trabalho da escrita e a palavra é encarada como objecto autónomo. O discurso tem já potencialidades significativas independentes daquilo que eventualmente se quer dizer, emancipando-se das funções utilitárias: basta-se a si próprio e cria o seu próprio sentido. Como acentua Cristina Robalo Cordeiro,

“É pois o momento de uma progressiva abertura ao *primado da enunciação* que vai pouco a pouco tomando o lugar anteriormente ocupado pela fábula: apoiado na criação de um aparelho formal que põe a nu o funcionamento arbitrário das suas próprias articulações e engrenagens, o texto denuncia os artifícios da ficcionalidade sobre os quais assentava toda a lógica da intriga.”²⁶

Mas não se veja nesta nova abordagem da linguagem um mero exercício de estilo. A escrita explicitada no exacto acto da produção do texto adquire uma força que a torna um elemento vivo, capaz de surpreender pelo ritmo, sonoridade e virtudes significativas.

²⁵ A preocupação com os valores estéticos pode ser vista no seguinte extracto: “[...] já sabemos que, nestas coisas da escrita, não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas, assim muitas vezes se sacrificando o respeito à leviandade, a ética à estética.” (José Saramago, *loc. cit.*, pp. 175-176).

²⁶ Cristina Robalo Cordeiro, *loc. cit.*, pp. 120-121.

Esta liberdade criativa na prática romanesca atinge proporções que exigem do leitor uma participação activa na procura do insondável.

Eis porque ao leitor do romance pós-modernista é oferecida a capacidade de sofrer perante o texto. Este não existe para explicar, senão para obrigar o leitor a trabalhar sobre a matéria narrada e a ser estimulado para construir a sua própria visão do mundo. Ora, o Pós-Modernismo veicula uma visão do mundo disfórica, através de um modo de narrar desconstrutivista, não explicativo e fragmentário, impulsionando o leitor para o inesperado. A interpretação do romance é largamente imputada ao leitor, e o escritor apenas fornece possibilidades de o fazer. O texto sugere e leva o leitor a surpreender-se com múltiplas interpretações no(s) acto(s) de ler, já que existe um trabalho contínuo e nunca finito de leitura do texto. Importa, portanto, dizer que a experiência de leitura revela-se desorientadora, desafiante e mesmo intimidatória, mas é ao leitor que é conferido o papel primacial do romance. Sobre este assunto Roland Barthes coloca em oposição o “texto de prazer”, identificável com o romance tradicional, e o “texto de fruição” que consubstancia o Pós-Modernismo:

“Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática **confortável** da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, dos seus valores e das suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.”²⁷

O texto apela para o leitor no sentido de este acompanhar o processo de construção da narrativa, subvertendo assim as normas tradicionais da leitura, provocando o desconforto de quem se vê coagido a participar também no esforço de construção do sentido, ou seja, nas palavras de António Lobo Antunes, a ter uma “uma atitude e disponibilidade criativa”.²⁸ Roland Barthes contribuiu para o entendimento destas concepções com o seu famoso ensaio “A Morte do Autor”, afirmando que é no leitor que todas as palavras do texto são inscritas, e que a sua unidade reside não na sua origem mas no seu destino. O nascimento do leitor só pode acontecer à custa da morte do autor, mas o leitor definido por Barthes não tem história, biografia ou psicologia: é

²⁷ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1980, p.49.

²⁸ João Céu e Silva, *op. cit.*, p.90.

apenas alguém que guarda em si todos os traços que constituem um texto literário.²⁹ Tal é também atestado por António Lobo Antunes, autor que, em entrevistas e crónicas, tece toda uma teoria do romance pós-modernista.³⁰

Passemos agora a outro dos paradigmas fundamentais do Pós-Modernismo, que reside numa nova forma de ver a História. A problematização da História pelo Pós-Modernismo pode levar à ideia errada de que a narrativa é anistórica ou desistoricizada. O que se passa é que aquilo que antes era aceite pela historiografia e pela literatura como certezas, é agora posto em causa através da insistente problematização do discurso histórico e das suas relações com a literatura.

Linda Hutcheon afirma que o que mais caracteriza o Pós-Modernismo na ficção é a “metaficção historiográfica”.³¹ Com esta classificação, a autora refere-se aos romances auto-reflexivos, que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: as instituições históricas passam a ser objecto investigativo e, muitas vezes, sujeito a desconstrução. Afinal, a metaficção historiográfica actua sobre as convenções com o objectivo de as subverter, reelaborando as formas e conteúdos do passado.³² Questionar a História não significa negá-la: antes a põe em contenda, num movimento de ruptura e permanente dúvida. Daí que sejam postos em relevo aspectos marginais da história, ou seja, aqueles que eram omitidos pela História oficial, dando-se primazia ao excêntrico,

²⁹ Roland Barthes, "A Morte do Autor" , in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987. Consultável em http://www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html, e acedido a 28 de Outubro de 2008.

³⁰ Lembremos aqui, sobre este assunto, António Lobo Antunes: “O que eu gostava era de poder encher os livros de silêncio e tentar cada vez mais o silêncio e que as palavras estivessem carregadas de silêncio de maneira a que o leitor as pudesse encher como entendesse e as pudesse vestir e pintar e mudar e fazer como entendesse como se o livro fosse um jogo que permitisse uma infinidade de mutações de maneira a pessoa senti-lo e vivê-lo como seu porque é o leitor que é importante não o escritor.” Entrevista a Mário Crespo no «Jornal das 9» da SIC, consultável em <http://rprecision.blogspot.com/search?q=o+meu+nome+%C3%A9+legi%C3%A3o> e acedido a 30 de Outubro de 2008.

³¹ Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991, p.11.

³² Cf., sobre esta questão, as seguintes reflexões do narrador do romance *A Viagem do Elefante*, de José Saramago: “[...] mas a história assim o deixou registado como facto incontroverso e documentado, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá que perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que mais vale ser romancista, ficcionista, mentiroso.” (José Saramago, *op. cit.*, pp.226-227).

aos marginalizados e às figuras da periferia das sociedades, isto é, ao que está longe da conformidade com os paradigmas oficiais. Deste modo, ninguém fica fora da História, pois agora, de forma crítica, assume-se uma visão mais lata dos fenómenos que regem a evolução das sociedades, deslocando o protagonismo para a gente anónima, aquela que não consta dos relatos oficiais. Além disso, Linda Hutcheon refere que o passado existiu, mas o seu acesso só é possível quando condicionado pela textualidade: a história existe no texto e só.³³ A metaficção historiográfica põe em causa, ao mesmo tempo, as noções de História e ficção há muito adquiridas:

“A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.”³⁴

Desta forma, a realidade histórica exterior ao texto é irrelevante: interessa que a arte crie a sua própria realidade, em suma, a sua verdade. A metaficção historiográfica, sublinhando a ficção, torna verdadeiro na história e na ficção aquilo que se consegue imaginar, e não vivenciar.³⁵ E o seu método aproveita intertextualmente não só a literatura, mas também todos os materiais de textualidade como contos populares, jornais, lendas e demais textos.

³³ A este propósito, talvez se mostre como pertinente ver o que José Saramago nos diz: “Quando cito aquela frase de Croce que diz que “toda a História é História contemporânea”, quero dizer, à minha maneira, que tudo o que sucedeu está a suceder, que todos os mortos estão vivos, que não somos nada sem eles. O presente é uma linha ténue que se desloca ininterruptamente para o que chamamos futuro, ou talvez um “eixo” móvel sobre o qual o tempo vai rolando, segundo a segundo. Ou página a página.” (José Saramago in “O presente é uma linha ténue” por Carlos Câmara Leme, consultável em <http://static.publico.clix.pt/docs/cm/atores/joseSaramago/todosOsNomes.htm>, e acedido a 2 de Novembro de 2008).

³⁴ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.64.

³⁵ Sobre verdade e ficção a propósito da criação literária, lembremos a seguinte intervenção de Adolfo Casais Monteiro sobre Fernão Mendes Pinto, em prefácio à edição de 1952 da *Peregrinação*, e colocada em apêndice à edição de 1983 da Imprensa Nacional - Casa da Moeda: “ Note-se bem: a ficção, como género literário, tanto se cria à base de verdade como de invenção. Sob tal ponto de vista, pois, não importa que Fernão Mendes Pinto tenha falado verdade ou não. [...] E assim como ele torna real a presença dessas personagens, mau grado a fantasia que haja nos próprios termos, assim também ele põe diante do leitor, com não menor força criadora, com não menor poder de invenção ou de transposição, esse desfiar ininterrupto de naufrágios, batalhas, martírios, glórias e vergonhas”. (Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, p. 755).

O Pós-Modernismo não reconhece o passado/História, a não ser através do texto e da interpretação, num impulso de auto-representação que reduz a distância entre a arte e a vida. Hutcheon diz a este propósito que

“Quando se associa a referências históricas e acontecimentos e personagens verdadeiros, essa auto-representação desmistificadora envolve uma problematização do conhecimento histórico e das fronteiras entre o fato e a ficção, conduzida dentro dos poderes e dos limites da narrativização.”³⁶

Mas, apesar do que foi afirmado, o romancista não deixa de ser também um historiador, não deixa de tecer relações com a História, na sua versão oficial, já que, através da linguagem, transforma o texto de forma a evitar banais reproduções do discurso historiográfico: reescreve-se a História.

Expliquemos então o processo mais usado pelo Pós-Modernismo, para reescrever a História e a Literatura: a paródia.

Tentando uma definição de paródia, podemos dizer que ela, numa visão mais restrita, é a imitação, na maioria das vezes cómica, de uma composição literária, frequentemente usando a ironia e o sarcasmo. A intertextualização desempenha, assim, um papel preponderante nesta abordagem criativa. Recria-se uma obra já existente e, em geral, consagrada: o objectivo é adaptar a obra-fonte a um novo contexto, e, aproveitando o sucesso desta, fazer passar gáudio e iconoclastia. A paródia é também uma forma de hipertexto, pois retoma um texto, mais ou menos conhecido, e transfigura-o numa nova significação, moldando formas, transformando, sacudindo e reconduzindo um texto original a extremos e direcções diferentes.

Mas, contrariamente àquilo que possa parecer, ela não é inimiga da originalidade, já que é uma forma de continuidade, de releitura, de intertextualidade,³⁷ o

³⁶ Idem, *ibidem*, p.285. Ainda relativamente a este tema, observemos as palavras da personagem Raimundo Silva, o revisor, em *História do Cerco de Lisboa*: “Bem me queria a mim parecer que a história não é vida real, literatura, sim, e nada mais.” (José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1989, p.16). Leiamos ainda outro extracto do mesmo autor, um dos que mais têm reflectido sobre a problematização da história: “Quando se sentava nos bancos da escola e ouvia falar dos sucessos do passado à professora, parecia-lhe que tudo aquilo não era mais que imaginações, e que, se a mestra as tinha, também ela as poderia ter, tal como às vezes se descobria a imaginar a sua própria vida. Que os acontecimentos lhe aparecessem depois ordenados no livro de História, em nada modificava a sua ideia, o que o compêndio fazia não era mais que recolher as livres fantasias de quem o havia escrito, e portanto não deveria existir uma diferença assim tão grande entre essas fantasias e as que se podiam ler num romance qualquer.” (José Saramago, *O Homem Duplicado*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, p.137).

³⁷ Um exemplo de intertextualidade pode ver-se no seguinte extracto de Vergílio Ferreira: “Os deuses, como sabes, amam os que morrem jovens porque o absoluto é a sua medida” (Vergílio Ferreira, *em nome*

que lhe dá uma dimensão mais lata do que a simples imitação. A paródia faz exigências ao leitor, aos seus conhecimentos e à capacidade da sua memória e aceitação do jogo paródico. Afinal, só entende a paródia aquele que está na posse dos vários elementos comparativos: não basta conhecer o objecto artístico de chegada pois, sem conhecer o da partida, não se apreende a riqueza do texto paródico.

Não se infira, todavia, que a paródia é uma forma de contraversão de um texto: é uma reformulação com distância crítica, que insiste na diferença e não nas semelhanças. Tornando-se um processo de modulação, revisão, inversão e intertextualização de obras de arte passadas, não deixa de lhes render homenagem, e podemos ver exemplos de paródia nos mais diversos tipos de texto.³⁸ Relacionando-se com o burlesco, a farsa, o pastiche, a citação, a alusão e o plágio, ainda assim a paródia distingue-se destas formas. Não é apenas irónica, trocista, jocosa: abrange outras formas mais complexas que o mero uso da ironia. Aquela paródia que se limita a ridicularizar o seu alvo é uma paródia não completa.

E é precisamente com o Pós-Modernismo que a paródia se torna num dos modos de auto-referência estética e num desafio às normas. A tradição da literatura paródica coloca o leitor numa posição de ter que se desembaraçar por si mesmo. As regras para a descortinar constam do próprio texto que, muitas vezes, tem como propósito desorientar o leitor, convocando-o para uma hermenêutica participativa. Até porque, usando muitas vezes a ironia, requerem-se do leitor capacidades de decifração a partir do implícito e do contexto histórico, social e ideológico. Só os leitores habilitados estão na posse dos

da terra, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, p.120). Trata-se da retoma de um texto que Fernando Pessoa escreveu sobre Mário de Sá-Carneiro: “Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga.” (Fernando Pessoa, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980, p.149) inicialmente publicado in “Athena”, nº 2. Lisboa: Nov. 1924. E se estendermos a pesquisa a Ricardo Reis, encontramos uma outra variação: “Morre tam joven ante os deuses quanto/ Morre!” (Ricardo Reis, *Poemas de Ricardo Reis*, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol III, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p.152). Estas recriações constituem-se, através da tradução de “*Quem di diligunt adulescens moritur*” da obra dramática *Bacchides*, (189, a.c.), de Plauto. É tendo em conta esta perspectiva que teremos de encarar a opinião de António Lobo Antunes ao referir que num texto “estão canibalizadas muitas coisas [...]. Andamos a roubar caras, comportamentos ou frases, a roubar tudo, não se cria a tirar nada do vazio”. (João Céu e Silva, *op.cit.*, pp.95-96).

³⁸ Vejamos a ilustração que, sobre este assunto, nos apresenta Linda Hutcheon: “Em *O Nome da Rosa*, Umberto Eco «transcontextualiza» personagens, pormenores do enredo, e até citações verbais de *O Cão dos Baskervilles*, de Conan Doyle, num mundo medieval de monges e (literalmente) intriga textual. O seu Sherlock Holmes é William de Baskervilles, o seu Watson narrador é Adso, o escriba que frequentes vezes não sabe o que recolhe e regista”. (Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa, Edições 70, 1989, p.23).

instrumentos necessários para ler na paródia o resultado da duplicação textual: o texto de origem e o texto de chegada.

O texto parodiado é, ao mesmo tempo, objecto de ataque, mas constitui-se também como modelo e é, por isso, respeitado, verificando-se um jogo de codificação que acaba por ser responsável pela continuidade cultural: apropriando-se do passado, questiona o contemporâneo e estabelece uma relação de contiguidade.

Em suma, a paródia é um dos recursos mais importantes do Pós-Modernismo, pelo seu carácter auto-reflexivo e metalinguístico. Ela é, pois, um instrumento para que os escritores do romance actual se relacionem com o passado, através da recodificação e do cruzamento entre a criação e a recriação.

Por tudo quanto até aqui já foi dito, pode concluir-se que o Pós-Modernismo parece ser claramente favorável ao relativismo, e adverso à ideia de uma verdade única e objectiva: tudo é potencialmente significativo e a hermenêutica o único processo de tomada de sentido. A quantidade incontável de tendências estéticas e linguagens tornam impossível a unicidade formal. Tudo isto se pode entender como uma "crise da representação" que caracteriza a arte, em sentido lato, e a literatura, em sentido restrito, constituindo um fenómeno directamente ligado à destruição dos referenciais que vinham norteando o pensamento até tempos recentes. Todos os discursos se tornam válidos, e não há padrões limitadores da liberdade criativa na literatura. Então, o Pós-Modernismo inscreve-se neste contexto como conjunto de valores que norteiam a produção cultural: entre estes, a multiplicidade, a fragmentação, a desreferencialização e a aceitação de todos os estilos e estéticas. Em geral, o Pós-Modernismo mostra preferir as palavras ao silêncio, a imaginação à experiência, o texto verbal ao contexto empírico, e o autor pós-modernista está convencido de que o contexto social consiste em palavras e que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior. Deste modo, o texto não é um produto definitivo, mas procura o intercâmbio e exige o comentário, violando os seus próprios limites, os do género e até os da literatura.

A dificuldade em discernir e catalogar com minúcia as características gerais do Pós-Modernismo, a que já nos referimos anteriormente, tal como a crise da representação, fazem com que se sinta alguma renitência ao fenómeno. Assim se poderão compreender posições como a de Frederic Jameson:³⁹

³⁹ Frederic Jameson é um crítico literário e político marxista, conhecido pela sua análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade. Entre os seus livros mais importantes encontra-se *Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 2002.

“Acontece-me de vez em quando ficar tão farto do *slogan* do «pós-modernismo» como toda a gente, mas, quando me sinto tentado a lamentar a minha cumplicidade com ele, a deplorar o seu abuso e a sua notoriedade e a concluir, com alguma relutância, que o mesmo acabou por criar mais problemas do que aqueles que resolveu, dou por mim a fazer uma pausa, perguntando-me se qualquer outro conceito poderia dramatizar a questão de forma tão eficaz e económica.”⁴⁰

3-O Pós-Modernismo em Portugal

Em Portugal, o Pós-Modernismo na literatura terá de ser compreendido em função da tardia democratização da nossa sociedade e da luta dos escritores pela obtenção de condições que permitissem o exercício livre de uma modernidade latente. De qualquer modo, as características genéricas do Pós-Modernismo atrás enunciadas podem entrever-se em textos tão diversos quanto *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, *Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, *Bolor*, de Augusto Abelaira, *Paixão do Conde de Fróis*, de Mário de Carvalho, *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, *O Que Diz Molero*, de Dinis Machado, *Contos do Mal Errante*, de Maria Gabriela Llansol, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, de Teolinda Gersão ou *Olhos Verdes*, de Luísa Costa Gomes.

Segundo Ana Paula Arnaut, o nascimento do Pós-Modernismo em Portugal teria tido lugar numa situação bem marcada no panorama literário português:

“O momento crucial das letras portuguesas coevas situar-se-ia, então, em 1968 com a publicação de, entre outros, *O Delfim*, de José Cardoso Pires.”⁴¹

E justifica dizendo:

“Assiste-se com esta obra, como posteriormente pretendemos demonstrar, a uma multímoda re-invenção de tradições estéticas, desse modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova produção

⁴⁰ Esta intervenção constitui uma das epígrafes da obra de Barry Smart, *A Pós – Modernidade*, Mem Martins, Europa-América, 1993, p.6.

⁴¹ Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.72.

romanesca cujas características se equacionam numa linha de continuidade não só dos delírios conceptuais e formais do Modernismo, vanguardas evidentemente incluídas, mas também das coordenadas ideológicas do movimento neo-realista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes.”⁴²

Ana Paula Arnaut, considerando José Cardoso Pires como o arauto das novas tendências, e abordando a obra de António Lobo Antunes, refere que “os processos de (re)inovação post-modernista já exercitados neste romance cardoseano parecem servir de mote, progressiva e quase exponencialmente, às ousadias da ficção antuniana”.⁴³ Confere também a José Saramago e ao *Manual de Pintura e Caligrafia* um papel decisivo, pois este romance tem uma vertente ensaística e, através da metaficção, faz expandir as fronteiras entre géneros literários, característica que, no fundo, consubstancia a forma romanesca do Pós-Modernismo. A autora considera ainda que a tendência da ficção portuguesa pós-modernista assenta na influência da literatura norte-americana.⁴⁴

Carlos Reis refere na sua *História Crítica da Literatura Portuguesa* que a ficção portuguesa do fim do século XX se encontra fortemente marcada por dois marcos cronológicos fundamentais: a revolução de 25 de Abril e o fim de século. No seu entender, a revolução permitiu uma maior liberdade de expressão e práticas artísticas que se vieram a consubstanciar na emergência, por exemplo, de uma consciência pós-colonial e a consequente revisão de temáticas individuais e colectivas. O último quartel do século XX fica, assim, marcado na ficção portuguesa por estéticas pós-modernistas. Carlos Reis aponta Carlos de Oliveira e o seu romance de 1978, *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, como um marco fundamental da ficção pós-modernista em Portugal. A superação do neo-realismo, em autores como Vergílio Ferreira e Carlos de Oliveira, é apontada como assumpção das virtudes ficcionistas do romance moderno. Nesta transferência para o romance pós-modernista, Carlos Reis enumera vários autores que, mesmo antes da revolução, contribuíram para a transformação, numa nova estética, das correntes estafadas do neo-realismo e do existencialismo. E sintetiza, dizendo:

⁴² Idem, *ibidem*, p.79.

⁴³ Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009, p.24.

⁴⁴ Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.357.

“[...] é decisivo, de meados dos anos 60 em diante, o contributo de romancistas como José Cardoso Pires, Almeida Faria, o Augusto Abelaira de *Bolor* (de 1968, o mesmo ano d’*O Delfim*) ou o Carlos de Oliveira de *Finisterra. Paisagem e povoamento* (1978), no sentido da afirmação de uma ficção post-modernista. Esse contributo traz consigo fundamentais inovações temáticas, ideológicas e formais que hão-de dominar, às vezes de forma algo heteróclita e não isenta de ambiguidades, a nossa principal ficção do último quartel do século XX.”⁴⁵

Acrescentando outros autores como Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, Nuno Bragança, Urbano Tavares Rodrigues, Maria Velho da Costa e Maria Gabriela Llansol, teremos uma visão mais alargada dos precursores da pós-modernidade literária portuguesa. Serão estes autores que vão inovar a nossa literatura, rearticulando, muitas vezes através da paródia, vários géneros literários ou até sub-géneros literários como o romance histórico, o romance de aventuras, o romance policial, biografias e reportagens. E, através de textos marcadamente intertextuais, incorporam narrativas várias, mesmo as não literárias. Construindo narrativas metaficcionalis, têm já uma concepção da narrativa como veículo de deslegitimação e problematização de narrativas modelares ou canónicas.

Os autores portugueses reescrevem a História em registo muitas vezes alegórico e tomam a guerra colonial como tema, valorizando-o. Relativamente a este aspecto particular e fundamental da história portuguesa, Carlos Reis sublinha a

“[...] dificuldade que temos em fixar desde já (quer dizer: com escasso distanciamento) as linhas de força de uma ficção post-modernista que se deixa captar apenas de modo genérico e um tanto difuso. Isto não impede que se afirme que a nossa ficção do final do século XX é inevitavelmente permeável a temas e problemas que ou são específicos da cena portuguesa ou são determinados por movimentos de mais ampla circulação: referimo-nos, no primeiro caso, à emergência de uma literatura centrada na guerra colonial e nas suas sequelas ideológicas post-coloniais e, no segundo caso, ao advento (muito forte desde os anos 70) de uma literatura de temática e mesmo de configuração discursiva feminina.”⁴⁶

⁴⁵ Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Vol. IX, Lisboa, Verbo, 2006, p. 296.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p.301.

E são escritores como António Lobo Antunes, José Saramago, Lídia Jorge, Almeida Faria, Álvaro Guerra e Mário de Carvalho que configuram o Pós-Modernismo português pelos temas enunciados por Carlos Reis.

Do que se pode concluir é que Portugal, desde cedo, se soube moldar às formas pós-modernistas, independentemente dos constrangimentos de um regime salazarista que se constituiu sempre como cerceador da liberdade criativa. Na esteira do Pós-Modernismo de feição anglófona ou sul-americana, os autores portugueses seguiram desde cedo as tendências de uma nova forma de encarar a literatura, como reflexo de uma atitude actualíssima de encarar a arte. E de tal modo os autores portugueses têm a percepção dos recentíssimos desenvolvimentos da prática literária, que tal pode ver-se atestado nos inúmeros textos mais ou menos doutrinários como crónicas, artigos, entrevistas e demais comunicações, capazes de nos transmitirem a consciência teórica dos nossos autores face ao Pós-Modernismo.⁴⁷ Disso se tentou dar conhecimento, colocando em rodapé referências a textos que contribuem para a teorização literária e que, apesar de avulsos e dispersos, permitem aferir o grau de assumpção das principais características do Pós-Modernismo.

E se falamos de autores já considerados referências seguras das letras portuguesas, não podemos deixar de referir alguns novos nomes: Gonçalo M. Tavares, Manuel Jorge Marmelo, José Luís Peixoto, José Eduardo Agualusa e valter hugo mãe. Conclui-se, portanto, que o Pós-Modernismo português não é uma escrita que se manifesta avulsa e pontualmente, mas sim um modo de escrita assumido nas letras portuguesas, de forma mais ou menos consciente, estando presente nas produções literárias que todos os dias, num processo sempre dinâmico, vão reelaborando e reinventando a literatura.

⁴⁷ Cf. António Lobo Antunes, “Receita para me lerem”, *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.109-111; Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, Dezembro 1998; Álvaro Cardoso Gomes, *A Voz Itinerante. Ensaios Sobre o Romance Português Contemporâneo*, S. Paulo, Edusp, 1993; José Cardoso Pires, “Memória descritiva”, 1972, in *E Agora José*, 2ª edição, Lisboa, Dom Quixote, 1999. Refira-se ainda que, relativamente ao primeiro texto referido, António Lobo Antunes procede à explanação de alguns conceitos essenciais do Pós-Modernismo: a polifonia, a relação narrador-leitor, a relevância do signo linguístico, a ausência de distinção entre ficção e realidade, a fluidez genológica e a ausência de uma linearidade narrativa. Temos, assim, numa crónica inicialmente publicada num jornal e posteriormente coligida em livro, um pequeno manifesto que, não eventualmente intencional para a teorização do Pós-Modernismo, verdadeiramente se constitui como texto indiciador da construção do paradigma literário de que agora nos ocupamos.

III- *o nosso reino*: Deus, Pátria e Família.

1- Introdução.

Quando se ofende a Deus, rezam-se uns tantos Padres-Nossos.

A alma continua pagã e Deus por exumar.

Fernando Pessoa.

1.1-Da poesia à ficção.

o nosso reino de valter hugo mãe é a sua primeira obra de ficção, e é sobre ela que nos pretendemos debruçar neste trabalho. Conhecido, até à publicação desta obra, sobretudo como poeta (Prémio Almeida Garrett, 1999) e editor (Quasi Edições e objecto cardíaco), viria depois a publicar mais dois romances, *o remorso de baltazar serapião* de 2004, (Prémio Literário José Saramago, Fundação Círculo de Leitores, Lisboa, 2007)

e *apocalipse dos trabalhadores* de 2006. Faremos alusão a estas obras se tal se mostrar pertinente para, de alguma forma, complementar o trabalho que agora iniciamos.

Ao autor, habituado à publicação quase exclusiva de textos poéticos, foi perguntado como deu o salto da poesia para a prosa. Recorda ele, em entrevista a propósito da publicação do seu segundo romance, que tudo começou com a tentativa de escrever uma tese de mestrado:

“Ao fim de dois dias, um domingo, completamente moído do cérebro, prestes a entrar numa depressão e a telefonar ao professor a dizer «não vou fazer mestrado, não consigo escrever uma linha sobre isto estou sem cabeça», vi subitamente no ecrã do computador um documento que dizia «era o homem». Abri e tinha uma única frase: “«o homem mais triste do mundo.» [...] Não sei se foi a ligação mágica ao que eu estava a sentir, a minha vida ali parada, prossegui aquela frase até às 52 páginas escritas. Fui levado pela mão por aquele texto.”⁴⁸

Note-se que autor se refere a *o nosso reino* como “texto” o que, desde logo, explica como a sua construção nos remete para uma obra que não é apenas um romance, mas uma realização estética que se enforma na junção de vários géneros literários e não literários.

Observemos, a título de introdução e resumo, a recensão de Urbano Tavares Rodrigues para a Fundação Gulbenkian, na rubrica Rol de Livros, do romance *o nosso reino*:

“Há uma nova presença importante na ficção portuguesa contemporânea. Falo de Valter Hugo Mãe, jovem poeta já com livros publicados, que surge agora, numa escrita mágica, suave-cruel, entre paraíso e inferno, com o seu romance *O nosso reino*. É numa aldeia de Portugal nortenho, entre rezas, sustos, horrores triviais e o imenso medo, o tremendo fascínio da morte, que uma criança se confessa, a todos nós. Benjamim, um rapazito à beira da adolescência, que um dia se lança do alto de uma rocha já com lenda, sobre um rio e os seus penhascos, diz-nos dos seus medos, sonhos, ódios e afectos. Conta o que vê, o que ouve aos grandes e aos pequenos. É o perdido mundo de uma aldeia onde ele conhece monstros do quotidiano que o fascinam, entre eles o coveiro, que é o homem mais triste do mundo, o cão com a cabeça em chamas, as tias e os seus amores chocantes, o estranho Sr. Hegarty, o padre Filipe, que ele

⁴⁸ Cf. entrevista de valter hugo mãe, por Isabel Coutinho, publicada na *Ípsilon*, revista do jornal Público, consultável em <http://www.bbde.org/lofiversion/index.php/t6450.html> e acedido a 24 de Novembro de 2008.

quer matar. Tudo isto tumultua, sem excessos de voz, muito naturalmente em sua desmesura, na aldeia que a criança vê, desconstrói, reinventa e aos bocados magnifica, mitifica, em seus terrores, mentiras e fascínio. Escrito em longos parágrafos sem maiúsculas, numa linguagem híbrida, mas eficaz, que mistura o discurso infantil e a palavra adulta, *O nosso reino* merece ser lido atentamente pelos que amam as surpresas da autêntica literatura e pelos que querem penetrar o mais fundo possível no tantas vezes perturbado, misterioso e singelo, em sua complexidade, universo da criança.”⁴⁹

Estamos em presença de uma síntese bem ilustrativa das potencialidades literárias da obra, que se revelou como motivadora da vontade de sobre ela nos debruçarmos com propósitos de análise aprofundada. E julgamos poder afirmar, desde já, ser através de alguns dos princípios estético-literários do Pós-Modernismo que se alicerça a construção do romance de valter hugo mãe. Na verdade, a obra está bem longe de tentar explicar, justificar ou condenar uma época histórica específica, o Estado Novo, bem como todas as implicações sociais, éticas e religiosas do regime. Assistimos antes ao trabalho de um autor que recria uma época, fantasia personagens e imagina um ambiente onde as figuras, feitas de mistério, balanceadas entre loucura e bonomia, se movem num mundo permanentemente edificado sobre as coordenadas religiosas do pecado e da redenção.⁵⁰ valter hugo mãe confere às personagens uma dimensão mágica que as liberta das convenções comuns: metamorfoseadas, elas recriam o mundo até um outro patamar, o da imaginação. Afinal, o Pós-Modernismo literário é, em *o nosso reino*, um modo de reconstrução da realidade, não da sua descrição e interpretação.⁵¹

A acção é situada numa vila piscatória/rural, não nomeada no texto. Ora, uma vez que valter hugo mãe habita há largos anos no bairro piscatório das Caxinas, Vila do Conde, podemos ser conduzidos à hipótese de que se trata de um romance com pendor

⁴⁹ Urbano Tavares Rodrigues, “O nosso reino de MãE, Valter Hugo”, 2004, recensão disponível em <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=29484>, acedida a 8 de Fevereiro de 2008.

⁵⁰ “eu sou só um escritor, não entendo, invento que entendo [...]”, diz valter hugo mãe no seu blogue “casadeosso”, consultável em <http://casadeosso.blogspot.com/2009/01/sim-claudete-mas-nao-pode-ser-como-me.html> e acedido a 12 de Março de 2009.

⁵¹ Registemos as palavras do autor: “o real está-me nos pés, a cabeça deixo-a largar. não tem como voltar ou sair, tudo o que existe, ou parece que existe, estabelece um compromisso entre a realidade e a ficção num sentido claro de que todas as coisas são dotadas de um pedaço de cada”. valter hugo mãe em entrevista conduzida por Jorge Melícias em Outubro de 2003, consultável em http://angolaharia.blogspot.com/2007_10_01_archive.html e acedido a 8 de Fevereiro de 2008.

autobiográfico, já que este micro-espço parece reflectir-se no macro-espço do romance. Porém, sobre ficção e relatos autobiográficos, afirma valter hugo mãe:

“Os meus livros, quando os começo, nunca são autobiográficos, mas no fim são completamente. São experiências importantes de aprendizagem do outro. Depois de escrever isto eu fui, de facto, uma mulher-a-dias.”⁵²

Proferida a propósito da publicação do seu terceiro romance, *apocalipse dos trabalhadores*, valter hugo mãe vai, neste extracto, muito para além da mera identificação mais ou menos autobiográfica entre autor e personagens inventadas. O que o autor desvenda é que as personagens não são uma projecção pessoal, mas antes é ele próprio o resultado do que inventa. As personagens transfiguram o autor de forma a que ele se sinta igual a elas, tendo o poder de se metamorfosear a si mesmo, já que as vive. Deste modo experiencia e apreende quem são e o que são os outros através de, por exemplo, uma empregada doméstica:

“assim se apresentou, maria da graça, fui empregada de limpeza, sim, mulher-a-dias, como se fosse mulher só de vez em quando, em alguns dias.”⁵³

A criação literária é, pois, vista como potenciadora de transformações no criador e, nesta medida, assume um carácter autobiográfico.⁵⁴ Não é apenas a partir da

⁵² Cf. valter hugo mãe, "Acho que um dia destes vou morrer de amor", entrevista a Isabel Lucas, publicada no Diário de Notícias a 31 de Julho de 2008, acessível em http://dn.sapo.pt/2008/07/31/artes/acho_um_destes_morrer_amor.html e acedida a 24 de Novembro de 2008.

⁵³ valter hugo mãe, *o apocalipse dos trabalhadores*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2008, p.10.

⁵⁴ Carlos Reis, entrevistando José Saramago, focava este ponto dizendo: “[...] toda a criação artística, enquanto investimento individual, é mediatemente autobiografia.” (Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998, p.24). Também Maria Alzira Seixo, na obra *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p.474, e a propósito da obra de António Lobo Antunes, nos diz que convém “[...] ponderar sobre os vários modos que nos aparecem como mais correctos para falar de escrita autobiográfica em romances que, se por um lado se apresentam como ficções, por outro lado (e a partir de depoimentos do autor em entrevistas, crónicas ou outros ditos que, não vá sem ser dito, não têm o mesmo selo de garantia dos textos publicados como romances) não enjeitam esse lado vivido, a consagração de uma experiência e de uma carreira extraliterária que tem sido a do escritor e é documentada pela sua existência civil.” É neste sentido, e apenas neste sentido, que faremos referência à biografia, a crónicas, entrevistas e demais públicas intervenções orais e escritas de valter hugo mãe, para abordagem de *o nosso reino* e para cotejo identificador, sempre subjectivo e ardiloso, mas, na nossa perspectiva, interessante, entre a vida do autor e a da personagem benjamim. E, corroborando aquilo que diz Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.172, citemos a autora: “[...] o assunto de um livro é sempre uma expressão do autor-sujeito-ou-não-da-enunciação (quem escreve também a si se escreve) [...]”

experiência que se constrói a matéria ficcionada: são, muitas vezes, as personagens inventadas que permitem compreender a condição humana e, conseqüentemente, contribuir para saber o mundo, as suas idiossincrasias e a sua organização social. A este propósito convirá recordar aquilo que valter hugo mãe diz das pessoas que vivem no local onde habita há largos anos e que, de certa maneira, aparecem implícitas em *o nosso reino*. Diz-nos o autor, referindo-se aos habitantes das Caxinas:

“Vivo na parte piscatória de Vila do Conde, nas Caxinas, o espaço mais agreste. [...] Vivo lá desde os 9 anos e ali as pessoas são endurecidas. Quem não os entende acha que são más pessoas, mal-educados ou brutos. Há quem tenha medo. Vistos de perto são pessoas impressionantes porque são rochedos humanos. Perdem familiares no mar. Há gente que perde marido e filhos num ano. Ficam sozinhas e sobrevivem com um mutismo, uma dignidade impressionante. Continuam a sair à rua, a lavar-se, a pentear-se. Vestem um preto integral, não se vê outra cor no corpo, assistem às missas, compram o pão, param cinco minutos a conversar seja com quem for, existe uma profundidade na imagem dessas mulheres que me impressiona. As conversas delas são entre o desajeitado e o importante. Procuram maneiras de explicar as coisas mais insondáveis e inexplicáveis e nessa busca dizem coisas incríveis.”⁵⁵

Na sequência desta revelação de valter hugo mãe, não podemos deixar de recordar aquilo a que fizemos referência sobre Catherine Kerbrat-Orecchioni, autora que salienta o valor da experiência na criação ficcional: de uma ou outra forma essa experiência ficará implícita na construção da ficção. Assim, o espaço físico e social que nos é apresentado em *o nosso reino* aparece como pano de fundo de uma narrativa que nos faz lembrar o local onde vive o autor, e não se apresentará como completamente absurdo ver a personagem benjamim, o narrador e protagonista da obra, como a sua projecção literária.⁵⁶

⁵⁵ Cf. valter hugo mãe em entrevista de a Isabel Coutinho, publicada no seu blogue, Ciberescitas, acessível em <http://www.ciberescitas.com/?p=237>, acedida a 18 de Janeiro de 2009.

⁵⁶ Ainda em referência ao carácter autobiográfico da escrita ficcionista, podemos mencionar aqui o conceito de “autor implicado” que Ana Paula Arnaut, (*op. cit.*, p.124), salienta, citando Wayne Booth, (*A retórica da ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980, p.38): “«embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer». A noção de que o autor implicado é “sempre distinto do «homem a sério»” deve, assim, revestir-se de uma tonalidade menos peremptória: o autor implicado é quase “sempre distinto do «homem a sério»”.

Sendo certo que tal hipótese é inevitavelmente matéria de especulação, sempre falível mas sempre possível, porém nunca verdadeiramente verificável, podemos, no entanto, reparar em coincidências significativas: o autor vive ou viveu em espaços sociais e físicos muito semelhantes aos traçados na obra (Angola, Paços de Ferreira, Caxinas), e vivenciou enquanto criança a passagem ao período pós-25 de Abril.⁵⁷ Por isso benjamim, a entidade enunciativa do discurso que conta a sua história, é uma personagem que nos parece implicitamente plasmada no percurso biográfico do autor, e não custa admitir aquilo que foi afirmado atrás sobre a vivência de uma personagem fictícia projectada na realidade de valter hugo mãe.⁵⁸ De qualquer modo, consideramos bem patente a adesão do autor textual à personagem benjamim. E mesmo outras personagens nas quais não se reconheça, aparentemente, qualquer projecção autobiográfica, são, muitas vezes, as mais vivazes e capazes, também elas, de provocar a empatia do autor. Recordemos “o homem mais triste do mundo”, a personagem insubmissa e produtora de horrores, e podemos ver que foi esta criação que, como atrás referimos, serviu de ponto de partida para a construção do romance. Terminamos este assunto com uma citação de Vítor Aguiar e Silva, que aborda este tema da seguinte forma:

“[...] muitos romancistas revelam que as suas personagens mais «vivas», longe de constituírem prolongamentos confessionais da sua interioridade, se lhes impõem como algo de vigorosamente autónomo e insubmisso.”⁵⁹

1.2-Deus, Pátria, Família.

Convirá, antes de tudo, estabelecer as bases da análise de *o nosso reino*. Conforme o título indica, o nosso trabalho tem como trave mestra a pesquisa dos

⁵⁷ Cf. valter hugo mãe: “[...] nasceu em Angola, Saurimo, em 1971. Passou a infância em Paços de Ferreira, vive em Vila do Conde desde 1981.” Consultável em <http://www.valterhugomae.com/?cat=16>, e acedido a 13 de Janeiro de 2009. A autobiografia completa pode ser lida no seguinte site: <http://www.valterhugomae.com/?p=27>.

⁵⁸ O espaço social e físico de *o nosso reino* e o da biografia de valter hugo mãe podem ser postos em comparação: “assim, vivi em paços de ferreira, onde fiz a escola primária, e lembro da cidade – uma vila muito pequena, então – como um lugar pacífico onde se brincava na rua sem medos, entre riachos e mato, terras que aluíam e caminhos de paralelo a prejudicar as rodas das nossas bicicletas.” (valter hugo mãe, *loc. cit.*)

⁵⁹ Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Volume I, 4.ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 570.

princípios éticos, morais e políticos que enformam a sociedade evocada na obra: Deus, Pátria e Família.⁶⁰ São estes os valores que podem considerar-se os alicerces que estruturam a organização social de que nos ocupamos, e o nosso propósito consiste, justamente, na análise do processo de ficcionalização de que são objecto.

Esta trilogia visava o equilíbrio da existência do homem na Terra, constituindo os pilares fundamentais sobre os quais se estruturou o Estado Novo, derrubado pelo golpe de estado de 25 de Abril de 1974. Refira-se ainda que a escola e a igreja eram os palcos privilegiados para a inculcação dos valores defendidos pelo regime e a cuja desmontagem procede o romance de valter hugo mãe de que nos ocupamos neste trabalho.⁶¹

valter hugo mãe é um autor actual, que escassamente vivenciou o período do Estado Novo (nasceu em 1971), mas que concebe uma narrativa com esse regime como fundo. A obra em análise apresenta-se como um excelente modo de, hodiernamente,

⁶⁰ Sobre esta questão, convém recordar a origem da expressão “Deus, pátria e família”: “É atribuída ao Dr. Oliveira Salazar a sua autoria, mas de facto foi proferida por Afonso Pena, escritor e político brasileiro. O Dr. Oliveira Salazar conheceu esta frase quando aceitou o lugar de Prefeito e Professor no Colégio de Via Sacra em Viseu a convite do Cónego António Barreiros. Inscrita num quadro de seda com letras bordadas havia de servir de inspiração às grandes linhas de pensamento na condução da governação. Afonso Pena dizia que a vida se exprimia em quatro palavras: «Deus, Pátria, Liberdade, Família». Pois bem! Defendamos a família, relicário de amor sustentado pelas mãos trémulas dos nossos pais. Defendamos a Pátria, que consubstancia as nossas glórias de outrora, a Pátria que é bela, porque é a mãe de todos nós. Defendamos Deus da ignorância e do atrevimento, porque Deus é a suprema aspiração da alma humana, o grande mistério que ilumina as regiões do Além. Defendamos a Família, defendamos a Pátria, defendamos Deus pela Liberdade! Deus, Pátria, Liberdade, Família.” Consultável em <http://forumpatria.com/index.php?topic=681.0>, acessido a 19 de Novembro de 2008. Cf. ainda o site <http://www.oliveirasalazar.org/>, para ilustrações adicionais.

⁶¹ Cf. “A lição de Salazar”, artigo não assinado e ilustrado com sete cartazes distribuídos em 1938 por todas as escolas primárias do país: “É o mundo perfeito, sem violência, sem vícios, sem protestos, perfeitamente ordenado, traduzindo uma ordem económica, política e social que o Estado Novo considerava perfeitas. A escola é o palco privilegiado para a inculcação dos valores defendidos pelo Estado Novo. Os manuais escolares, livros únicos para o então Ensino Primário, criteriosamente seleccionados pelo Ministério da Educação Nacional e adoptados por longos anos, dão-nos imensos exemplos desses valores: a glorificação da obra do Estado Novo e do seu líder, Salazar; o papel subalterno da mulher, limitada à função de esposa e mãe; a caridade que, quantas vezes, substitui a função social do Estado; a catequese, inculcando os rudimentos da doutrina católica; a gloriosa história pátria que transforma Portugal na Nação mais bela do mundo e de que o Estado Novo é o mais legítimo herdeiro”, acessível em <http://www.esfcastro.pt:8079/users/franciscosilva/salazar.html> e consultado a 20 de Novembro de 2008. Quanto à iconografia associada a este texto, *o nosso reino* bem a questiona deixando implícita a crítica dos valores defendidos pelo Estado Novo através da representação da “[...] casa humilde, patriarcal, cristã, tradicional, rústica. **Deus** - Encontra-se representado pela figura do crucifixo ladeado pelos dois castiçais, no fundo o pequeno altar da família; a **Pátria** - por um castelo, que nos remete para a história de Portugal, com uma bandeira içada ao vento; A **Família** é representada por um casal com os seus dois filhos. O Homem regressa a casa, depois de uma jornada de trabalho no campo, e é recebido pelos dois filhos. A esposa/mãe olha para a porta e tem já o jantar pronto e a mesa posta para a refeição familiar.” Cf. artigo atrás citado, e consultável em http://ditaduras.no.sapo.pt/portugal/portugal_licao_dpf.htm e acessido a 27 de Novembro de 2008.

rever uma época histórica que, não sendo distante, tem já indícios de ficar esquecida no tempo. A acção surge-nos a partir da narração particularíssima de um narrador/criança que sobre a sociedade e a existência revela uma visão ora ingénua, ora lúcida.⁶² Vemos um tempo e um lugar através dos olhos de uma criança pressionada a existir, a pensar e a adaptar-se às condicionantes sociais, ideológicas e políticas de uma sociedade rural/piscatória com todas as idiossincrasias do Estado Novo, vivendo também a passagem ao período pós-25 de Abril.⁶³

A época do Estado Novo provoca ainda, nos nossos dias e em algumas franjas da sociedade, um estado de nostalgia face aos valores e estrutura social, cultural e política que a enformaram; noutros estratos sociais, tal época é vista como abjecta e cerceadora das liberdades individuais. Esta dupla visão da mesma época mantém-se ainda, sendo certo que a tendência actual vai mais no sentido da condenação implícita daquele conjunto de valores. Não é de desprezar, contudo, a forma como, através da desconstrução e do sarcasmo, tais ideários são hoje, como o haviam sido antes, embora de forma camuflada face ao regime censório, desconsiderados e, muitas vezes, postos a ridículo.”⁶⁴

⁶² valter hugo mãe ajuda-nos a compreender a obra através da seguinte intervenção: “o meu primeiro romance, «o nosso reino», conta a história de uma criança de oito anos que, angustiada com a questão do divino, se vê torturada num lugar de pobreza e ignorância como eram abundantemente os lugares pequenos do norte do país. a história passa-se ao tempo da revolução, ainda que esta ocorra quase sem produzir efeitos nas consciências pequenas das personagens envolvidas. interessou-me perspectivar o quotidiano de um povo resignado com a pobreza e com os dogmas da igreja, a partir dos quais podemos perceber a anestesia característica do antigo regime; essa receita cruel que promovia a pequenez para defender o poder instalado contra espíritos melhor formados.” (valter hugo mãe, acessível em <http://casadeosso.blogspot.com/> e acedido a 25 de Abril de 2009).

⁶³ Veja-se o que diz Isabel Pires de Lima a este propósito: “ Pensar a narrativa portuguesa actual à luz de uma dominante pós-moderna implica ponderar na especificidade do contexto político, social e cultural português — o de um país que, coartado por uma ditadura longa e anacrónica, não experienciou nem em liberdade, nem em plenitude, o projecto moderno de emancipação. Tal facto teve por consequência uma atitude de forte responsabilização da parte de intelectuais e escritores de luta pela consumação, antes e depois do 25 de Abril, do referido projecto. Porém, o não cumprimento da racionalidade moderna durante a ditadura não significa que ela se mantenha hoje inocentemente exequível, sem ir a par da denúncia e da crítica da irracionalidade global a que o próprio projecto moderno conduziu.” (Isabel Pires de Lima, “Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, revista SEMEAR 4, acessível em http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_02.html e acedido a 1 de Abril de 2009).

⁶⁴ Observemos, a título comprovativo do que foi afirmado, como um grupo de punk rock, os “Mata Ratos”, se refere a estes alicerces do regime, através da publicação de um EP, disco com quatro canções apenas, com o título «DEUS, PÁTRIA E FAMÍLIA»”.

NO ALTAR DE JOELHOS
PEÇO A DEUS COM ALEGRIA
QUE SALVE A NOSSA PÁTRIA
E DÊ SAÚDE À FAMILIA

1.3-Título e epígrafe.

O romance, chamemos-lhe assim por comodidade, inicia-se com um título que se revela imediatamente uma ironia intertextual.⁶⁵ *o nosso reino*, título em referência paródica ao “Pai Nosso” e evocativo desta principal oração da religião católica, coloca imediatamente a tónica no domínio do sagrado sobre a terra e os homens:

“Pai Nosso que estais nos Céus,
santificado seja o vosso Nome,
venha a nós **o vosso Reino**,
seja feita a vossa vontade
assim na terra como no Céu.
O pão nosso de cada dia nos dai hoje,
perdoai-nos as nossas ofensas
assim como nós perdoamos
a quem nos tem ofendido,
e não nos deixeis cair em tentação,
mas livrai-nos do Mal.”⁶⁶

JÁ AGORA UM MERCEDES
E UNS TROCOS PRÓ GARRAFÃO
E QUE A MERDA DOS ESPANHÓIS
FIQUEM LÁ POR ONDE ESTÃO

E QUE VOLTE O ULTRAMAR
TATUADO NO MEU BRAÇO
E QUE O SENHOR ENCUBRA
TODA A MERDA QUE EU FAÇO

E PEÇO A DEUS PELA PÁTRIA
QUE ELE SALVE O MEU LAR
E QUE ELE ME PROTEJA
ENQUANTO ANDO A ROUBAR
PEÇO A DEUS PELA FAMÍLIA
MAIS FILHOS PRA TRABALHAR
E QUE ELE ME DÊ FORÇA
FORÇA E MAIS FORÇA
PARA OS ESPANCAR [...]

Consultável em http://trespessoas.blogspot.com/2007/03/deus-ptria-e-familia-simo-fonseca_29.html, e
acedido a 20 de Novembro de 2008.

⁶⁵ Concebemos esta leitura tendo em conta a perspectiva de Umberto Eco: “[...] a ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores a um mesmo festim. Selecciona-os, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora sem excluir os menos cautos. [...] o leitor informado, pelo contrário, «apanha» a referência, e saboreia a sua ironia – e digo não só o aceno culto que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de abaixamento, ou de mutação de significado (quando a citação se insere num contexto absolutamente diferente do da fonte) a geral chamada ao diálogo interrompido que se desenrola entre textos.” (Umberto Eco, “Ironia intertextual e níveis de leitura” in *Sobre Literatura*, Algés, Difel, 2003, p.225).

⁶⁶ Cf. Catecismo da Igreja Católica consultável em <http://www.ecclesia.pt/catecismo/> e acedido a 27 de Novembro de 2008, (sublinhado nosso). Parece-nos interessante e pertinente verificar o cuidado que as

De acordo com o Catecismo da Igreja Católica, o Pai Nosso é a «Oração dominical», ou seja, «a oração do Senhor», porque foi ensinada pelo próprio Jesus. A tradição litúrgica da Igreja usou sempre o texto de S. Mateus,⁶⁷ e a Igreja, rezando «Venha a nós o vosso Reino», pede a vinda final do Reino de Deus mediante o regresso de Cristo em glória. O título desconstrói, pois, a noção do reino de Deus, situando-o na terra.⁶⁸

Deste modo, o título do romance, consagrando-se como hipertexto a partir da *Bíblia*,⁶⁹ institui a relação entre dois reinos: o reino de Deus e o dos homens, remetendo para uma vivência religiosa cristã/católica, múltipla nas suas práticas e desvios. Irónico e desconcertante, o título conduz a muitas leituras, mas é a vida na terra que nos é apresentada, em última instância, se bem que por permanente inferência à vida no céu e sublinhando a oscilação entre divino e terreno, entre sagrado e profano. O título é repetido em diversas cambiantes ao longo da narrativa: “a entrar no mundo vinda de sob o reino dos céus” (36),⁷⁰ “que nessa noite a terra abrija um pedaço de céu por onde deus pôde vir a ver como estávamos, de perto, muito perto, no meio de nós, no nosso reino”

autoridades religiosas revelam quanto à utilização dos textos sagrados, o que bem se pode atestar na seguinte nota encontrada no site citado: “É expressamente interdita a cópia, reprodução e difusão dos textos desta edição sem autorização expressa da Conferência Episcopal Portuguesa, quaisquer que sejam os meios para tal utilizados, com a exceção do direito de citação definido na lei.”

⁶⁷ Cf. *Bíblia Sagrada*, capítulo 6, versículos 9 a 13, 8.ª Edição, Lisboa, Difusora Bíblica, 1978, p.1295.

⁶⁸ São inúmeras as citações paródicas relativas a esta oração. Veja-se uma criação de J. Prévert, poeta francês (1900-1977):

PATER NOSTER

“Notre Père qui êtes aux cieux

Restez-y

Et nous nous resterons sur la terre

Qui est quelquefois si jolie [...]”

(Jacques Prévert, *Paroles*, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1972, p.60.)

⁶⁹ Cf. *Dicionário de Termos Literários*: “Um conceito diferente de hipertexto, embora seguindo a ideia de *texto em paralelo*, é-nos dado por Genette em *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982): texto que resulta de uma transformação premeditada de um texto pré-existente, como no caso da *paródia* (v.). A esta modalidade chama Genette *hipertextualidade*, que é uma das cinco possibilidades de *transtextualidade* (v.), ou seja, de “transcendência textual do texto”. Esta ideia parece-nos mais próxima das características gerais do hipertexto, que é, acima de tudo, uma possibilidade universal de diálogo de um texto original com outros textos ocultos, mas inter-relacionados e disponíveis para estabelecer qualquer relação lógica de significação.” (Carlos Ceia, s.v. “Hipertexto”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm> consultado em 10 de Maio de 2009.)

⁷⁰ As referências às páginas (entre parêntesis) remetem para *o nosso reino*, 1ª edição, Porto, Temas e Debates, 2004.

(75), “no nosso reino a hora saltou” (75), “meu precioso menino, tão grande será o teu reino no céu se na terra salvas os martirizados” (87) e “as mãos das pessoas estendidas para me tocarem, como diziam que me lamentavam e como julgavam que iria ser o meu reino no céu” (146). Estamos em presença da intertextualidade face à oração citada, e refira-se ainda que esta forma de repetição de formas afins constitui aquilo que Vítor Aguiar e Silva denomina intertextualidade interna ou autotextualidade.⁷¹

Convirá também salientar que, em *o nosso reino*, a intertextualidade assume uma função provocatória: não é pois de surpreender que o autor subverta as referências a textos religiosos como a *Bíblia* bem como as orações e textos da doutrina católica, com o objectivo de os dessacralizar, parodiando-os, e com eles veicular uma perspectiva iconoclasta.⁷² O título, *o nosso reino*, perspectiva o mundo terreno sempre em função da vida prometida e de difícil alcance no reino do céu, mas do que se ocupa a narrativa é, efectivamente, da vida na terra.

Realcemos ainda que a intertextualidade é, na literatura actual, um dos paradigmas mais valorizados e diz respeito aos elementos que tornam a compreensão de um texto dependente do conhecimento de um ou mais textos previamente existentes: daí decorre, pois, o grau de recepção. Exerce-se através de citações, epígrafes, referências, resenhas, paráfrases e alusões que podem despertar informações latentes na memória do leitor. Vale destacar que a intertextualidade não é um fenómeno necessário para a constituição de um texto. Porém, de uma ou outra forma, qualquer texto é construído sobre a memória mais ou menos explícita de muitos outros que o precederam. Para conclusão do nosso raciocínio, não parece possível compreender *o nosso reino* sem descobrir e decifrar as referências implícitas e explícitas a muitos outros textos que lhe estão subjacentes. A isso faremos menção sempre que tal se mostrar pertinente e sugestivo.

Por seu lado, a epígrafe remete para o domínio do religioso com a inclusão de um extracto de Rainer Maria Rilke, retirado do seu livro *Stundenbuch* (O Livro das

⁷¹ A este propósito, citemos o autor: “A intertextualidade homo-autoral não deve ser confundida com outro fenómeno que Jean Ricardou designa por intertextualidade interna e que Luien Dällenbach prefere denominar autotextualidade: um texto cita-se, repete-se, glosa-se e espelha-se a si próprio, numa espécie de «mise en abyme».” (Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª edição, vol I, 1982, p.599).

⁷² Sobre paródia, leiamos Vítor Aguiar e Silva: “[...] sob o signo da ironia e do burlesco, a paródia contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código literário subjacente e esse texto, bem como os códigos culturais correlatos”. (Vítor Aguiar e Silva, *op. cit.*, p.600).

Horas), publicado em 1905.⁷³ Observamos, de novo, como *o nosso reino* introduz, logo de início, um relato que vê a acção e as personagens condicionadas pela relação com o divino. A epígrafe, ao ter o herdeiro como tema, transporta-nos para Jesus Cristo como herdeiro e representante de Deus na terra, e para aquilo que viremos a abordar posteriormente: a personagem principal como legatário de uma família em desagregação e como símbolo das aspirações de uma vila absorvida por uma multiplicidade de práticas religiosas, ora canónicas ora subversivas, ao que não é estranha a forma compulsiva do exercício religioso patológico associado à da igreja católica e a incapacidade para definir e aceitar a vida e a morte com naturalidade.⁷⁴

Todos os aspectos a que nos temos vindo a referir remetem a obra para a relação do homem com o divino, sendo benjamim o porta-voz dessa relação.

1.4-O reino de benjamim.

benjamim, o narrador autodiegético, é veículo de uma tecitura narrativa plasmada em polifonia – várias personagens se instituem como co-narradoras –, possuidor de memórias labirínticas pela oscilação entre terra e céu, e situado num quotidiano sempre transfigurado pela sua própria imaginação. Através dele, deparamo-nos com figuras e ambientes fantásticos numa carga emocional e numa tensão nunca resolvida entre pecado e redenção. Esta oposição nunca resolvida torna-se a dialéctica que orienta, desorientando, as personagens numa oposição dinâmica e fecunda. Este romance constrói-se, pois, em torno de uma figura que, oscilando entre puerilidade e lucidez, entre realidade e efabulação, nos transporta para a realidade, mas, sobretudo, para a sua superação. Benjamim é símbolo de todos nós, edifício fictício da condição

⁷³ Observemos como também Rainer Maria Rilke labora em função da intertextualidade. O *Livro das Horas* é a designação genérica de manuscritos com iluminuras, muito comuns na Idade Média. Cada livro contém uma colecção de textos, orações e salmos, acompanhados de ilustrações apropriadas, destinados à leitura em determinadas horas do dia.

⁷⁴ Colocamos aqui, como marca importante para a compreensão de *o nosso reino*, aquilo que valter hugo mãe disse a propósito da campanha a favor da publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, salientando a influência deste escritor: “Fiz uma campanha para apoiar o livro e a liberdade de expressão quando surgiu toda a polémica. O meu primeiro livro (*o nosso reino*, 2004 Temas e Debates) passa muito por essa realidade, pelo papel por vezes não benéfico da Igreja.” Consultável em <http://forum.g-sat.net/o-canto-das-letras-265/literatura-livro-premiado-de-valter-hugo-mae-e-um-tsunami-jose-saramago-110032.html> e acedido a 21 de Março de 2009.

humana que procura ontologicamente observar-se e se questiona sempre na sua indefinição permanente.

Se a narrativa se ancora na realidade, depressa se transfigura, muito sob a responsabilidade do narrador que sonha e inventa o seu mundo numa espiral de dúvidas, remorsos, culpas, ânsia de liberdade, perplexidade perante os desígnios de Deus, as incongruências da família e a incompreensão dos acontecimentos da História. O mundo real é trampolim para o mundo criado: o conhecimento é imaginação. Basta ver como ao longo da obra são repetidas as formas: “imaginei-a, conheci-a “ (135), “imaginando e conhecendo” (138), “imaginei e conheci” (140), “imaginar e conhecer” (140), “vira e imaginara” (143), “imaginação e conhecimento” (149). No seu relato, há sempre uma supra-realidade, ou seja, a convivência simultânea entre uma realidade consciente e uma realidade imaginada – que resulta num mundo excessivo e surreal – também tomada como conhecimento. Para ele, o conhecimento não se faz somente a partir do observável, mas também daquilo de que se fazem os sonhos: a imaginação.

No fundo, o narrador transmite-nos uma visão muito própria do desconcerto do mundo observado e o absurdo da existência humana, decorrente da tentativa de normalização e das concomitantes quebras dessas mesmas normas. Toda a sociedade nos é dada como transgressora: basta ver os exemplos da violência exercida pelo padre filipe, representando Deus, da desconstrução da sua própria família, com o abandono e violência exercida pelo seu pai, e da questionação permanente por parte de carlos, o ex-combatente. A tensão entre norma e transgressão constitui-se prática quotidiana, e a reconstrução do real acontece pela capacidade contínua da imaginação de benjamim que, permanentemente, cogita e conhece. De facto, o mundo não é o que acontece, mas aquele que a imaginação fabrica. A acção será, assim, condicionada por quadros, feitos episódios mais ou menos ligados, num somatório de ambientes sociais e físicos imaginários, tecendo uma narrativa que nos transporta para um mundo cognoscível, não no imediato, mas na medida das nossas capacidades de apreender a invenção.

Ao fazer-nos avançar, por entre mini-acções, quadros ou episódios, por avanços e recuos no tempo, o narrador faz-nos vislumbrar, por detrás do seu destino individual, uma situação social e política e um contexto histórico nem sempre explícito, porque sugerido através de referências civilizacionais que o leitor tem de deslindar. É numa espiral de vozes, de planos, de episódios que se afastam e permanentemente regressam,

que constrói o sentido, ao mesmo tempo que permanentemente lhe acrescenta mistério e dúvida.

O tecido textual empurra-nos sempre por entre certezas e suposições, alusões e recuos, num turbilhão de palavras que ora desvendam o mundo ora o escondem. Deparamo-nos com uma escrita delirante que, utilizando recursos estilísticos pouco usuais – a não utilização de maiúsculas é apenas um desses aspectos –, contribui para um estilo oralizante cuja voz, ou vozes, nos transporta para as fronteiras indistintas do real e da ficção. Nós, leitores, somos implicados no universo imaginário de benjamim, nas suas inquietações e no desassossego das outras personagens, numa angústia que se nos transmite, permanentemente arrastados para esse mundo de segredo e revelação pelas palavras:

“eu queria que o diabo não existisse, queria que fosse uma palavra para assustar as pessoas, como uma armadilha para crianças ou aviso, mas o cão existia ou fora inventado de propósito. era uma palavra negra, obesa, que caiu da boca das pessoas, tão madura que ganhou corpo.” (74)

Não imperam facilidades nem repouso e ao leitor é exigido o labor da descodificação. O corpo narrativo, que é também poesia e demais tipologias literárias, exige esforço e uma relação tensa com a matéria ali plasmada, não podendo o leitor ficar por atitudes de distanciamento: desta tensão entre texto e leitor se faz adesão, o que torna a leitura uma tarefa de permanente desafio.

O ambiente que encontramos em *o nosso reino* implica simulação: benjamim não nos informa sobre o mundo, ele o refaz à sua maneira transformando-o num espectáculo. Tal é possível, pois benjamim demonstra uma extrema capacidade de inventar mundos, e as outras personagens vêm-no como estranho, diferente. Vários exemplos podem ser retirados da obra para ilustração do exposto:

“a minha avó rezava ao seu cristo que me tirasse as minhocas da cabeça. não sabia que haveria eu de ter, mas via-me nos olhos a timidez e alguma incompletude, avisava a minha mãe, o miúdo é meio sério, há que ver o que tem, parece preocupado, pode ser um ar que lhe entrou.” (14)

E o próprio narrador tem consciência da sua diferença:

“muitas coisas se debatiam por chamar a atenção dentro da minha cabeça. imagens, ideias, tudo vinha à superfície do pensamento e se misturava, para

trocar posições, estabelecer ligações estapafúrdias, propor soluções impossíveis entre outras improváveis mas subitamente atraentes.” (64)

Realidade e ficção debatem-se na mente de benjamim e, à excepção de uma personagem, a professora, nenhuma outra o compreende. E

“a professora blandina era quem se ocupava de me motivar para a realidade. parecia querer dizer que na minha vida tudo era mentira, mas não era exactamente.” (147)

Esta personagem desempenha um papel fulcral na acção pois comporta-se como alguém que dá formação intelectual, moral e cívica, iniciando e acompanhando o protagonista na demanda do conhecimento. Os estranhos mundos imaginados por benjamim são, muitas vezes, postos em causa pelos considerandos que as outras personagens vão fazendo sobre ele:

“em redor da casa muita gente se reunia para ver o menino. queriam ver o menino, e quantos milagres já teria eu feito para muitos, assim como entredentes outros desdenhavam do sucedido, que o puto é estranho [...]” (76)

As personagens do seu círculo familiar são as que, em primeira mão, se apercebem do carácter peculiar de benjamim e o realçam, como faz a tia cândida:

“[...] que dizes tu criança tão estranha.” (40)

Apenas dona tina tem para com as estranhezas de benjamim uma atitude de regozijo e apoio. Diz ela, em jeito de profecia, à mãe de benjamim:

“esse menino tem um dom guardado no seu silêncio, comadre, a energia dele é benigna, vai ser um grande homem, bom pai de família, porque paira sobre ele um sol muito aproximado que lhe aquece a alma.” (52)

O narrador, criador e fonte original do significado, na sua posição de autoridade discursiva, subvertendo as noções de objectividade, dá-nos o seu mundo que passa a ser também o nosso mundo: faz do seu reino o nosso reino, comunhão do leitor aberto à inovação e à surpresa. E o que encontramos em *o nosso reino* é um narrador que

desconstrói as verdades oficiais, vendo, sonhando e imaginando mundos fantásticos e desconcertantes.

Estamos prontos para desvendar, então, a forma como o autor nos conduz a um mundo centrado nos alicerces do Estado Novo. Só que, através do poder visionário de benjamim, saltamos para o desconhecido e o invulgar, para aquele mundo feito da imaginação, do fantástico e da capacidade de criação estética muito para lá dos constrangimentos históricos. Mas não podemos fugir deles: em *o nosso reino* encontramos referências implícitas a todo o edifício salazarista, sob a forma de uma sociedade que se estrutura num viver social projectado na “vila encerrada em preconceito”(51), como nos anuncia benjamim.⁷⁵ Cabe-nos a nós aceder à narrativa com olhar liberto de preconceitos e receptivos à novidade de quem cria para deleite estético.⁷⁶ Carlos Reis sobre a criação literária, e a propósito da obra de José Saramago, refere

⁷⁵ Inserimos aqui, por manifesta curiosidade, um excerto de Salazar publicado no jornal *Novidades*, de 22 de Fevereiro de 1935, que expõe pontos de vista bem diferentes daqueles que o Pós-Modernismo desenvolve. “Quando Bourget pôs em *Le Disciple* a tese da responsabilidade do escritor pelos efeitos da sua obra na inteligência e na moral dos seus admiradores ou sequazes, parece ter-se operado um movimento de espanto sobretudo nos que tendiam a formar da literatura e da arte mundos à parte, baseando-se a si próprios, tendo em si mesmos a sua finalidade e razão de ser, e não viam nelas manifestações humanas, integradas na vida, e susceptíveis de a embelezar, de a melhorar, de ajudar o homem na conquista dos seus fins superiores. Estes desconheciam as profundas realidades humanas, perderam a rota das grandes certezas morais, criaram o amoralismo e a arte pela arte, como frutos lindos de ver-se mas inaproveitáveis ou nocivos. [...] Para elevar, robustecer, engrandecer as nações é preciso alimentar na alma colectiva as grandes certezas e contrapor às tendências de dissolução propósitos fortes, nobres exemplos, costumes morigerados.” (Fernando Pessoa, *Contra Salazar*, selecção, introdução e notas de António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2008, pp.11-12). Ainda relativamente a esta obra, convém realçar que Fernando Pessoa foi um dos primeiros intelectuais a apoiar abertamente a “Revolução Nacional” de 28 de Maio de 1926. Porém, as teses postas em prática por Salazar fizeram o poeta mudar de opinião e, a partir de 1935, publica inúmeros textos criticando o Estado Novo, muitos deles de carácter sarcástico. Colocamos aqui um exemplo elucidativo, retirado de Fernando Pessoa, *op. cit.*, p.45:

“Sim, é o Estado Novo, e o povo
Ouviu, leu e assentiu.
Sim, isto é um Estado Novo,
Pois é um estado de coisas
Que nunca antes se viu.

Em tudo paira a alegria,
E, de tão íntima que é,
Como Deus na Teologia
Ela existe em toda a parte
E em parte alguma se vê.
[...].”

⁷⁶ “Saber ler é tão difícil como saber escrever”: o papel do leitor é, desta forma, referido por António Lobo Antunes em entrevista a Maria Augusta Silva no Diário de Notícias, acessível em http://dn.sapo.pt/2004/11/09/tema/saber_e_dificil_como_saber_escrever.html e acedido a 28 de

“[...] a consciência da representação artística como **veículo de subversão** de imagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como **revelação do mundo**, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da **singularidade** (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do **homem** dele indissociável.

Tudo isto é ainda o prenúncio da descoberta do mágico poder inventivo dos símbolos, alegorias e estranhas personagens [...].”⁷⁷

Eis uma perspectiva que introduz, de modo semelhante, *o nosso reino*. Estamos perante um texto que nos prende pela procura de singularidades, pelas manifestações transgressoras, pela diluição das fronteiras entre ficção e realidade, sonho e constatação, e onde deambulamos por mundos improváveis. Deparamo-nos com uma realidade/irrealidade que resulta do olhar e da pulsão imagética de benjamim, o nosso condutor por vivências tão possíveis como inverosímeis, pelo poético, pelo grotesco, pelo onírico, por uma multiplicidade de registos literários.

Esta obra situa-nos, assim, na polémica da representação contemporânea que desmistifica, desconstruindo-as, as clássicas convenções da diegese, e nos situa num mundo literário que, embora assente na realidade, se basta a si mesmo, sem propósitos de moralizações e explicação de comportamentos.⁷⁸ Organizamos o mundo visível a partir do imaginário, e o que *o nosso reino* nos diz é muito do que nunca pensáramos

Novembro de 2008. Também Camilo Castelo Branco se referia ao papel do leitor nos seguintes termos: “Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram, precisam-se mais conhecimentos para ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma coisa: inteligência; - e, se não bastar esta, valha-se da resignação.” (Camilo Castelo Branco, *O que Fazem Mulheres*, Porto, Edições Caixotim, 2005, p.29). Vemos, pois, como a responsabilização do leitor operada pela literatura pós-modernista acentua concepções de outras correntes literárias anteriores.

⁷⁷ Carlos Reis, *op. cit.*, p.26.

⁷⁸ Sobre a sempre polémica capacidade de representação do texto literário, convirá conhecer aquilo que Ana Paula Arnaut nos diz: “[...] consideramos necessária a manutenção da ideia de que a literatura post-modernista conserva, apesar de tudo, capacidade de representação. É verdade que se trata de uma nova força referencial, na medida em que, por oposição a uma concepção tradicional onde a superfície textual parecia imediatamente traduzir a realidade objectiva (não exigindo, assim, grande esforço interpretativo e compositivo), o que agora se verifica é a premência de uma maior e mais ampla, também mais complicada e labiríntica, atitude heurística e hermenêutica, justificada devido a dois factores fundamentais. Por um lado, porque a (multiplamente caótica) tessitura narrativa oferece maior resistência e, por outro, porque o desvendamento do (sub)-mundo que preside à criação literária choca o mais desprevenido dos leitores e assim reclama uma diferente aproximação a esta exposição do texto como artefacto.” (Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.243). É nesta perspectiva, parece-nos, que teremos de encarar a leitura de *o nosso reino*, um texto que nos leva para além das convenções representativas – implodindo as fronteiras tradicionais da mimese – mas, ainda assim, revelando manifestas capacidades de representação.

ver, mas queremos ver. Afinal, como refere benjamim, imaginar é conhecer. Cada personagem e seu destino é um caso de estranho amor instantâneo, e quando cuidamos que já sabemos tudo sobre o livro, uma iluminação repentina faz-nos voltar a um ângulo que nos tinha escapado numa primeira leitura. Estamos onde se sente a vibração máxima do olhar sobre o texto: esse contemplar de espanto, de susto, de desespero, de estranhamento, face a uma narrativa que nos reclama a atenção e nos prende pela sedução. O reino de benjamim é também o nosso reino.

2-Deus

Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes
Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins?

Charles Baudelaire

2.1-Pecado, culpa e redenção.

o nosso reino é uma obra literária que se debate numa tensão constante entre os seguintes princípios antinómicos: Deus e o diabo, céu e inferno, vida e morte, pecado e redenção, culpa e expiação, loucura e lucidez, bem e mal. benjamim, o protagonista/narrador, que introduzimos no capítulo precedente, coagido por uma sociedade repressora, vive questionando-se permanentemente, balançando na procura da melhor forma de destrição dos conceitos de bem e de mal. Procurando entender o

mundo, e sempre abismado pelas suas manifestações, encontra na imaginação, no sonho, na irrealidade que ele não consegue separar da realidade, no poder visionário catártico e na capacidade de evasão, o esclarecimento possível para o viver quotidiano. Como nos diz David Harvey, “as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir sobre ele.”⁷⁹

Esta personagem sobressai de entre todas as outras, não apenas por ser o narrador, mas sobretudo porque é através da sua visão do mundo que somos conduzidos durante toda a diegese. A sua imaginação e a consciência de que é um indivíduo diferente distinguem-no de todas as outras personagens, e é através dele que somos conduzidos a um mundo obscuro, poético e imensamente misterioso que é por si perseguido: “e sonhei tudo antes de imaginar” (134), “e vi num sonho” (18), “eu tinha loucuras repentinas” (15). O que resulta desta predisposição de benjamim para o mundo dos sonhos e da loucura consciente remete para a noção arreigada de que todas as pessoas que não cumprem escrupulosamente as determinações sociais são imediatamente consideradas inconvenientes, alienadas, e, muitas vezes, proscritas.⁸⁰ Eis benjamim, a criança tornada única pela irreverência de quem é diferente.

Pressionado por um ambiente familiar, social e religioso que se torna claustrofóbico e castrador, benjamim vive na obsessão do pecado instilada pela severidade e intolerância religiosas. A doutrina católica provoca um perene sentido da culpa e por isso benjamim nos diz:

“[...] media os meus actos, temia a deus, qualquer erro poderia abrir-me as portas do inferno.” (12)⁸¹

⁷⁹ Cf. David Harvey, “Pós Modernismo - Passagem Da Modernidade À Pós-Modernidade”, acessível em <http://had2.files.wordpress.com/2007/12/david-harvey.pdf> e acedido a 25 de Março de 2009.

⁸⁰ “[...] e lançou no povo a informação de que o homem vivia longe da decência católica com que a sociedade contava.” (valter hugo mãe, *os filhos do estofador*, Maia, Cosmorama, 2007, p.18). Este extracto de uma obra dramática de valter hugo mãe, construída a partir de uma novela de Camilo Castelo Branco, *O Cego de Landim*, remete para um tema recorrente no autor: a influência da igreja católica na sociedade.

⁸¹ O inferno, segundo a concepção católica, consiste na “condenação eterna daqueles que, por escolha livre, morrem em pecado mortal. A pena principal do inferno é a eterna separação de Deus, o único em quem o homem encontra a vida e a felicidade para que foi criado, e a que aspira. Cristo exprime esta realidade com as palavras: «Afastai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno» [...]” Consultável em http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html#A%20VIDA%20DE%20ORA%C3%87%C3%83O e acedido a 24 de Março de 2009.

O pavor do inferno marca decisivamente a existência da personagem, fazendo-a viver num contínuo susto: “perseguiu-me, e sempre que eu queria dizer uma mentira ou fazer uma asneira ele [Cristo] via-me” (21), e “era por viver temendo os olhos de deus” (21).

De entre as práticas de religiosidade, aquela que mais caustica benjamim é a confissão obrigatória. O padre, entidade que supervisiona os diversos actos religiosos, e com eles condiciona o viver, não só religioso como social, é o destinatário de todas as confissões e o depositário de todos os pecados e punições. Personagem de violências caucionadas através da autoridade conferida pela sua condição eclesiástica, provoca reacções de pânico em benjamim:

“desde há semanas que não me confessava ao padre, que estava absolutamente possesso com a minha falta.⁸² exige-o, se me obrigarem a confessar-me ao padre salto do rochedo e morro. salto para o lado das pedras, bato com a cabeça e morro. estive dois dias a silêncio, pão e água, por pecar o pecado da desobediência.” (56)⁸³

Interessante é verificar como benjamim classifica o padre como “possesso”, precisamente a acusação que este irá usar para o criticar: o termo significa, em primeira instância, aquele que está possuído pelo demónio. Se falamos de violência – o jejum, o silêncio, a confissão obrigatória, a atitude violenta do padre – teremos de a considerar à luz da visão de uma criança, da sua inocência, dos seus medos e inseguranças:

“quando me bateu a primeira vez fiquei perplexo. fiquei uma pedra presa ao chão, os joelhos a tremer como madeira a querer ferir o mármore, e calei-me. saí da igreja lento, sem chorar, a acreditar que o homem mais triste do

⁸² São cinco os preceitos da Igreja: participar na Missa aos domingos e festas de guarda, abstendo-se de trabalhos e actividades que impeçam a santificação desses dias, confessar os pecados ao menos uma vez cada ano, comungar o sacramento da Eucaristia ao menos pela Páscoa, guardar a abstinência e jejuar nos dias determinados pela Igreja e contribuir para as necessidades materiais da Igreja segundo as possibilidades. Cf. Catecismo da Igreja Católica, consultável em http://www.agencia.ecclesia.pt/catecismo/formulas_ver.asp?formulaid=8 e acedido a 24 de Março de 2009.

⁸³ Para entendimento do conceito de pecado, convirá atentar na sua definição segundo a doutrina da Igreja Católica: “É «uma palavra, um acto ou um desejo contrários à Lei eterna» (S. Agostinho). É uma ofensa a Deus, na desobediência ao seu amor. Fere a natureza do homem e atenta contra a solidariedade humana. Cristo, na sua Paixão, revela plenamente a gravidade do pecado e vence-o com a sua misericórdia.” Acessível em http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html e acedido a 25 de Março de 2009.

mundo poderia trabalhar com o padre e que a morte poderia ser uma coisa encomendada por uma pessoa para outra. eu morreria naquele dia, pensava eu, que um padre bater numa criança só podia ser trabalho da morte.” (17)

A violência eclesiástica, longe de constituir um acto isolado constrangedor ainda assim de uma vivência salutar, é prática reiterada: “o padre Filipe tenha roncado um grito surdo e espalmado a mão na minha face com uma força bruta” (40). A violência física é apenas uma das muitas formas de condicionamento e orientação religiosa que se pauta pela coação sobre os fiéis.⁸⁴ E, passando a ver como se exerce a violência psicológica, note-se como se opera a educação religiosa de benjamim:

“já tenho ouvido dizer coisas de ti, rapaz. parece que estás a pecar contra deus e que andas a aterrorizar as pessoas com mentiras muito graves. estarás possuído pelo diabo. que o diabo vem de muitas formas e tem rostos sem fim, pode parecer-se até com uma criança, sabias, rapaz. é preciso muito mais que uma tentativa de suicídio para chegar a deus, e quer-me parecer que tu estás a caminhar passos largos para o inferno.” (40)

Estamos perante uma formação religiosa, moral e ética baseada na coação com o intuito de provocar o medo, e, em última instância, o sentido da culpa. A ameaça do diabo e do inferno constituem-se como estratégia fundamental de condicionamento de comportamentos, pelo que a religião se revela uma força de pressão provocando o perene sentimento de pecado, “o sistema judiciário baseado no pecado” como nos diz, com alguma ironia, José Saramago.⁸⁵ Ainda retomando o extracto atrás incluído, recorde-se que é da tradição católica associar ao diabo a capacidade de se metamorfosear em criança (ou então mulher sedutora), com o propósito de tentar as almas e as levar para o inferno: daí a associação do padre filipe de modo a, implicitamente, irmanar benjamim com o diabo.⁸⁶ A religião põe, regularmente, a

⁸⁴ “Deus aparece nos meus livros mas maltrato-o muito. São Pedro como oficial de Deus neste livro também é mal tratado. Ser criado num país como Portugal, numa família relativamente católica, que de vez em quando vai à missa – nasci nesse respeito um bocadinho largo, lasso, não consigo deixar isso de fora.” Isto nos diz valter hugo mãe, a propósito da publicação de *o nosso reino*. Acessível em <http://www.bbde.org/index.php?showtopic=6450> e acedido a 10 de Abril de 2009.

⁸⁵ José Saramago, “Direito a Pecar”, crónica publicada no Diário de Notícias, e acessível em http://dn.sapo.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=1319217&seccao=Caderno%20de%20Saramago acedido a 28 de Julho de 2009.

⁸⁶ A tradição cristã coloca Satanás como presença omnipresente à esquerda de cada crente e o Anjo Custódio à direita do mesmo. Nesta posição de indecisão perante as seduções permanentes de Satanás, e as tentativas do anjo para o bem, se debatem os cristãos. O lado esquerdo como sinistro e o direito como benfazejo são, pois, os dois pólos entre os quais o crente se situa.

tónica no delito pecaminoso de forma a condicionar comportamentos: benjamim bem o sente com a ameaça da morte, do diabo e do inferno como castigo para as más acções.⁸⁷ Por ser diferente, por contar histórias fora do comum, por se ter tentado suicidar – coisa passível de pecado mortal e consequente penalização com o inferno – benjamim é colocado como indivíduo candidato às penas infernais, se não voltar ao redil do comportamento expectável ao bom cristão. A diferença sempre faz perigar aqueles que devem usar de atitudes conformes aos ditames das instituições, e a Igreja Católica não é excepção.

Aproximemo-nos agora de um acontecimento decisivo na vida de benjamim. Já que referimos más acções, aludamos agora, com mais detalhe, à sua tentativa de suicídio no rochedo da “louca suicida”. É precisamente este episódio, constituído como peripécia, que virá a modificar decisivamente tanto a consciência ética e religiosa de benjamim como o seu modo de agir face ao mundo. Sobre o período seguinte à queda, nunca completamente explicada e sobre a qual nos debruçaremos com mais pormenor em parte posterior deste trabalho, benjamim diz-nos:

“durante aqueles dias a minha cabeça mudou em relação a muitas coisas. a primeira foi a convicção de que eu seria uma presa próxima para os oficiais da morte. afinal eu estava ali para ficar, porque poderiam ter-me aberto a porta do céu ou do inferno e não o fizeram, era ali que eu ficaria, como uma liberdade que me garantiram. estava livre. a segunda convicção que criei foi a de que o bem, a sua prática, era só uma dádiva. só os bons persistiam e ascendiam, que alguns podiam persistir mas descer, porque na vida havia mal a segurar os tolos para que trabalhassem a favor do inferno. por isso os maus se salvam da morte a cada passo, e iam ficando, para competirem connosco, os bons, pelo espaço, pelo único espaço garantido.” (29)

Esta personagem, atormentada pela luta entre o bem e o mal, debate-se neste maniqueísmo, demonstrando uma visão estreita do mundo. A competição quotidiana entre bons e maus faz sentido, na medida em que o bem só pode ser realizado se houver o seu oposto: espera, pois, benjamim, o choque com os maus para que a sua liberdade se

⁸⁷ “O Mal indica a pessoa de Satanás que se opõe a Deus e que é «o sedutor de toda a terra». A vitória sobre o diabo já foi alcançada por Cristo. Mas nós pedimos para que a família humana seja libertada de Satanás e das suas obras. Pedimos também o dom precioso da paz e a graça da esperança perseverante da vinda de Cristo, que nos libertará definitivamente do Maligno.” Assim é definida esta figura que atormenta benjamim. Cf. <http://www.agencia.ecclesia.pt/catecismo/artigo.asp?numero=597>, acedido a 24 de Março de 2009.

opere, lutando contra eles, elevando-o a uma posição que lhe permita realizar-se como bom. Através das suas obsessões - a morte, o pecado, o destino, a santidade - ficamos a perceber o mundo perspectivado por uma criança de oito anos. E émanuel, criança como benjamim, o primeiro confidente de uma decisão inesperada:

“[...] quero que sejas o primeiro a saber da resolução que tomei para combater todo o mal que existe, para lutar contra quem nos quiser magoar ou matar, eu decidi entregar-me a deus através da única maneira ao nosso alcance, farei de todos os meus actos um acto de bondade, até que dentro de mim só o que é bom se manifeste e eu seja bom também, eu vou ser santo.”
(30)

Mas benjamim está consciente das dificuldades da sua resolução e por isso nos diz: “era a minha dor e, ser santo tinha de significar alguma coisa” (47); e ainda: “sabia da santidade e de como tinha ligação ao sofrimento” (113). Associar dor à decisão tomada é já uma forma de demonstração da importância da provação e do martírio. O sacrifício é, pois, o caminho para a redenção, e o sofrimento a força suprema necessária para que as pessoas ascendam à salvação eterna: os santos são, geralmente, considerados mártires.

A procura da santidade intensifica em benjamim as preocupações com o pecado que, tornando-se uma obsessão, o leva a generalizar:

“saber que todas as pessoas eram dotadas de pecado e que o pecado era natural, que a perfeição estava reservada para poucos, ou não fossemos nós mortais, o contrário de deus.” (50)

Diz-nos ainda que era “uma criança tonta e ingénua, a procurar deus numa terra onde mandava o diabo” (74). E ao longo de toda a acção, benjamim vai arrolando as pessoas que comentem pecados. Alguns outros exemplos podem ser dados para ilustração daquilo que preocupava benjamim: a sua condição de filho produto de ligação exterior ao casamento e a problemática da virgindade eram por si frequentemente questionadas. Esta é a razão pela qual benjamim revela:

“sonhei com a minha mãe no pecado do adultério e como não seria virgem antes do casamento[...]e eu estava manchado desse pecado, o pecado original especialmente grave a oferecer a minha alma à perdição [...] sou fruto do mal, para me salvar precisarei de uma vida inteira a redimir tão grande erro.” (134-135)

O facto de a personagem temer o pecado resultante da perda da virgindade antes do casamento, coloca-nos em presença de um forte estigma social e religioso: o pecado da carne. A mãe de benjamim, referindo-se a dona cândida e dona hortência – ambas conotadas com o pecado da carne cometido ou a cometer –, diz:

“[...] comadre tina, juntar-se em pecado seria vender a alma ao diabo, que tonta seria cedendo assim aos prazeres da carne.” (53)⁸⁸

Não poderemos esquecer a importância que o catolicismo confere a estas questões: mundo, demónio e carne são as três tentações a que está sujeito todo o ser humano, embora o diabo, pela sua extrema capacidade de transmutação e insídia, seja o principal agente da tentação. Na verdade, o diabo está por trás de tudo o que há de nocivo à alma, e usa como armas a carne e o mundo, ou seja, os prazeres mundanos: a negação do prazer é ponto essencial na estruturação da personalidade que busca uma vida sã.

Vários outros pecados são considerados por benjamim, que estende a sua preocupação a todos os que com ele convivem. O marido de dona darci, por exemplo, “por se ter suicidado não era alma do céu” (120), e, por consequência, pagaria com as penas do inferno um dos actos mais condenáveis pela religião cristã. Ligado ao pecado, o princípio da penitência assenta na necessidade de mortificação e sacrifício imposto ao pecador para que seja possível a catarse purificadora, ou seja, o castigo necessário e obrigatório à purgação da alma através da contrição e do sofrimento. Tal se pode confirmar na seguinte afirmação de benjamim:

“mais uma vez a desgraça marcava posição, a colocar-nos um a um no nosso lugar de sofredores, para temermos a deus”. (61)

Deus exige-nos atitudes condicionadas pela ameaça do inferno e o prémio do céu. Por outro lado, o sofrimento – o jejum, o “pão e água”, o sacrifício, as orações e a penitência catártica – é condição imperiosa para alcançar o céu, lugar mítico feito

⁸⁸ Já que falamos em pecado, veja-se o que advoga a religião católica face à sua catalogação: “[...] sete pecados capitais, que são: soberba, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e preguiça ou negligência.” Consultável em <http://www.agencia.ecclesia.pt/catecismo/artigo.asp?numero=398> e acedido em 25 de Março de 2009.

recompensa para os bons, aqueles que ascendem ao convívio com Deus após o julgamento final.

Façamos aqui uma pausa para registrar que nem todas as personagens agem por instâncias da religião católica. dona darci e o senhor seixas, por exemplo, perfilhavam outra fé, contrastando assim com os outros habitantes, por terem vindo de África, local de práticas divergentes. Sobre dona darci, benjamim diz-nos:

“[...] veio de áfrica, andou por lá a trabalho e deixou lá a alma. tem alma preta, é o que é. e agora não tem fé, mas conta que as coisas que viu e sentiu já dão para criar deus, se quiser.” (71)

Esta fé contrastiva face à religiosidade que temos vindo a observar não renega a dimensão de Deus: apenas a coloca num outro patamar que é o panteísmo, ou seja, a crença num Deus que está em tudo, ou em muitos deuses representados pelos múltiplos elementos divinizados da natureza e do universo.

Mas voltando a benjamim, necessário se torna verificar a origem do mal: a noção de pecado original é importante para entendermos a concepção da maldade generalizada bem como o pecado que se considera inerente à condição humana. A este propósito benjamim conta-nos:

“a tia cândida perguntou-me e eu só sabia dizer do galo preto e de como lhe emudeceram a boca de voz e comida espetando-lhe uma maçã. se era a fruta do pecado e do conhecimento, deixaria de conhecer e viveria sem pecado. [...] terei sido eu ou algum dos meus irmãos a trazer-lhe tão pesado o pecado original.” (133-134)⁸⁹

O conceito do pecado original faz parte da doutrina cristã e pretende explicar a origem da imperfeição humana, do sofrimento e da existência do mal. Segundo o livro do Génesis, os primeiros seres humanos, Adão e Eva, foram advertidos por Deus para que não comessem do fruto da árvore do conhecimento, do bem e do mal. Instigados pela serpente, Adão e Eva comeram a fruta proibida e foram expulsos do Jardim do

⁸⁹ Torna-se necessário também perceber o que a Igreja Católica designa por «pecado original». “O homem, tentado pelo diabo, deixou apagar no seu coração a confiança em relação ao seu Criador e, desobedecendo-lhe, quis tornar-se «como Deus», sem Deus e não segundo Deus. Assim, Adão e Eva perderam imediatamente, para si e para todos os seus descendentes, a graça da santidade e da justiça originais.” Acessível em <http://www.agencia.ecclesia.pt/catecismo/artigo.asp?numero=392> e consultado a 24 de Março de 2022.

Éden, ou seja, do Paraíso. O céu, objectivo primacial de qualquer ser humano temente a Deus, só pode ser alcançado através da vida isenta de pecado e, como nos diz benjamim, através do esforço contínuo em tarefas da prática do bem:

“[...] só teria tarefas no céu quem as aceitou na terra, e por elas corríamos e ansiávamos para garantirmos o céu no fim de tudo.” (147)

Certo também é que Deus confere a todo o ser humano a capacidade de decidir sobre a sua vida. Também por isso:

“[...] deus também deve ter assim uma varanda, com vista para todas as terras que criou, e deve ficar ponderando que coisa optámos certa ou errada.” (147-148)

É, portanto, conferida aos homens a capacidade do livre arbítrio, isto é, o poder dado por Deus ao homem, de agir ou não agir de acordo com o bem, praticando por si mesmo acções por sua livre escolha e responsabilidade. A liberdade caracteriza os actos propriamente humanos, atinge a perfeição quando é conduzida para Deus e implica a possibilidade de escolher entre o bem e o mal: a opção por este último é um abuso da liberdade, que conduz à escravatura do pecado. Neste sentido, benjamim questiona-se, referindo dona cândida:

“era algo de muito confuso para uma criança, a cada passo decidir se deus deixava ou não. cheguei a detestá-la por me haver incutido aquele preconceito. e isso era o pior que podia fazer à minha convicção de santidade, odiar alguém. fiquei com a alma suja, estragada, a precisar de uma redenção grande.” (65)

O livre arbítrio, longe de proporcionar a benjamim uma quietação de espírito, mais lança nele a dúvida, a incerteza, o medo e a insegurança. Este dogma da igreja impõe uma condição dúbia: se, por um lado, confere ao ser humano o poder da escolha, por outro, castiga a má opção, e por isso benjamim se queixa do seu carácter contraditório e se questiona permanentemente se Deus punirá a sua opção. Esta permanente diligência na procura do bem impõe ao crente um cuidado incessante no cumprimento das obrigações do culto religioso, nem sempre toleradas com convicção e zelo:

“era a missa, dizíamos, vai chegar e sentir a cara do cristo crispada de aborrecimento. mais uma vez a **perder a hora**, que será feito de uma alma cuja salvação lhe advém em desmazelo. uma salvação convicta, em brio, é uma salvação a tempo, na **hora exacta**, a cada dia, em cada acto.” (69)⁹⁰

Além da visão disfórica do aborrecimento de Cristo, notamos como benjamim sente uma preocupação extrema com todas as actividades quotidianas necessárias à salvação da alma.

A referência à “hora”, inclusa neste excerto, remete-nos para um conceito fundamental da religião católica, e sobre o qual nos debruçaremos num próximo sub-capítulo: significa a necessidade de estar, daquele que busca a salvação, a todo o momento, providente quanto à prossecução dos preceitos divinos.

Mas, apesar de toda a demanda de benjamim no sentido do bem, ele não consegue a remição: há pecado, há culpa, mas não há redenção. É o pecado que marca a origem e o destino da condição humana, pelo que não há redenção, excepto na morte. Perpassa por toda a vida da personagem uma atitude de desapontamento e resignação, de modo que o pessimismo de benjamim, por entre pasmos e medos, se torna o símbolo da inquietude e do desânimo. benjamim encarna, deste modo, a personagem pós-modernista, aquela que tudo questiona e que, em relação a nada tem certezas. A ideia do vazio e da falta de sentido para a vida estão bem patentes numa das suas últimas deambulações mentais, com a qual fechamos este tema.⁹¹ Trata-se do diálogo entre benjamim e a professora blandina, que nos mostra como o pecado é inevitável, a culpa inerente a ele, e a redenção inatingível:

“talvez nos ouça e nos perdoe de todo o mal que fizemos ou representámos. benjamim, deus são as coisas todas, e em todas elas nos escuta. deus és tu. não sou eu. se fosse, queria que todas as pessoas morressem de imediato com a garantia de entrarem no paraíso. porque toda esta vida é só pecado, espera e incerteza.” (148)

⁹⁰ Refira-se que, nas citações de *o nosso reino*, todas as referências a negrito constituem sublinhados nossos.

⁹¹ Cf. John Lye, “Some Attributes of Post-Modernist Literature”, Brock University-Faculty of Humanities, 1999, acessível em <http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/post-mod-attrib.php> e acedido a 28 de Março de 2009.

2.2-Os ícones e a demanda da santidade.

Como vimos atrás, foi após a queda do rochedo que benjamim decide tornar-se santo. Porém, a demanda da santidade empreendida pela personagem não visa a dimensão do altar, do ícone que todos adoram para pedidos de graças: antes o move a dedicação aos outros, a procura do bem, a salvação do seu semelhante. benjamim é categórico no propósito que enuncia:

“ [...] a minha teoria era clara, devemos ser bons, manuel, teremos um amor infinito por todas as pessoas, e as pessoas saberão o que é um amor infinito e tombarão de paixão umas pelas outras até se salvarem as suas almas.” (38)

Este é o seu lema: a santidade está na quotidiana prática cristã, na pureza e simplicidade iniciais – que a *praxis* religiosa esqueceu ou adulterou – com o fito da salvação.

benjamim comunga com as personagens que lhe são afectas esta disposição do espírito para a santidade através do amor fraterno. A este propósito, dona hortência afirma:

“[...] que adorava os santos porque eram os homens mais perto de deus, os homens bons. eram os homens que se tornavam tão limpos que deus queria partilhar com eles parte da sua coroa. subiam ao reino dos céus para serem, também eles, reis. por isso devemos rezar-lhes e agradecer-lhes os ensinamentos preciosos para que nós, mortais simples, sejamos iluminados e capacitados de fé.” (29)⁹²

Os santos são, por conseguinte, a encarnação do bem, considerados como intermediários de Deus, exemplos de postura comportamental fomentadora das boas acções, e capazes de incutir a fé. Mas, desde cedo, benjamim toma consciência de que “a santidade era uma coisa para todos os dias, mas era difícil” (45) e “que quanto maior era a santidade maior o sofrimento” (98). Esta noção de sacrifício é a que normalmente

⁹² “Os santos são modelos de oração e a eles pedimos para, junto da Santíssima Trindade, intercederem por nós e pelo mundo inteiro. A sua intercessão é o mais alto serviço que prestam ao desígnio de Deus. Na comunhão dos santos, desenvolveram-se, ao longo da história da Igreja, diversos tipos de espiritualidade, que ensinam a viver e a pôr em prática a oração.” Assim define a Igreja Católica o conceito de santidade. Acessível em <http://www.agencia.ecclesia.pt/catecismo/artigo.asp?numero=564> acedido a 19 de Abril de 2009.

se associa à existência e exemplo dos santos, e por isso benjamim se propõe propagar o bem através de acções que requerem esforço, sacrifício e dádiva aos outros.

A religião católica considera os santos como elemento primacial na proximidade entre o homem e Deus, e é da tradição a colocação dos ícones em todas as igrejas, casas e demais espaços privados ou públicos. O contacto com a iconografia faz da figura do santo um elemento não só religioso mas também cultural, e a história da religião está provida de elementos de arte sacra que consagra às figuras dos santos um lugar de destaque nos diversos actos de culto: falamos, certamente, da religião católica pois como se sabe, na prática cristã protestante, ou na religião muçulmana, a iconografia é proibida. Assim se compreende que em casa de benjamim se multipliquem imagens de santos e, sobretudo, a imagem tradicional da figura de Cristo na cruz: “a minha avó rezava ao seu cristo” (14), “olhei para o meu cristo” (66), “olhei para o vazio do cristo que se sepultou com o avô” (66), “fiz o sinal da cruz” (66), “eu só não encarava o cristo da avó” (14), “se rezares ao cristo da tua avó não lhe contes tudo, porque depois ele conta-lhe a ela” (21), e “sob o cristo que sobrava no corredor” (117).

A presença obsessiva dos ícones denuncia, em *o nosso reino*, não apenas um factor de enriquecimento purificador da prática devota, mas também uma forma de pressão potenciadora de angústias na relação com o transcendente. Vejamos um exemplo daquilo que tentamos enunciar, através das impressões de benjamim:

“o quanto me impressionava também ajudava a que aquele crucifixo da minha avó me assustasse, tão garrido, com as chagas e as feridas encarnadas de sangue, sempre tão doída aquela expressão, como podia propor a felicidade, garanti-la ou anunciá-la.” (33)⁹³

Note-se como o poder dos ícones, no sentido de incutir devoção nos crentes, se revela na forma realista e impressiva das imagens, segundo a perspectiva da criança. O sangue e a expressão da face de Cristo são usados para comoverem o crente, e disso benjamim faz menção, não deixando de questionar o alcance de tal expediente pois, segundo ele, uma expressão demasiado impressiva tem efeitos contrários: em lugar de

⁹³ Cf. Catecismo da Igreja Católica: “A imagem de Cristo é o ícone litúrgico por excelência. As outras, que representam Nossa Senhora e os santos, significam Cristo, que nelas é glorificado. Elas proclamam a mesma mensagem evangélica que a Sagrada Escritura transmite através da palavra e ajudam a despertar e a alimentar a fé dos fiéis.” O texto citado foi acedido a 6 de Abril de 2009 e pode ser consultado em http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p2s1cap2_1135-1209_po.html. Refira-se, pois, que não estamos em presença de qualquer adoração da imagem, mas de uma veneração das entidades nela representada.

induzir felicidade, aquilo que o ícone em causa perspectiva é a dúvida e o terror. A visão do ícone acaba por propagar mensagens tão distintas como medo, compaixão e adoração, já que a imagem traz sempre consigo uma mensagem que é, em último caso, o exemplo a seguir partindo da sua expressão facial. Os ícones, e mais especificamente a imagem de Cristo, desempenham papel preponderante em *o nosso reino*: os crucifixos e a sua identificação com as personagens exerce-se de modo a que cada uma tenha características pessoais e intransmissíveis: “impedindo-a de rezar àquele cristo, o seu Cristo” (33). As imagens funcionam não só como intermediário mas, através do toque e do beijo, elas próprias adquirem virtualidades catárticas e curativas.⁹⁴ Já não é só a imagem do santo que, simbolicamente, enleva o crente, mas é ao ícone físico que compete a cura: a imagem não é meio mas fim.

Voltando à presença obsessiva dos cristos na casa de benjamim, reparemos na forma como dona ermelinda se relaciona com eles:

“eram os santos, tantos como um museu. de início apoquentava-se com todos, anos mais tarde fez uma concessão, benzer-se-ia apenas na presença dos cristos. nove, dois na sala, três no corredor, um na entrada, um no meu quarto, outro no quarto do avô e mais um no escritório.” (31)

dona ermelinda, num gesto mecânico, persigna-se continuamente à passagem pelas imagens de Cristo, como se isso consistisse expiação do pecado contraído no sexo com o avô de benjamim a fim de obviar à miséria de criar três filhos. A voz narrativa desta personagem diz-nos que o seu “ coração é puro, não o faço por mal” (32). O persignar é uma forma não só de respeito mas também de catarse, pois se espera que o gesto redentor conceda o perdão e o conseqüente equilíbrio na relação com o divino. A imagem de Cristo, no entanto, funciona como vigilante acusadora, e por isso dona ermelinda

“[...] sentia-se vigiada por deus, expiando os seus pecados, tão pobre que sempre fora, tão pouco instruída, achava-se pecadora apenas por existir.” (31)

⁹⁴ Refira-se, apenas a título de curiosidade, que na ermida de S. Marcos, Fajões, Santa Maria da Feira, ainda hoje os crentes, a troco de óbolo facultativo, beijam os pés do santo e batem com a cabeça na cabeça do mesmo, acreditando assim curar maleitas mentais.

A essência do cristianismo passa muito pela culpa intrínseca à condição humana, mostrando-se, assim, inerente à circunstância da simples existência: o pecado em dona ermelinda nem precisa ser cometido para que ela se sinta em falta para com Deus.

Mas as imagens religiosas não têm apenas uma função culpabilizante. Reiterando o que atrás formulámos, elas são, sobretudo, uma forma de ligação com o divino e intermediárias dos pedidos dos crentes. Note-se a importância dos objectos de cariz religioso através da tentativa de cura do filho de dona tina:

“mas a este terço tenho eu reconhecido grandes méritos. deixe-o consigo enrolado nas mãos, não o largue, trará a paz de que precisa. rica amiga, se deus salvar o meu menino monto-lhe uma cruz na praça bordejada a ouro. não diga isso, onde teria dinheiro para o fazer, e ele não queria que o fizesse, fazer uma cruz sem poupar o pão dos filhos também não seria certo. ai, comadre, não sei o que digo, que a minha vontade é prometer tudo, caminhar de joelhos até à igreja, assear todas as campas do cemitério, até fechar as pernas de vez.” (63)

Repare-se ainda como os sacrifícios enunciados percorrem toda uma variedade de penitências auto-propostas no âmbito de práticas religiosas consensuais pela tradição: o sofrimento redentor e catártico de caminhar de joelhos, a cruz como oferta, a asseio dos cemitérios, e a renúncia à vida sexual. O terço é o talismã para o bem, e neste diálogo entre a mãe de benjamim e dona tina encontramos o sacrifício como forma de aplacar os desígnios de Deus, sendo o mundo católico povoado por crenças, práticas e rituais como as promessas, os ex-votos, o beijar os santos, os objectos de cera, as peregrinações. benjamim, considerado santo, é alvo de várias manifestações. Por isso:

“o meu pai, dor de cabeça ou ressaca, levou-me à igreja pela mão, as pessoas a tocarem-me os cabelos, menino de deus, anjo meu, tirai-me isto do peito, salvai meu homem que está no fundo do mar, olhai para mim, menino querido, ensinai-me a rezar. e sentou-me no altar, que cu de anjo não ofende a mesa do senhor, disse um velho chorando, é um anjo de deus, é um anjo de deus.” (78)

Mesmo assegurando não ser santo, ainda assim é alvo de adoração já que as pessoas necessitam de santos e milagres, indício, muitas vezes, de desespero. Metamorfoseiam, assim, em santos, tudo o que for diferente, toda a manifestação que lhes pareça sagrada e lhes permita a obtenção da cura de males de toda a sorte. benjamim reage com repulsa às manifestações de adoração e por isso nos conta:

“precisava da minha rotina para sentir que a santidade que buscava era possível. ser santo não podia ser transformarem-me num boneco mágico que as pessoas secassem com os olhos, a fazerem pedidos constantes de coisas impossíveis, a porem-me a mão mil vezes como se gastaria a minha pele e o meu cabelo, como ficaria daquela cor amarela e suja como ficavam as imagens nos pontos onde todos lhes tocavam para a bênção.” (79).

O “boneco mágico” constitui uma consciencialização por parte de benjamim do carácter absurdo da relação dos outros consigo e uma autocaracterização pesarosa e disfemística. A santidade almejada pela personagem está na inocência e vontade de praticar o bem. Porém, as pessoas querem o bem consagrado através da prece, e por isso este “ficava ali exposto” (79), como os santos no altar, a oferecer-se contrariado a uma adoração difícil, e sujeito a pedidos impossíveis de crentes que o viam como intercessor face ao divino e potenciador da cura de males vários. “[...] são equívocos, não é o que deus quer. [...] não era pedir nada pedir a mim [...]” (120), contrapunha benjamim. Apesar disso, a insistência sobre o carácter bendito da personagem prossegue e benjamim sente-se:

“[...] importunado com aquelas mãos lentas e por vezes pesadas a escorregarem-me pela cabeça. eram sobretudo os velhos, aqueles que desconfiariam da morte, talvez, ou que já imaginassem a face demoníaca do cão do homem mais triste do mundo e como ele viria não tardava.” (105)

E como benjamim não podia dar o que pediam, “depois sossegaram, tão pequeno eu, tão quieto e amedrontado, que poderia fazer, quem poderia eu salvar”. (79) Começam a colocar objectos junto à casa:

“aos domingos de manhã eram sempre mais, muitas mais, e havia bonecos de cera, que eram pernas, mãos, cabeças de criança, havia roupas, brinquedos, frascos de remédio vazios, pedaços de cabelo, coisas escritas à mão, aparo de unhas, copos e pratos, chaves de armários ou cofres, manchas de sangue, e muitas coisas mais [...]” (106)

Esta quantidade absurda de objectos atesta a crença nos poderes curativos de benjamim, e funciona como tentativa de consolidar a atitude de subserviência rogativa. Estas “coisas” convertem-se também em ícones, imagens evocativas do que se pretende.

Mas voltemos à santidade de benjamim para reforçar o que já adiantámos: a santidade consiste na capacidade de ser bom, não na capacidade de operar milagres. É

um ser benévolo por natureza, solidário e prestável, incapaz do mal: a vontade de matar o padre era apenas um delírio de criança, por isso consegue fazer acreditar a carlos que o mais importante é a cura da alma e não a do corpo. carlos, sob sugestão de benjamim, assume que

“a cura de um santo é da alma, o corpo é terra com sangue e fluxo, e o pó anseia por ele como ele pelo pó. a cura de um santo é a da alma, para que se deite ao paraíso em eterna comunhão.” (87)⁹⁵

Mas benjamim, com o tempo, volta atrás na decisão de ser santo e diz à professora blandina:

“era mentira, eu não sou santo, senhora professora, quis muito ser e se deus quiser eu quero, mas não sou, porque não posso nada. fico com medo, as pessoas não param de se aproximar de mim, e agora deixando bichos mortos à nossa porta, e eu sei que há mão do diabo a pedir coisas de deus, que as pessoas desesperadas pedem tudo a todos, e confundem as divindades em favor de um objectivo.” (101)

Esquecida a decisão de ser santo, nem assim benjamim deixa de praticar a religião através de maneiras imaginativas. Como mediadores dos padecimentos dos outros a purgar o mundo de todo o mal, benjamim e manuel dedicam-se a práticas religiosas como aquelas que a seguir se referem:

“[...] escondemo-nos no quarto onde reuni todos os cristos da casa. coloquei-os em círculo pousado no chão e lembrei-me da germana. temos de estar dentro, como se dentro de uma coisa fechada [...] e tocámos os cristos e rezámos e tínhamos terços e imagens de papel, e nada no nosso corpo ou na nossa alma parecia sentir-se magoado com aquela entrega, nada queria fugir, nada doía que não a tristeza. não era coisa do diabo, em nós, não era coisa do diabo.” (130)

A imaginação de benjamim, através desta manipulação de artefactos religiosos, aproxima-o dos rituais da bruxaria. Onde começa uma e acaba outra? Veremos mais à frente como se pode operar esta transformação de práticas religiosas em cerimónias de transgressão: ambas se confundem se os propósitos são os mesmos – a cura e a procura

⁹⁵ A intertextualidade, uma das características bem marcadas do Pós-Modernismo, está aqui patente por inferência à Bíblia: “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás-de tornar”. (*Bíblia Sagrada*, “Livro do Génesis”, Capítulo 3, versículo 19, 8ª edição, Lisboa, Difusora Bíblica, p.21).

da salvação quer do corpo quer da alma –, e os rituais são semelhantes. dona tina e o padre são sacerdotes/agentes para atingir o além, em pouco se diferenciando, e benjamim, pondo em causa os actos de espiritismo ou magia, acaba por comungar de práticas correlatas.

Porém, esta manifestação híbrida entre religiosidade e bruxaria tem mais a ver com o carácter imaginativo da personagem do que com intenções malévolas: “um santo deveria ensinar pelas palavras e bons actos” (64), com “cuidado e bondade” (64), e não através da realização de prodígios milagrosos. Só que a incompreensão dos outros leva-o à desilusão e ao esgotamento:

“[...] eram mil mãos constantemente a verterem sobre a minha cabeça menos macia, uma carícia mais e mais insuportável que me desbastava o cabelo, a pele, a carne, feito ferida em cicatrização lenta e doída, custava-me tudo. sozinho como job, garantira a dona tina. e todos sabiam de tudo como se a lenda fosse real e entre as provações divinas eu emergisse para a loucura. sem regresso. um santo a esgotar-se, como energia que se esvai ou luz que se apaga lentamente, descarnado como a perder a santidade.” (154)

2.3-Igreja e transgressão.

A Igreja Católica, enquanto instituição religiosa, ocupa em *o nosso reino* um papel de destaque, pela importância que detém na sociedade e pela forma como as suas práticas constituem uma ponte de ligação social, moral e ética entre as diversas personagens. Ora, o que podemos observar é que nem sempre as personagens seguem os preceitos da Santa Madre Igreja no que respeita ao culto e aos seus rituais. Já atrás falámos da forma como benjamim reage com desconfiança às imposições do pároco e à feição violenta como assume e cumpre a autoridade. Diz-nos benjamim que

“na missa recebia-se o senhor, era assustador para mim nos primeiros anos, diziam corpo de cristo e sangue de cristo e comia-se e bebia-se, como uma refeição única, impensável.” (33)

A simbologia do corpo de Cristo é-lhe estranha, pelo que os rituais da religião católica – missa, confissão, orações e demais preceitos religiosos – podem ser vistos como actos de magia, plenos de simbologia, havendo pois uma contaminação entre o acto religioso e o profano. Não esqueçamos, entretanto, que o cumprimento dos rituais católicos se operava por coacção social – é digno de repreensão não ir à missa

dominical – ou por inércia, o hábito de ir por ir. Porém, e de acordo com aquilo que agora pretendemos demonstrar, benjamim assegura que algumas personagens – falamos sobretudo de dona tina e das seis mulheres de preto – praticam rituais de espiritismo ou bruxaria:

“entre os actos rezavam, coisas da igreja e coisas que a igreja não sabia. coisas secretas que curariam almas até à revelia de deus.” (90)

dona tina usa as orações da igreja nos seus rituais secretos e desviantes, e essa contaminação de práticas tende, na sua ambivalência, para a relação com o oculto. Aquilo que a Igreja pratica e aquilo que não tolera misturam-se através da presença de elementos profanos, condenáveis e transgressores, e de referências a recorrentes fórmulas e expressões de cariz religioso canónico: “dois olhos te olharam mal” (91) e “creio no espírito santo” (91) são dois exemplos do que pretendemos destacar. Mas vejamos um exemplo mais circunstanciado:

“pelo sinal da santa cruz livre-nos deus nosso senhor dos nossos inimigos. jesus que é o santo nome de jesus onde está o santo nome de jesus não entra mal nenhum. jesus é verbo, verbo é deus.⁹⁶ carlos se tens olhado tire-to o deus, e, colocando três gotas de azeite na vala, continuava, carlos [...]. pai nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome. avé maria cheia de graça. ofereço a deus o que aqui deixo, peço-lhe, deixai meu filho viver. com dois te miro, com três te ato, sangue te bebo, coração que te aparto, peço que venhas humilde a meu favor, assim como são joão baptizou jesus cristo, e jesus cristo baptizou são joão, é de século e é de níquel, salvador meu. e tombou para o lado, as outras seis mulheres recuperando-lhe o corpo para o colocar na sala, exausto, atingido pelos gastos divinos, que salvar um filho é cansaço grande.” (91-92)

Esta longa benzedura contra o mau olhado – referimo-nos a carlos que padecia de distúrbios psicológicos por ter estado a combater em Angola, “o doutor diz que é da cabeça” (63) – mistura referências a textos religiosos com expressões ou práticas de índole herética. A mistura entre a “Avé Maria” e as três gotas de azeite mostra como neste tipo de abordagem purificadora se entrecruzam elementos que, sendo opostos por

⁹⁶ Registemos mais uma das múltiplas inferências a textos religiosos: “No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele.” (Evangelho segundo São João, capítulo I, versículos 1 a 3, *Bíblia Sagrada*, 8ª edição, Lisboa, Difusora Bíblica, p.1402).

natureza, acabam por se complementar. É curioso ainda notar as virtualidades poéticas da longa reza: podem ver-se através de reiteraões, ritmo e aliteraões, recursos fónicos ao serviço de uma cantilena a ser memorizada pela sonoridade. Estamos perante a inclusão de textos de cariz popular tão ao gosto do Pós-Modernismo.⁹⁷

Mas um enunciado, como aquele que acabámos de analisar, coloca ainda outra questão: a intertextualidade. O texto pós-moderno é marcadamente intertextual, isto é, vale-se amplamente do recurso a textos anteriores para sobre eles se construir. Refira-se que este processo de apropriação, com o intuito de construção de um novo texto, é operado de forma consciente ou inconsciente. Deparamo-nos com um mosaico de citaões, referências, alusões, paráfrases e paródias que absorve e transforma muitos textos de índole diversa num diálogo que estabelece conexões de matiz intra ou extra-textual: a benzedura de dona tina é, pois, o resultado de um acto de reescrita e citação.

Abundam em *o nosso reino* exemplos de intertextualidade. No extracto sobre a benzedura contra o mau olhado, encontramos alusões a textos do culto católico como o “Credo”, o “Pai Nosso”, as oraões aos santos, a “Avé Maria” e textos da *Bíblia* intercalados com referências ao *Livro de São Cipriano* e a esconjuros da tradição oral portuguesa. A intertextualidade adquire, aqui, características de desqualificação e ridicularização de códigos culturais subjacentes à mundividência da atmosfera social que é apresentada em *o nosso reino*. É um longo exercício de intertextualidade aquele a que assistimos neste extracto, uma paródia dessacralizante, denunciante do delírio, da possessão, de corpos e espíritos em transe, tudo sob a forma de uma melopeia possessa, mesclando divino com profano. Os esconjuros são, portanto, formas paródicas de intertextualidade que enriquecem o enunciado mágico e sugestionam o ouvinte em direcção a um universo simbólico, expressivo e rico. Os rituais de transgressão estão visíveis nas gotas de azeite – lembremos os santos óleos – e em outros ingredientes não constantes deste extracto que retomam práticas dos rituais católicos, mas reinterpretando-os: tomar o sangue, – “sangue te bebo” – é exemplo acabado da transposição da prática da comunhão, simbolizando o sangue de Cristo. Muitas outras referências a práticas condenadas pela igreja abundam em *o nosso reino*. Vejamos mais um exemplo contado por benjamim, para ilustração daquilo que pretendemos:

⁹⁷ Cf. John Lye, *loc. cit.* Este autor, no seu sumário das principais características do Pós-Modernismo, sintetiza o assunto em questão falando da “[...] inclusion of popular forms, popular culture, everyday reality; [...]”

“mas naquela noite, por terror, havia no portão algo mais, entre as águas e as lamas levantadas, alguns troços de ramo, entulhos vários que tinham rodeado o nosso degrau, estava no centro, posto na pedra, um galo preto, morto, laço vermelho ao pescoço, e eu ouvira já falar, uma maçã onde lhe espetaram o bico, a fruta do conhecimento e do pecado.” (100)

Os objectos referidos remetem decisivamente para a ideia de transgressão tão cara ao Pós-Modernismo.⁹⁸ Notemos como a contaminação de práticas e referências – o galo preto, o laço vermelho e a maçã que remete para o pecado original – vem corroborar aquilo que atrás dissemos sobre a ideia de infracção, de intercomunicabilidade entre religião e não religião, entre o que a igreja sabe e o que a igreja desconhece, ou pretende fazer crer que não conhece, e condena. O povo exerce as suas práticas em ritos de transgressão, mas usa muitas das práticas canónicas da igreja a que mistura elementos mágicos ancestrais e prenes de significado e simbologia. É com dona tina e a sua propensão para o espiritismo que mais se adensa o clima de violação dos ditames católicos, muitas vezes ditado pelo desespero, pela impossibilidade de uma cura, neste caso de seu filho carlos. dona tina, além da benzedura contra o mau olhado, faz sessões de espiritismo, para contacto com os mortos, e práticas de magia negra, seguindo uma fé muito própria, ao arrepio das determinações da igreja católica que com estes rituais tem uma ligação dúbia: ora as combate com força, ora as tolera como elementos de integração dos fiéis. Muitos exemplos podem ser dados, mas vem à memória a luta contra o demónio em S. Bartolomeu do Mar.⁹⁹ Vejamos mais um exemplo das práticas a que aludimos, de novo contado por benjamim:

“e não disse nada até me levar ao seu quarto e colocar no meio das seis mulheres, sete com a dona tina, rodadas de saias pretas, compostas de amuletos e seguras em estacas com terços a penderem dos pescoços, duras,

⁹⁸ Cf. John Lye, *op. cit.*: resumindo as principais características do Pós-Modernismo, refere três marcas específicas sobre a propensão para a transgressão: “the challenging of borders and limits, including those of decency”, “a revelation of the non-rational immediacy of life” e “ideias such as carnival and transgression”.

⁹⁹ Deixamos aqui uma breve nota antropológica para ilustração de algumas formas populares de encarar o diabo. A Romaria do Banho Santo em honra de S. Bartolomeu, perto de Esposende, remonta ao século XVI e ainda hoje perdura. Reza o costume que neste dia, 24 de Agosto, o “diabo anda à solta”. O ritual é representado pelos pais que se dirigem à igreja com a criança, que deve levar um galo preto nos braços. Antes de entrar dão três voltas à igreja. Segue-se a oferenda do galo, após o que colocam a imagem de S. Bartolomeu na cabeça. Depois partem para a praia onde se realiza o banho santo. As crianças são agarradas pelo “banheiro”, geralmente um sargaceiro, que inicia um baptismo com várias imersões que se devem fazer em número ímpar de ondas. Este baptismo, crê-se, cura a epilepsia, elimina os medos, as más influências e “esconjura” todas as doenças e malefícios do diabo.

retesadas pelo tempo, convictas de que podiam refazer algo, repor as energias e apagar tudo o que corra mal. respiravam o fumo intenso e eu sufocava. e eram sete mulheres de roda ao meu pequeno corpo, uma sorrindo outras grunhindo e uma gemendo dores e a dona tina preparada para ficar mais louca e as outras mais loucas à medida dela como seguindo a sua fé.” (121)

O ambiente endemoninhado e descontrolado a que benjamim assiste não é suficiente para que ele se deixe enredar no gesticular frenético das personagens, e, por isso, consciente da situação, refere que “dona tina falava disso nas sessões espíritas que inventava” (127) e ficava cada vez mais ensandecida. O poder inventivo de dona tina e das seis mulheres de preto propicia uma cerimónia que, demonstrando uma crença bem diferente da fé católica, exhibe um conteúdo poético: “depositar as pedras no quintal como se tivessem nascido os silêncios de cada uma” (123),¹⁰⁰ relata benjamim a propósito do nascimento do filho de dona cândida.

Mas não se vejam estas práticas como consensuais. dona tina vê-se postergada por motivo dos seus poderes de sibila e feiticeira, e o senhor josé, por exemplo:

“bradou aos céus e lamentou que fosse bruxa, era uma bruxa e deus dava-lhe o recado. haveria de apodrecer lentamente sem poder entregar-se à benesse da morte.” (129)

Entre o religioso e a condenação do que não é religioso oscilam as personagens, ora aceitando ora criticando, exibindo uma miríade de atitudes no contacto com o transcendente. Deus adquire uma dimensão mais lata que a da visão católica, e veja-se como dona darci, em conversa com benjamim, nos dá exemplo de uma religiosidade com a marca da alteridade:

“em áfrica acredita-se em forças secretas para nós aqui, dizia. são como deuses diferentes que de tão próprios nem precisam de ser deuses, são

¹⁰⁰ O número sete é referido várias vezes em *o nosso reino*, nomeadamente, as sete mulheres endemoninhadas ou as sete pedras mágicas. Este número, a par com o número três – a santíssima trindade é disso exemplo – é tido como místico: 7 dias para fazer o mundo, 7 dias para destruí-lo, Deus descansou no sétimo dia, os 7 dons do Espírito Santo, as 7 obras de misericórdia corporais, as 7 obras de misericórdia espirituais, os 7 pecados capitais, as 7 virtudes, os 7 sacramentos, os 7 pedidos a Deus no “Pai Nosso”. Consultável em http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html#A%20VIDA%20DE%20ORA%C3%87%C3%83O e acedido a 20 de Abril de 2009.

mesmo forças da natureza como se a natureza toda junta seja deus, disse-lhe eu”. (152)

Estamos perante uma cosmovisão panteísta, ou seja, a ideia de um Deus que vive em tudo, complementa e coexiste pacificamente com o conceito de múltiplas deidades associadas aos diversos elementos da natureza. O panteísta é aquele que acredita e/ou tem a percepção da Natureza e do Universo como divindade, e por isso dona darci, bem como o senhor seixas, são personagens fora do comum, sacerdotes da alteridade religiosa, a transgressão maior.

2.4-A morte: entre o fascínio e o temor.

Em *o nosso reino*, a morte é uma das linhas temáticas relevantes e permanentemente referida por benjamim e por quase todas as personagens. A morte surge como mistério que tanto atrai como repele: é temor e fascínio, uma questão antinómica e insolúvel com a qual se debate benjamim. Sobre esse mistério nunca resolvido pelo ser humano, tornado obsessão permanente, benjamim tece várias considerações: “a morte de alguém traz o seu grito” (16), “estranha a morte. como podia ser tão generosa e iludir as pessoas”(49), “que injusto morrer tão perto de não morrer” (49), “a morte de todos estava acima de qualquer aprendizagem” (140), “eu achava impossível, a simpatia da morte seria perfeição de mais” (49) e “fica-se a saber que deus não quer que morramos não era a nossa hora” (28). Estas citações evidenciam, por parte de benjamim, a preocupação extremada dos crentes com a morte e a sua hora. Segundo a religião católica é a hora da morte que decide muito daquilo que espera o crente para lá da vida. O morrer em pecado, o céu, o purgatório e o inferno são os destinos que dependem em muito, não só da vida terrena, mas também da forma pecaminosa ou arrependida como se entra no além. A “aprendizagem” da morte é a forma que benjamim encontra para denunciar a sua obsessão, bem como a das outras personagens, e mostrar o quão importante é a preparação para esse eterno mistério que é a passagem para o outro mundo. Em *o nosso reino* a morte não é encarada como algo benéfico – basta atentar em vocábulos como “iludir”, “injusto”, “grito” – mas como fronteira entre a vida e o prémio do céu ou o castigo do inferno.

Ainda no âmbito desta temática da morte, torna-se incontornável referir o “homem mais triste do mundo” e o “cão dos infernos”. Enquanto criaturas fantásticas, abordaremos estas personagens no subcapítulo seguinte. Para já, confinemo-nos ao seu

carácter de anunciadores da morte: o “homem mais triste do mundo”, aquele que a todos vigiava para os levar para o além, acompanhado pelo seu cão, ambos arautos e veículos do fúnebre transporte. Exercia medo e fascínio sobre os habitantes e especialmente sobre benjamim. Era um coveiro transformado em criatura mágica e única: “um homem irrepetível e nada semelhante com algo de que se soubesse” (10), uma lenda, uma personagem omnipresente, augurando a morte. Acolitado pelo “cão dos infernos”, – “o diabo era de quatro patas, preto, cabeça em chamas” (16), – surge como um predador implacável, misto de terror e fascínio pelos olhos vivazes:

“era o homem mais triste do mundo, diziam, não faz mal a ninguém, mete dó, tinha olhos de precipício como se vazios para onde as pessoas e as coisas caíam em desamparo. Mas era impossível não os fitarmos, fascinados por eles como ficávamos [...] o homem mais triste do mundo recolhia os mortos, juntava-os um a um nos braços, e dava-lhes terra e silêncio para comerem [...]” (9-10)

Quanto ao seu acólito,

“[...] é o cão do homem mais triste do mundo e está vivo pois não é de morrer, mas não faz mal a ninguém, traz-lhes a morte quando é a hora, nunca antes. era dele, não fazia nada, tinha a cara do diabo para levar quem não queria morrer. vinha pelos muito velhos, já lentos, quietos, preguiçosos de tudo, preguiçosos de morrer.” (66)

Estas duas personagens evocam Caronte e Cérbero, personagens da mitologia grega conotadas com a morte, ambas revisitadas desta forma fantástica pelo “homem mais triste do mundo” e o “cão dos infernos”, recriações assombrosas da imaginação de benjamim.¹⁰¹

¹⁰¹ Caronte era uma figura mitológica grega que transportava os mortos na sua barca através do Aqueronte, rio que delimitava a região infernal, até o local no Hades, o mundo subterrâneo, que lhes era destinado. Quando a pessoa morria, era transportada na barca de Caronte, para a outra margem do rio. De acordo ainda com a mitologia grega, à porta do inferno havia um gigantesco cão de guarda, Cérbero, cão de três cabeças, e estava ali para evitar que os condenados ao fogo eterno fugissem. Cf. *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, dir. René Martin, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, pp.76-79. Estas duas figuras mitológicas dão origem a cíclicas recriações. Deixamos aqui um exemplo ilustrativo: “Caminhava há semanas quando avistou um homem alto, com rosto de enevoados traços. Trazia pela trela um bicho estranho, entre cão e hiena. Animal mal-aparentado, com ar maleitoso. – *Esta é a morte* – disse o homem apontando o cão.” (Mia Couto, “A morte, o tempo e o velho” in *Na Berma de Nenhuma Estrada, e outros contos*, Lisboa, Caminho, 2001, pp.63-66).

O nosso narrador vive no fascínio da morte, perguntando-se e explicando tudo em função dela.¹⁰² Ao fazer confidentes as pessoas com quem fala, remete a morte para o céu, fim último desejado pelos crentes:

“durante a tarde expliquei aos meus irmãos as mortes todas. falei-lhes de como em cima de nós existe um reino de fumo muito leve e belo, onde todas as pessoas são espíritos felizes e sabem os segredos do mundo. que nesse reino deus habita grande e em amor, partilhando a sua paz intensa com os eleitos. acreditava eu, para onde foram os nossos mortos.” (36)

benjamim narra circunstanciadamente a morte de muitos que o rodeiam. Assim, refere “o justino e o paulinho mortos na sua meninice, garantidos como anjos a subirem ao céu” (145), os funerais, os suicídios, as carpideiras, o sonho da morte de todas as personagens e da espiral da extinção humana em apocalipse no último capítulo: “e eu imaginava e conhecia a morte de todos” (137). E, recordando dona darci, benjamim reflecte sobre o medo da morte como uma forma de abandono:

“e o medo, tão triste forma de morrer. diz-lhe que morri por ela abandonado no medo. onde estaria a vírgula da frase. depois de morri ou depois de ela, tão importante saber.” (122)

benjamim é, neste extracto, um veículo de metaficção, ou seja, “When a fiction signals its own fictionality”¹⁰³ pois, discorrendo sobre o medo, reflecte sobre a construção ficcional, pronunciando-se, neste caso particular, sobre as implicações semânticas da pontuação. Um romance auto-reflexivo é aquele que se refere ao seu próprio processo de criação, e esta circunstância é apontada como uma das principais marcas da literatura do Pós-Modernismo.¹⁰⁴ *o nosso reino*, enquanto texto de ficção,

¹⁰² Leiamos, por curiosidade, o que o autor nos diz sobre este tema: “Tenho uma concepção estranha da morte; acho que é a nossa grande oportunidade. Se não for a morte que nos leva a algum lugar absolutamente incrível, não vai ser rigorosamente mais nada. A menos que se arranje um bilhete para os Açores, a vida é difícil. [...] Tenho esse fascínio de saber o que acontece no momento em que desligamos a máquina. Dia sim, dia não acredito na vida depois da morte. Não consigo escapar à ponderação desse momento.” Entrevista de valter hugo mãe a Isabel Coutinho, publicada no jornal Público, Agosto 2008, acessível em <http://www.bbde.org/index.php?showtopic=6450> e acedida a 21 de Abril de 2009.

¹⁰³ Wolfgang Iser, “The Significance of Fictionalizing”, *Anthropoetics* III, no. 2, 1997, acessível em http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser_fiction.htm e acedida a 21 de Abril de 2009. Também John Lye, *op cit*, sumaria desta forma o carácter metaficcional da literatura pós-modernista: “[...] fiction which is in the first instance aware of itself as fiction [...]”

¹⁰⁴ Reiterando o que disséramos sobre o facto de o Pós-Modernismo não ser uma forma completamente nova de abordagem literária, mas um modo de aplicação exaustiva de prévias realizações vejamos como

ocupa-se, por vezes e de forma comedida, dos problemas técnicos e estruturais da narrativa, da criação literária, das funções do narrador, do autor, do leitor, da organização das acções, do estilo, da linguagem e da psicologia das personagens. Reparemos ainda no seguinte exemplo:

“uma conta de matemática pode ser como uma história, anda-se à procura de alguém, encontra-se e juntam-se as pessoas para que dêem bom resultado e sejam felizes.” (46)

Esta analogia entre a matemática e a construção narrativa mostra o quão importante se torna a reflexão do texto sobre si mesmo para o entendimento da construção ficcional. Somos levados a questionarmo-nos, enquanto leitores, sobre o carácter artificial da construção narrativa, que surge como um produto de laboratório da escrita a fim de nos transportar ao mundo da invenção: o universo ficcional é um mundo “faz de conta” e nós somos alertados para isso pelo narrador. Uma história é, pois, o produto do labor criativo: procurar, encontrar, juntar e construir, são verbos que implicam esforço para conseguir o fim desejado, ou seja, o produto ficcionado.

dois autores, Camilo Castelo Branco e Almeida Garrett - que podem, de maneira demasiado apressada, ser apenas conotados com a prática do romance canónico - exercitam a metaficção: “Apresso-me a declarar que, no tocante a nomes e localidades, desfigurei tudo, salvo generalidades vagas e o lugar em que principia a narrativa. O que menos monta na exactidão da história é o que aí se elide.” (Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho, Gracejos que Matam*, 1º volume, 8ª edição, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971, p.11). Releva-se que o extracto transcrito não é um qualquer paratexto, estando, portanto, perfeitamente incluído na novela, o que atesta o quanto Camilo gostava de ir pontuando a diegese com observações várias sobre a sua construção, com o fito de elucidar como, desmontando e reorganizando, constrói ficção. Vejamos agora um exemplo de uma obra, *Viagens na Minha Terra*, capítulo X, que é, *avant la lettre*, paradigma do exercício metaficcional: “Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendam-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão.” (Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, 2ª edição, I vol, org. Ofélia Paiva Monteiro, Coimbra, Atlântida Editora, 1973, p.82-83). O pioneirismo desta obra é realçado por Anabela Rita referindo-se ao seu carácter metaficcional, “uma escrita que reflecte sobre a sua dinâmica e os seus processos”, e ao papel conferido ao leitor, “o modo de narração exige um leitor activo”. (Anabela Rita, “Acerca das Viagens”, *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p.74 e 75, respectivamente). Almeida Garrett, e contrariando um pouco o extracto transcrito, dizia também da sua obra no capítulo XXXII: “Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada.” (Almeida Garrett, *op. cit.*, II vol, p.31). Não parece difícil distinguir aqui a propensão do autor para a fluidez genológica, o imbricado da concatenação das acções, bem como as dificuldades impostas ao leitor, idiosincrasias que hão-de fazer parte dos processos constitutivos do Pós-Modernismo. Também Ofélia Paiva Monteiro, em nota de rodapé relativa ao extracto transcrito do segundo volume, acentua: “Os Românticos tinham, aliás, um certo gosto em afirmar a indecisão do género a que pertenciam as suas obras. Herculano chama também a *Eurico, o Presbítero* «crónica, lenda, ou o que quer que seja»”. Rematamos, reafirmando aquilo que temos vindo a salientar: os processos pós-modernistas não são inteiramente inovadores senão uma retoma de tendências literárias que os Românticos, por exemplo, já haviam explorado.

Retomando o tema da morte, ela é assumida por benjamim como natural e inevitável, e este espera a hora que Deus considera certa. Esta atitude corrobora a visão católica da vontade de Deus que prevalece sobre a capacidade de decisão. Mesmo em caso de suicídio, a responsabilidade é sempre atribuída a Deus: “Foi assim que deus quis”, diz a voz popular. O destino é aceite e veja-se como benjamim recebe placidamente as determinações divinas:

“não penses no meu sofrimento ou na minha morte. já nada ocorre senão a vontade de deus. nada me pertence. a morte, manuel, é só a junção das memórias, como se se arrumasse numa caixa que se fecha. como se essa ilusão que tive de ver alguém composto de partes de todos os meus amigos, e fazer daquele cão tão severo um mensageiro simpático. farei tudo o que souber, e sei que tudo o que souber me será dito. e só morrerei na hora certa.” (155)

E *o nosso reino* acaba numa espiral de morte. Este desnorte ontológico é causa e consequência de um outro traço próprio da condição pós-moderna, ou seja, a perda de referências e a desagregação de valores hierarquizados. manuel postula esta condição, analisando benjamim e concluindo o quanto ele é produto desse desnorte. No extracto com que finalizamos este sub-capítulo está visível em benjamim a condição em que ele se transforma: *o nosso reino* inicia-se com a caracterização do “homem mais triste do mundo” e termina com a metamorfose de benjamim vendo-se perpetuado no “rapaz mais triste do mundo” (156). A morte triunfa e é a única verdade que permanece. Por isso manuel, partilhando da desorientação de benjamim, diz:

“[...] não sei, benjamim, não sei entender nada, sei que dizem que és o rapaz mais triste do mundo. e era verdade que a fome tão grande me trazia coelhos selvagens à mesa, dentes caninos, e a destreza das mãos aumentava para tarefas tão duras, calos espessos e a pele secando de fealdade e terra. do que a morte come, terra e o silêncio intenso sobre toda a verdade.” (156)

2.5-O fantástico e a realidade.

“um romance é uma história do que nunca foi [...]”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.144.

Esta citação de Fernando Pessoa/Bernardo Soares ajuda-nos a remeter *o nosso reino* para territórios da pura ficção, da imaginação e do fantástico. Aquilo que valter hugo mãe nos propõe é um texto que arremessa a diegese para aquilo que nunca existiu – mas que ainda assim pode ser concebido como possível – através da capacidade de se esquivar da realidade para a pura abstracção. Logo de início nos surge uma personagem assombrosa que nos atira para o reino do maravilhoso:

“era o homem mais triste do mundo, como numa lenda, diziam dele as pessoas da terra, impressionadas com a sua expressão e com o modo como partia as pedras na cabeça e abria bichos com os dentes tão caninos de fome.” (9)

Também o cão nos apresenta as mesmas características:

“[...] as ventas em lume, aquela cara do inferno, o rosto do diabo [...]” (126)

Falamos, pois, do “homem mais triste do mundo”, uma personagem entre o possível e o imaginário. Juntamente com o “cão dos infernos”, forma uma dupla de dimensão simbólica que marca decisivamente a dimensão ficcional da obra. Não se entenda a criação de personagens invulgares como único processo de ficcionalidade: as personagens que se poderiam considerar “normais” são, elas próprias, indícios maiores da possibilidade infinita da imaginação. Notemos, no seguinte extracto, a forma como as personagens, que alegadamente podem remeter para a realidade, saem desse domínio, para alcançar aquilo que é do âmbito do maravilhoso. A propósito das sessões espíritas de dona tina, conta benjamim:

“quero saber mais, dizia a minha tia cândida, como um filme que se vê, **não preciso que seja real, preciso que seja magnífico.** quero saber mais sobre a morte simpática, o trauma das almas e das viúvas que ficam com os beijos do fim do dia suspensos no cozinhado do jantar.” (50)

o nosso reino propõe-nos a representação de mundos magníficos através personagens imaginárias.¹⁰⁶ Este conceito de romance/ficção parece entrar em

¹⁰⁶ O recurso a personagens que remetem para o mundo da imaginação é recorrente na obra de valter hugo mãe. Vejamos um exemplo: “depois, o seu coração entrou em convulsões estranhas, ainda com medo, mas mais convulsões e mais convulsões e criou umas incríveis cores que se projectavam sobre todas as

concordância com a tese da irrepresentabilidade do real porque, se este é irrepresentável objectivamente, só por via da imaginação criativa o podemos configurar.¹⁰⁷ E a origem de toda a criação está no poder da mente que prevalece na abordagem do mundo, a “cabeça”, como diz benjamim:

“a cabeça, dizia eu ao paulinho preocupado, é muito frágil e, embora não dê para abrir e ver, ela tem coisas dentro, que são coisas que se dizem ou que se vêem, e nós devemos ter cuidado com o que nunca mais possamos tirar de lá.” (82)

Mas benjamim não deixa de ter em conta que o poder mental pode ter consequências bem nefastas: a imaginação criativa responde por aquilo que nos é agradável mas também pela criação de mundos que nos podem transtornar. A mistura da realidade e da fantasia podem confundir a percepção, pelo que a lucidez e a loucura frequentemente se sobrepõem, sobretudo se se trata da ligação ao transcendente. Por isso benjamim volta a reflectir:

“procurei entender, a cada segundo, se estava lúcida ou louca na divagação que fazia, mas **era impossível saber da realidade ou fantasia** quando se falava de coisas de deus.” (127)

A destriça entre realidade e fantasia pode ser obtida de diversas maneiras, mas a voz humana e o poder da palavra desempenham o papel principal. Fiquemo-nos com

coisas como filmes correndo velozmente, mas tão doces, tão bonitos, e o seu coração passou a ter por dentro coisas e bichos inteiros, muito claramente ali cabidos, que se erguiam a toda a hora e se podiam dispor e passear, criando e recriando a realidade com uma maravilha nunca pressentida.” (valter hugo mãe, “os campos de velho”, *O Prazer da Leitura*, Fnac/Teorema, 2009, pp.34-35).

¹⁰⁷ É preocupação dos escritores actuais o carácter ficcional das suas obras, vincando mesmo a dificuldade da distinção entre realidade e ficção. Coligimos aqui algumas intervenções que, na nossa perspectiva, o demonstram: “Todo o romance precisa de uma “história”, mas um romance que não se tenha proposto mais que contar “essa história” interessa-me pouco. [...] Precisei sempre, para trabalhar, de uma ideia forte, ou de uma abstracção, se se quiser chamar-lhe assim. Mas as ideias, sejam elas fortes ou fracas, só da realidade é que podem nascer, os dados da imaginação são também dados de realidade.” Entrevista a José Saramago por Carlos Câmara Leme, jornal PÚBLICO de 25 de Outubro de 1997, acessível em <http://static.publico.clix.pt/docs/cm/atores/joseSaramago/todosOsNomes.htm> e acedida a 11 de Abril de 2009. “Querida que fosse tudo! E queria que fosse também um livro sobre o que é escrever. No *Coração das Trevas* há aquela passagem do nevoeiro - onde eles não vêem nada - da qual se pode perguntar o que é a arte de escrever? Até que ponto as vozes ou as pessoas que povoam o livro existem ou serão apenas invenções do autor? Até que ponto o autor as inventa ou cria ou existem de facto? Serão ou não reais? Aliás, elas interrogam-se a esse respeito também.” António Lobo Antunes em entrevista ao Diário de Notícias, 2009, acessível em <http://lestedeangola.weblog.com.pt/arquivo/268549.html> e acedido a 23 de Março de 2009.

um exemplo dado por benjamim sobre a importância das palavras do senhor hegarty na criação de uma realidade para além da realidade:

“a tia cândida foi quem disse primeiro, **a sua voz** aperta o céu contra a terra, como num abraço. traz para o nosso meio o que só existe para além da realidade. e eu achava o contrário, que era a realidade em si, e nós só ocupados com coisas falsas, por isso celebrava o senhor e provava a existência dele através do senhor hegarty [...]” (141)

Notemos como a voz, a palavra de hegarty, prova a existência de Deus: a irrealidade que passa a ser realidade pelas virtualidades do verbo, neste caso, do seu canto celestial.

A essência da pós-modernidade consiste em apagar a diferença entre real e imaginário, ser e parecer. Esta diluição de fronteiras dá passagem a um hiper-real simulado, que fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades, é quase um sonho, onde somos levados a exagerar as nossas expectativas e a modelar a nossa sensibilidade através de imagens sedutoras. A realidade e a ficção são construções verbais, ou seja, um real mais real e mais interessante que a própria realidade. Assistimos, portanto, a um processo de tumulto ontológico entre narradores e personagens que abala a distinção entre realidade e ficção: tudo é texto, nada está sedimentado numa realidade pré-existente. Porém, nada é assim tão categórico e não podemos deixar de considerar que, como nos diz Wolfgang Iser: “Every literary text inevitably contains a selection from a variety of social, historical, cultural and literary systems that exist as referential fields outside the text.”¹⁰⁸ *o nosso reino* não é uma criação exclusivamente ficcional: há nele referências mais ou menos implícitas a uma realidade social que anuncia, e denuncia também, o regime salazarista e a passagem ao pós 25 de Abril com todas as condicionantes sociais, culturais e políticas inerentes.

O certo é que, e reiteramos o que já foi afirmado, o texto pós-modernista tende a não distinguir realidade de ficção, não considerando que haja detentores da verdade, pelo que não faz distinção entre verdadeiro e falso. A ficção não é o lado irreal da realidade, pois cria a sua mesma realidade, e *o nosso reino* mostra-nos que vivemos não

¹⁰⁸ Wolfgang Iser, *loc. cit.*

em um mundo único, mas em muitos. Benjamim conduz-nos por uma paisagem compósita desses inúmeros mundos imaginários, e aí reside a riqueza do texto.

Retomando a importância conferida à palavra, relevemos a consciência de que o nosso mundo é feito da mesma. benjamim bem o observa:

“a minha mãe não podia entender qual seria a sua vontade, a da minha tia, e estava pouco fascinada com acreditar naquilo, preferia **o jogo das palavras**, as histórias que a imaginação delirante da dona tina conseguia inventar.” (51)

A ficção só é possível porque as palavras se prestam à criação do mundo imaginário. É através deste jogo das palavras e das infinitas possibilidades que ele nos permite que benjamim, nos seus sonhos e alucinações, evidencia a possibilidade que elas têm de criar o mundo, demonstrando, como diz Isabel Pires de Lima, a “aguda consciência pós-moderna de que a linguagem é construtora da realidade.”¹⁰⁹ Não se esgota aqui o poder do verbo: ele também é evocação e lembrança, e benjamim, recordando os irmãos já mortos, substitui o poder evocatório da iconografia, neste caso as fotografias, pelas palavras:

“não sobraram fotografias do justino ou do paulinho, por isso **escrevi os seus nomes** num papel e pu-lo diante de mim como modo de chamar por eles. para que os lembrasse. e **li aqueles nomes** vezes sem conta à espera de que dentro de mim algo atendesse por eles.” (146)

A personagem é a palavra e o seu nome é também a palavra. O significante, grafia e som, têm o poder da evocação, e é por esta razão que benjamim escreve e lê continuamente para preservar a memória dos irmãos. Se a imagem, a fotografia, é poderosamente capaz de evocar a realidade, a palavra, sua substituta, não tem menor poder. Por aqui se insinua também que benjamim se apercebe que a linguagem, para além da função de representação, produz simulacros, produz realidade pois é a linguagem que cria a realidade e as coisas, e tudo existe por causa das palavras.¹¹⁰

¹⁰⁹ Isabel Pires de Lima, “Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, revista SEMEAR 4, acessível em http://www.lettas.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_02.html e acedido a 23 de Abril de 2008.

¹¹⁰ A relação entre realidade e linguagem transparece nas seguintes palavras de Mia Couto: “Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória.” (Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 1994, p.65).

Como sintetiza John Lye, “as palavras fazem os seres. Tudo se faz pela palavra. Os seres existem pelas palavras não pela existência física e real. A realidade está na linguagem.”¹¹¹ benjamim é o criador do mundo que visualiza e/ou sonha, “por isso lhe vira e imaginara” (143), e a palavra é o modo e o meio de o criar: a palavra em *o nosso reino*, com o que ela comporta ao nível da arquitectura diegética, consubstancia o universo ficcionado e só existe enquanto tal. A escrita ficcional é, portanto, geradora deste universo que perde a sua referencialidade e se recria numa outra referencialidade, a desejada e a idealizada pelo narrador – ou pelas outras personagens –, também ele entidade ficcional. Assistimos a uma duplicação, o referente anula-se ou desdobra-se no seu lado visionado e no seu lado idealizado. A construção diegética ficcional é, assim, uma construção de segundo grau, elaboração estética e depuração da base referencial.

Ora a linguagem remete para o poder da imaginação, do “cérebro”, como diz benjamim, que, num longo discurso, discorre sobre a capacidade de sonhar. Estamos de novo perante o poder do devaneio na produção da realidade:

“esta noite sonhei com o futuro e pude imaginar todas as coisas, manuel. no futuro, daqui a muitos anos, o corpo dos homens vai mirrar porque não vai ser preciso para nada. as pessoas serão seres minúsculos a ocupar um espaço ínfimo e tudo estará preparado para que toda a actividade seja só mental. que importa pôr os pés no chão se tivermos um cérebro tão perfeito que consiga reproduzir essa sensação a cada momento. e se estivermos todos ligados uns aos outros, se todos nós comunicarmos através da comunhão de pedaços da nossa cabeça, estaremos como que sintonizados, a saber e a entender tudo o que quisermos entender dos outros para funcionarmos como um todo, como um grande ser repleto de seres, como é deus. todas as coisas que precisarmos estarão já ao nível da nossa vontade, e se algo for mecânico existirão máquinas que se recuperam com o nosso pensamento a executarem o que quer que lhes ordenemos. poderemos ter uma existência infinita, reanimando as células do cérebro, e se quisermos estaremos a nadar na praia todo o ano, a comer coisas doces, a conversar com amigos ou a ler livros, porque a nossa cabeça estará preparada para criar essa sugestão infinitamente, reinventando eternamente todas as coisas para nos parecerem novas. eu imaginei que colecionaria pássaros vivos e felizes porque lhes diria que os queria vivos e felizes, e quem sabe os ensinaria a falar se fossem pássaros da minha cabeça, e a cada momento, segundo a inspiração, eu inventaria até pássaros novos e mostrá-los-ia orgulhoso ao cérebro dos outros.” (66-67)

¹¹¹ John Lye, *loc. cit.*

A existência depende, pois, da capacidade que a mente tem de criar sensações, de criar a realidade. E se não esquecermos que a actividade mental se faz por palavras, os campos semântico e lexical dão-nos a dimensão daquilo que enunciámos: “sugestão”, “imaginei”, “cérebro”, “inventaria”, “pensamento”, “cabeça”, “sonhei”, “imaginar”, e “mental”, permitem “saber e [...] entender”. Também na caracterização do “cão dos infernos” benjamim percepção o papel da palavra:

“era um cão de cabeça em chamas, uma fera preta como um puma, zangado com os homens, vindo de um secreto esconderijo na encosta, a cumprir as forças do diabo, diziam. eu achava que um cão preto seria belo de se ver entre a brancura das casas e quantas vezes o imaginei. eu queria que o diabo não existisse, queria que fosse uma palavra para assustar as pessoas, como uma armadilha para crianças ou aviso, mas o cão existia ou fora inventado de propósito. **era uma palavra negra**, obesa, que caiu da boca das pessoas, tão madura que ganhou corpo.” (74)

O cão é a palavra, e de palavra tornou-se corpo, pelo que sua existência é produzida pela linguagem.

Retomando o tema da fantasia, *o nosso reino* projecta, normalmente através do sonho, imagens fantásticas do mundo. As possibilidades criativas da literatura visionária, potenciadoras de estranhamento, evocam o surgimento do sobrenatural num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível. Estão, neste caso, os milagres, também eles produto da imaginação de que resulta o já referido estranhamento. Em *o nosso reino*, encontramos várias referências a passos fantásticos, extraordinários, miraculosos: a avassaladora abundância de ovos, a imagem do diabo a chorar nos frescos da igreja, mas, sobretudo, o dia em que a noite não veio:

“no nosso reino **a hora saltou**. quem haveria de trabalhar à noite não trabalhou e quem queria dormir deveria permanecer acordado. e a leiteira levou as mãos à cabeça, se era hora da escola e o leite não estava distribuído, se as crianças não se alimentam, este sol traz a fome, é obra do cornudo[...]. é aqui que tudo vai acabar, **é a hora**.” (75)

A existência, neste extracto, de duas referências à “hora” leva-nos a considerar o problema da intertextualidade tão cara ao Pós-Modernismo. Assim, ao longo da obra, deparamo-nos com expressões como as seguintes: “a nossa hora” (28), “quando é a hora” (66), “perder a hora” (69), “na hora exacta” (69) e “a nossa hora” (118). As

expressões citadas parecem conduzir-nos ao texto fonte de todos os textos: a *Bíblia*.¹¹² Exemplo também de intertextualidade interna,¹¹³ a “hora” traz-nos à memória o “instante decisivo”¹¹⁴ de Cartier Bresson, no âmbito da fotografia. O Pós-Modernismo ostenta, pois, uma atitude predadora em relação a todas as tendências literárias e não literárias, a que se pode juntar a sua inclinação para a deliberada intertextualidade, e *o nosso reino*, como já referimos, assume-se como um mosaico de referências, mais ou menos explícitas, a outros textos que lhe estão subjacentes. Referimo-nos, sobretudo, a elementos de carácter religioso como temos vindo a sublinhar.

Ora, o carácter fantástico e mágico que serve de mote a este subcapítulo não poderia encerrar sem falarmos do grotesco:¹¹⁵

¹¹² *Vide*, sobre a matéria, os seguintes dados: “O que é a oração da Hora de Jesus? É a chamada oração sacerdotal de Jesus na Última Ceia. Jesus, o Sumo Sacerdote da Nova Aliança, dirige-a ao Pai quando chega a *Hora* da sua «passagem» para Ele, a Hora do seu sacrifício.” Acessível em http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium_ccc_po.html#A%20VIDA%20DE%20ORA%C3%87%C3%83O acedido a 12 de Abril de 2009. Podemos acrescentar que este termo é glosado também por Fernando Pessoa no poema “NEVOEIRO”, curiosamente o último da *Mensagem*, o monástico “É a hora!”. Para Pessoa, era a hora de partir, de conquistar a distância e de assumir o sonho cumprindo a epopeia da era que há-de vir. (Fernando Pessoa, *Mensagem*, 13ª edição, Lisboa, Edições Ática, 1979, p.104). Antecipando-nos um pouco ao tratamento de *o nosso reino* no capítulo sobre a Pátria, notemos como Eduardo Lourenço se pronuncia sobre este assunto: “Quando termina a *Mensagem*, glosando pela última vez a litania da nossa imemorial inconsciência, Pessoa julgava ainda que chegara a *Hora*, o momento da vinda do novo rei Sebastião de que ele fora o João Baptista moderno, ou a nova encarnação do Infante D. Fernando, mártir de um império espiritual de fidelidade, ao qual ele se assimilava expressamente pondo na sua boca um poema de 1913 que antes consagrara à sua pessoal e mística vocação de poeta de uma nova maneira de ter e ser Pátria. O Portugal esperado, após um momento equívoco de esperança regeneradora, não ia ser o país da energia criadora, nem da suprema liberdade da imaginação que ele visionara através da Criança redentora do VIII poema de «O Guardador de Rebanhos». Em vez da Infância esperava-nos o longo reino da *infantilização sistemática da imagem pátria*, o triunfo do folclorismo idiota, da minoridade cívica obrigatória, do paternalismo implacável que teve nas «notas do dia» o seu evangelho sem ressurreição, um culto ditirâmico de todas as superstições, conformismos, anacronismos maquiavelicamente cultivados, como se nessa Pátria, nem Herculano, nem Garrett, nem Antero, nem Eça, nem Sérgio, nem Basílio Teles, nem Raul Proença ou mesmo Leonardo Coimbra, jamais tivessem existido. De túmulos que se supunham definitivos, evocados por esse infantilismo cientemente convertido em máquina de opressão ética, social, cultural, ressurgirão uma vez mais Gonçalves senis para em nome de uma imagem profunda de nós mesmos, mas sem contrapeso algum crítico, lançarem o País numa última aventura imperial, *num voo direito a nada*, para usar o justo título fatídico de um grande poeta do nosso ex-império.” (Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 2ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982, pp.124-125).

¹¹³ Vítor Aguiar e Silva, *op. cit.*, p.599.

¹¹⁴ Henri Cartier-Bresson falava do “instante decisivo” ao referir-se à importância do momento da captura fotográfica, no qual é congelado um instante de valor transcendental. A eleição e consecução desse instante não é fruto da casualidade, mas implica uma atitude, predisposição e preparação especiais do fotógrafo. Acessível em http://www.analisisfotografia.uji.es/root/analisis/metod_pt/13b.htm e acedido a 30 de Abril de 2009.

¹¹⁵ *Vide*, a propósito do conceito de grotesco, a seguinte intervenção: “The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humor and horror,

“vi como carlos morreu, vi como foi, os animais reunidos ao seu pé, a escavarem covas uns, de chegarem, não de partirem, e outros a pairarem no ar. pareciam animais de revolver tudo, a destruírem e a reordenarem. o barulho era ensurdecador e os cheiros intensos de perder a cabeça. vozes e rugidos, gente e bichos misturados a criarem bestas tremendas, patas garras, cascos ou pés e mãos, marcavam na sua pele, passavam por cima dela a caminho, no caminho em que ele ia. constantemente estava como as pinturas do senhor seixas, pensava eu, bichos a quererem partilhar o seu corpo, apoderados de uma loucura violenta, uma euforia pela morte a tentar colocar almas contra almas, prontas para a boca de deus.” (89)

O grotesco é uma categoria estético-literária e resulta, como o extracto bem ilustra, numa forma de fantástico. A narração da morte de carlos conjuntamente como os quadros do senhor Seixas¹¹⁶ patenteiam uma forma de trágico e de irreal assombroso, sob a forma da animalidade e materialidade do corpo:

“eram imagens de fundo negro com figuras incríveis. cavalos com torsos de homem, como bichos a mesclarem-se uns com os outros. é o momento em que as almas se equivalem antes de se juntarem à alma de deus. neste momento reconhecem-se umas às outras e somam-se. não importa se o cavalo é invadido pelo homem, ou se um pássaro tem por pés a cabeça do cavalo, ou vice-versa, é uma fase, uns minutos depois serão inseparáveis sem distinção, como sem distinção serão assimilados por deus para uma experiência e sabedoria maiores. foi o que me disse o senhor seixas, mas **pouco importa que fosse mentira, era a imaginação que contava.**” (71-72)¹¹⁷

glee and gloom. [...] the grotesque intertwines spheres of reality habitually held apart, commingling the animate and the inanimate and conflating the classifications plant, animal, and human. Such odd mixtures affect us as a dreamlike or nightmarish vision piercing the façade of reason, normality and certitude.” (Dieter Mendel, “The Grotesque: Concepts and Illustrations”, in Carlos Reis (coord.), *O Grotesco*, Faculdade de Letras, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p.7).

¹¹⁶ Não deixa de ser interessante verificar a coincidência, ou não, entre a similitude do nome da personagem e o do autor da obra pictórica “O Cão Mais Triste do Mundo” (2004), Artur Cruzeiro Seixas, que serve de capa a *o nosso reino*. Refira-se que este pintor, cenógrafo e poeta, nascido em 1920, juntamente com Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Pedro Oom, Eurico da Costa, Carlos Calvet, António Maria Lisboa, Fernando José Francisco, Risques Pereira e Fernando Alves dos Santos, participa no grupo que se auto-nomeará “Os Surrealistas”. Outras extrapolações não fazemos, para além do registo da coincidência, pela periculosidade que sempre sucede em comparações identificadoras.

¹¹⁷ Ainda sobre o conceito de grotesco, leiam-se as seguintes afirmações de Ofélia Paiva Monteiro: “[...] o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo – angústia, espanto, medo, troça – , porque são pressentidas forças obscuras a dominá-lo ou falácias a tirarem-lhe a solidez; no plano da união das formas do conteúdo e da expressão, sublinho que a aludida relação perturbada com o mundo é dita através de hipertrofiada excentricidade, que visa – e estamos agora no plano da recepção – tornar o mundo estranho, como tanto acentua o mesmo crítico, deixando atingidas, em campos que intensamente nos movem, as bases em que assentava a nossa visão conformista; o grotesco realiza-se efectivamente através de inconveniências surpreendentes, aferidas pela representação, digamos, canónica do mundo: distorções mais ou menos aberrantes, alianças semânticas e estilísticas que agridem as convenções conceptuais e

Neste segundo extracto, de novo nos deparamos com a primazia da imaginação em detrimento da verdade pois aquela propicia uma sabedoria mais eficaz. Estes excertos remetem para a presença de seres que aludem ao Minotauro da Mitologia grega, “cavalos com torsos de homem” (72), para os bestiários medievais e para os quadros de Hieronymus Bosch. Mesclagem, imaginação, delírio, desvairamento, insólito, estranheza, mistura de sensações e animalidade são o resultado de tal representação simbólica e alegórica. O corpo grotesco será sempre representado na sua disformidade e caracterizado por múltiplas protuberâncias e orifícios: é devassado, clonado, recriado, fracturado e, muitas vezes, amalgamado com o dos animais. O grotesco, desde há longos tempos, deixou de ser marginalizado e passou a estar no centro das representações artísticas, em geral, e literárias, em particular. A propósito de dona cândida, reparemos na forma grotesca como a maldade é assinalada por benjamim:

“por isso veio, acordada como a minha mãe a sentar-se à minha beira, e foi no momento em que se ergueu um pouco para escorrer as pernas que a vi de costas e se acendeu no lugar do seu cu um ponto vermelho, uma luz como a que se tinha acendido no cu do homem mais triste do mundo. sim, como a que imaginara no cu do senhor luís, o monstro.” (60)

Esta faceta de grotesco é exemplar de uma certa tendência humorística, e podemos encará-la no quadro das características pós-modernistas como o humor negro e o espírito crítico.¹¹⁸ A ingenuidade e bonomia de benjamim fazem imaginar nas personagens que considera pecaminosas, luminosidades anais como marca do pecado.

Concluindo este capítulo, podemos acrescentar que *o nosso reino* é uma forma literária extremamente flexível e lugar discursivo de vários tipos de registos de linguagem, que recusa a narração de tipo realista. Por vezes, a narrativa surge como fortemente narcísica, dissociada da realidade vulgar. A literatura pós-modernista não está já preocupada em conhecer o mundo, mas em produzi-lo, e a ficção coloca a questão sobre a necessidade de histórias do “faz de conta”. A mentira sobrepõe-se à

estéticas em vigor, contrastes violentos, extorsão das objectividades representadas ao seu contexto esperado.” (Ofélia Paiva Monteiro, “Sobre o Grotesco: «Inconveniências», Risibilidade, Patético”, in Carlos Reis (coord.), *O Grotesco*, Faculdade de Letras, Coimbra, Centro de Literatura, 2005, p.24).

¹¹⁸ Sobre o humor, John Lye refere, no Pós-Modernismo, “[...] the use of parody, play, black humor and wit [...]” (John Lye, *loc. cit.*)

verdade, a ficção à realidade e o mundo literário ao mundo real: “Tens romances, meu amigo, que mentem desde o título”, assim diz uma personagem de Camilo Castelo Branco a sublinhar o carácter fictício da narrativa literária, e exibindo a forma como a literatura, de uma ou outra forma, diacronicamente vinca esta condição.¹¹⁹

A fantasia e a imaginação que, em *o nosso reino*, resultam no culto do fantástico e do grotesco, potenciam a criação de mundos tão misteriosos como apelativos. Só quem passa além do comum observável para o mundo invulgar e estranho, pode ser capaz de ler a literatura em geral e *o nosso reino* em particular.

¹¹⁹ Camilo Castelo Branco, *Vinte Horas de Liteira*, Lisboa, Ulmeiro, 1997, p.34. Refira-se ainda que a obra em questão é ilustrativa de algumas das características daquilo que temos vindo a tentar estabelecer, *id est*, os traços gerais do Pós-Modernismo. Assim, notamos que este texto nos apresenta uma multiplicidade de registos literários e não literários que vão desde a literatura de viagens, à digressão, ao conto, à novela, à anedota, à literatura oral e à escrita folhetinesca, atestando a fluidez genológica; a coexistência de vozes narrativas, o autor-narrador-Camilo e o seu interlocutor contista António Joaquim em diálogo narrativo/comentarista permanente, remetendo para o conceito de polifonia; a constante decomposição e análise do fenómeno da escrita literária exibindo o seu modo de construção, expostas no diálogo entre as vozes narrativas, que releva a natureza metafictional; e, por fim, o papel conferido ao leitor e à sua perspicácia em deslindar eventuais propósitos engenhosos dos autores que se atrevem a labirínticas concatenações diegéticas. Não pretendemos, de forma alguma, classificar Camilo Castelo Branco como um autor pós-modernista, mas tão só acentuar o que atrás dissemos sobre a existência de escritores em cujas obras julgamos poder detectar traços que, mais tarde, serão exaustivamente trabalhados pelo Pós-Modernismo.

3-Pátria

Dorme, mãe pátria, nula e postergada,
E, se um sonho de esperança te surgir,
Não creias nele, porque tudo é nada,
E nunca vem aquilo que há-de vir.

Fernando Pessoa

3.1-História e nação.

Numa abordagem simplista, atribuímos à palavra “Pátria” uma acepção que remete para uma comunidade organizada, geralmente designada também por “povo”, que se mantém unida pela mesma língua, costumes, hábitos, tradições, valores, história, religião, em suma, pelo conjunto de factores constituintes da chamada identidade nacional. O elemento dominante de uma nação assenta nos vínculos que unem um

conjunto de indivíduos, determinando entre eles a convicção de um viver colectivo, tendo a Pátria como corolário simbólico a trilogia bandeira, hino e língua nacionais.¹²⁰

E falar de *o nosso reino* sem referir o Estado Novo e a sua noção de Pátria é passar ao lado do obscurantismo em que se movem as personagens. Moral e civilizacionalmente, deparamo-nos com uma comunidade afeita ao preconceito e à clausura sobre si mesma, onde dificilmente se nota lugar para a abertura ao mundo, já que tal poderia pôr em causa os valores de há muito estabelecidos e que garantem um normal funcionamento das relações pessoais, familiares e da comunidade.¹²¹ Em *o nosso reino*, encontramos circunstâncias que permitem descodificar o conceito de “pátria” de forma mais ou menos explícita: benjamim faz-nos viajar pela guerra colonial e suas consequências, pela emigração, pelo viver colectivo de uma pequena aldeia/vila inserida num país que, na sua organização social, política e religiosa, se confirma como Portugal. Aquilo que valter hugo mãe transporta para a sua obra é o conjunto de factores que determinam um viver com as características bem marcadas da nação portuguesa, na passagem do Estado Novo para o pós 25 de Abril, e constatamos essas alterações através do olhar de benjamim que, conduzido pela professora blandina, nos vai dando conta das mutações sensíveis da estruturação social. Reparemos na perspectiva inocente da personagem/criança:

¹²⁰ Como prova de que a noção de pátria abarca uma infindável variação de concepções, recordemos as palavras de Bernardo Soares: “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. **Minha pátria é a língua portuguesa.** Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu.” (Bernardo Soares, *op. cit.*, sublinhados nossos). Ainda dentro da mesma temática, mas de feitio mais consentâneo com o carácter inventivo da língua, transcrevemos um extracto de Mia Couto: “Ora o escritor usa uma língua dentro da língua, uma pátria que ele inventa não para viver mas para sonhar. Ele não se serve da língua, o criador literário é inventado pela língua.” (Mia Couto, *E se Obama fosse africano? e Outras Interinvenções*, Caminho, 2009, p.183).

¹²¹ “A Nação é para nós sobretudo uma entidade moral”, dizia Salazar aos congressistas da União Nacional em 1951. Consultável em <http://www.oliveirasalazar.org/frases.asp> e acedido a 26 de Janeiro de 2009. O conceito de moral salazarista era administrado logo desde as primeiras letras, num texto com o título «Necessidade da Moral»: “Assim como a criança gasta um determinado tempo a aprender a caminhar, a falar, a raciocinar, também a sua consciência não chega de repente à clareza desejável. Tem necessidade de ser cultivada e desenvolvida pela Moral. – Chama-se assim ao conjunto dos preceitos que nos auxiliam a conhecer mais claramente os nossos deveres. A educação moral faz-se especialmente na família, pelo exemplo e pelo ensino dos pais. Continua na escola pela influência dos professores e dos condiscípulos; aperfeiçoa-se pela instrução religiosa e pelas reflexões pessoais. Deve durar toda a vida, porque não é fácil esquecermos os excelentes princípios em que fomos educados.” (*Livro de Leitura para a 2ª Classe*, Porto, Editora Educação Nacional, 1957, p.50). Convergem, neste extracto, os três princípios basilares da construção ideológica do Estado Novo, Deus, Pátria e Família, princípios que constituem o esqueleto do nosso trabalho.

“a professora blandina recebeu-nos com brilho nos olhos, esperou que nos sentássemos e se fizesse silêncio, e explicou, ontem os senhores que dirigiam o país foram mandados embora, agora estão pessoas do povo a trabalhar para ver quem vai dirigi-lo, e o manuel disse, é verdade, o meu pai contou-me isso à noite. estávamos em abril.” (100)

Como vemos, estão aqui referidos muitos dos passos essenciais da realidade histórica, mas sob o prisma de uma personagem perplexa pela mudança e pela dificuldade em perceber a dimensão da mesma. A expressão “os senhores que dirigiam o país” (100), bem como “pessoas do povo” (100), remetem-nos para um conhecimento vago do teor da mutação social. Cabe, pois, realçar que o Pós-Modernismo não se pauta pela indiferença face à sociedade e à política, pelo que *o nosso reino* comunga desta característica, e mostra assim uma conseqüente capacidade de representação pois não é inerte face à história pátria.¹²² A referência aos tais “senhores” desmitifica os protagonistas depostos e substitui-os pelas “pessoas do povo”, levando a História à gente anónima e indistinta. O discurso é colocado na voz da professora que, para se fazer entender pelos alunos, usa uma forma pueril de linguagem. Em todo o caso, o que ressalta é a transformação do herói colectivo implícito, os capitães de Abril, nessa massa indistinta, o povo, ou seja, aquelas personagens da periferia da História oficial, a “História Acreditada” de que nos fala José Saramago¹²³, que tomam posse dos acontecimentos históricos. E na euforia comedida da professora, o tal “brilho nos olhos” (100), transparece a esperançosa dimensão positiva da mudança.

Aliás, as referências ao 25 de Abril são recorrentes nas obras de valter hugo mãe. Vejamos um exemplo do seu último romance:

“e achas que portugal é um país bonito, sasha, perguntou a mulher. claro que sim, é lindo. sabes, são lindos todos os países com um povo delicado, e em

¹²² Sobre a capacidade referencial dos textos pós-modernistas, citemos Ana Paula Arnaut: “É verdade que se trata de uma nova força referencial, na medida em que, por uma oposição a uma concepção tradicional onde a superfície textual parecia imediatamente traduzir a realidade objectiva (não exigindo, assim, grande esforço interpretativo e compositivo), o que agora se verifica é a premência de uma maior e mais ampla, também mais complicada e labiríntica, atitude heurística e hermenêutica [...]” (Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.242). Nesta perspectiva, o leitor é convidado a uma atitude mais interventiva na descodificação das referências à revolução de Abril de 1974, aos protagonistas e aos seus agentes incógnitos.

¹²³ José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Circulo de Leitores, p.180.

portugal, amor, fizeram uma revolução com flores. tens a certeza. absoluta. puseram flores nas armas e conquistaram a liberdade. a ekaterina fechou os olhos por uns instantes, e mesmo tão rente à loucura do sasha acreditou num portugal justo, onde o seu filho estaria bem, fazendo amigos, trabalhando para um futuro belo [...].”¹²⁴

E, se sairmos da ficção, depararemos com idêntica opinião do autor expressa na sua autobiografia, também ele explicitamente marcado por esta alteração histórica da pátria portuguesa.¹²⁵

Note-se que a referência aos aspectos políticos, sociais e históricos de Portugal, ainda assim é feita de modo vagamente explicativo, através de tonalidades ingénuas, que, dando lugar à História, não a esclarecem completamente. A narrativa apenas incorpora e recicla o nosso conhecimento dos factos históricos, exigindo que o leitor tenha deles conhecimentos prévio, se quiser compreender as referências ao devir histórico.¹²⁶ É, pois, extremamente importante assimilar que, e citando Linda Hutcheon, o Pós-Modernismo

“[...] é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.”¹²⁷

¹²⁴ valter hugo mãe, *o apocalipse dos trabalhadores*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2008, p.79.

¹²⁵ Registemos as palavras do autor relativamente à sua experiência da revolução de Abril: “no vinte e cinco de abril de setenta e quatro a minha cabeça nasceu. a ideia é mais simples do que possa parecer, digo assim porque dessa data guardo a minha recordação mais antiga.” (valter hugo mãe, autobiografia acessível em <http://www.valterhugomae.com/?p=27> e acedido a 5 de Maio de 2009).

¹²⁶ Particularmente pertinente parece-nos o pensamento de Eduardo Lourenço que, debruçando-se sobre a importância da literatura na abordagem da história pátria, nos diz: “Não se tem reparado muito naquilo que parece constituir a motivação mais radical e funda (pelo que significa como ruptura) de *toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX*. O que desde Garrett a estrutura no seu âmago, é o projecto novo de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a escrita, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das *Viagens* o fará com sucesso raro. A partir de Garrett e Herculano, *Portugal*, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante. A tal ponto, que nos parecem *in-significantes* ou de pouco relevo aquelas obras em que essa motivação confessa ou oculta está ausente.” (Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 2ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982, pp.86-87). É nesta perspectiva também que teremos de encarar a leitura de *o nosso reino*.

¹²⁷ Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo-História, Teoria e Ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991, p.20. Ainda sobre este assunto parece-nos de extrema pertinência citar Ana Paula Arnaut que, de forma lapidar, assim se pronuncia: “Apesar da paródica auto-reflexividade e da desorganização sintáctica, entre outros aspectos, as obras post-modernistas claramente se enraízam na realidade política e cultural quer pelo tratamento mais ou menos velado de temas e de tempos históricos, quer pelo recurso a personagens recognoscíveis. Esse enraizamento ocorre, ainda, pela criação ficcional de modelos de mundo que se identificam com a realidade em que vivemos (leia-se e entenda-se o tempo verbal numa

Ao privilegiar a tomada de consciência das transformações sociais através das personagens que reflectem o povo anónimo, a professora, os alunos e os pais, o discurso da História em *o nosso reino* caracteriza-se por uma perspectiva descentrada: constrói-se através de elementos que privilegiam, reiteramos, aquilo que outrora era desconsiderado pela História oficial.¹²⁸ Marginal é, pois, a visão da história dada por uma professora e por um aluno que olha com olhar inocente as evoluções que observa. As ressonâncias épicas com que somos bombardeados pelo discurso oficial são aqui significativamente reduzidas, não deixando de ser irónico ver como, deste modo, os protagonistas endeusados de uma nação são destituídos da sua suma importância através de uma visão ingénua, porém lúcida, da gente comum.

Em *o nosso reino*, o discurso sobre a História está também impregnado pelo implícito e utiliza estratégias de ostentação/sonnegação que é preciso interpretar: note-se que o ano de 1974 nunca é referido, pelo que os dados históricos são, apenas e só, os suficientes para a tecitura ficcional. É patente na metaficção historiográfica o papel activo que é atribuído ao leitor na produção do sentido: entre o horizonte da história “real” que o leitor conhece através dos vários dispositivos culturais e a história possível que a ficção lhe apresenta, abre-se um espaço de liberdade em que ele põe à prova a sua própria capacidade de modelação/remodelação dos sistemas simbólicos adquiridos. Como leitor de ficção, o consumidor da história torna-se consciente da impossibilidade de, alguma vez, poder conhecer o passado como referente. Ao tentar percebê-lo, não é um receptáculo passivo do discurso que pretende revelá-lo, participando activamente, por um processo de interpretação, na releitura/reescrita da História.

Quanto aos referentes temporais, se a atopia se traduz na inexistência de nome para a vila, já a acronia resulta de referências muito escassas ao tempo diegético: poucos informantes textuais existem, e um leitor mais atento terá de descobrir nos interstícios

dupla remissão para o passado e o presente) ou que, numa atitude ideologicamente empenhada, a refutam ou subvertem.” (Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p.68).

¹²⁸ A consciência da importância que os actores anónimos detêm na construção da História é abordada por muitos escritores. Vejamos a visão de Mia Couto sobre este assunto: “Através de uma linguagem reinventada com a participação dos componentes culturais africanos também nós em Angola e Moçambique procurávamos uma arte em que os excluídos pudessem participar da invenção da sua História.” (Mia Couto, *E se Obama fosse africano? e Outras Interinvenções*, Caminho, 2009, pp.120-121).

da narrativa as alusões ao tempo histórico. As referências históricas remetem para outro patamar, aquele que está fora da realidade, até porque o autor nos fornece um ambiente histórico difuso, mais sugerido que explícito. As circunstâncias históricas oficiais são esquecidas e é-nos fornecida a história dos marginalizados no propósito de colocar em primeiro plano aqueles que, aparentemente, nada fizeram para lá chegar: falamos da personagem Carlos que veicula a história nacional através das referências à guerra colonial, e da professora Blandina que serve de porta-voz, junto dos alunos, da notícia da revolução de Abril: este é único elemento temporal bem explícito, isto é, a referência, ao “vinte e cinco de Abril” (111) mas, ainda assim, não nos é fornecido o ano.

Ainda sobre o tratamento temporal, diremos que o tempo diegético nos é dado de forma vaga: não se sabe quando começa e acaba a acção. Por sua vez, o tempo cronológico é marcado sobretudo pela referência aos domingos: “aos domingos” (11), “foi num domingo de páscoa” (15), “no domingo seguinte” (19), “em setembro, domingo, foi que tudo recomeçou” (58). Este dia da semana constitui a marca distintiva da passagem do tempo: estamos perante uma sociedade que é significativamente marcada pela missa dominical e pelo convívio de uma comunidade, a propósito deste exercício ritual do catolicismo exercido por inércia social e individual. O domingo adquire, pois, uma função agregadora das diversas personagens e a família de Benjamim vive em função desse dia como tentativa de união entre os seus membros.

É ao ritmo e sabor das recordações de Benjamim que nos apercebemos da dimensão da passagem do tempo: “durante uns cinco dias” (28), “mais tarde, dias mais tarde” (116), “sobreviveu oito noites à esposa” (35). Verificamos, portanto, que há uma digressão quase caótica do narrador, embora seguindo o tradicional recurso narrativo de causa/efeito, com analepses disseminadas: veja-se o caso da mini-acção da “louca suicida”. Na parte final da obra verifica-se um ritmo mais acelerado através de anisocronias, com recurso a resumos e elipses, como em “um ano depois de tudo” (153), o que abarca uma situação indefinível: aliás, o tempo é sempre dado através dos artigos indefinidos como “um dia”, “um domingo”.¹²⁹ Mas é sobretudo o ritmo das estações do

¹²⁹ “Os processos que desencadeiam as anisocronias são a pausa, a elipse e o sumário, por um lado, como recursos da economia da narrativa, e as digressões, por outro lado, como forma de suspender a progressão do tempo da história, dilatando o tempo do discurso. [...] O processo de jogar com anisocronias no interior de uma narrativa, variando a relação tempo da história/tempo do discurso, tem sido explorado até aos seus limites dentro do que se convencionou chamar romance pós-moderno, porém, tal verifica-se prematuramente não só nas *Viagens na Minha Terra*, como, nos primórdios da história do romance, com

ano que marca a evolução diegética: “noite de inverno” (10), “retomamos o inverno” (98), “a nossa primavera era sempre um inverno” (36), “entrava o Outono e durante nove meses tudo seria sombrio, húmido, feio, o de sempre” (61), “para começarmos Setembro a pensar no inverno e na danação de sempre” (119). Além do domingo, é o Inverno que se instaura como elemento preponderante da evidência da evolução temporal. Ambos se instauram como elementos temporais que conotam tristeza e desilusão contribuindo, na visão de benjamim, para um clima sombrio e desmotivador de vivências mais empenhadas e motivadoras.

O tempo psicológico é bem marcado, pois é através da mente e imaginação de benjamim que nos apercebemos da evolução temporal:

“[...] ainda é verão e gostam de ir ver a praia e molhar os pés com cuidado, quero muito passear com eles este verão, estou convencida de que é o último verão que existe. suspendi a respiração e entendi, e ela disse, para mim, digo para mim, embora seja verdade que parece chover mais e mais, já quase só temos inverno e a primavera na nossa vila não é diferente do outono que é igual ao inverno, e o pior é que a gente não se habitua, parece que temos o corpo feito para ter mais calor em volta, e está sempre tanto frio, não deixamos de ansiar, de querer, e procurar e lamentar para sofrermos muito, sempre mais, e não deixámos nada, parece que parámos num tempo e num lugar e não saímos dali agarrados a tudo sem largar [...]” (116)

Como se pode aferir pelo extracto transcrito, o tempo cronológico é dissipado face à forma como a passagem das estações prejudica uma visão mais optimista do evoluir temporal. Essa progressão apresenta-se como potenciadora de depressão devido ao tempo sempre cinzento, à chuva perene, ao soturno dos dias, à lama por todo o lado, ao arrepio da humidade: “as vestes fustigadas pelas chuvas” (10), “a molhar os sapatos no carreiro da água” (19), “começara a chuva miudinha” (26), “e a chuva que não pára” (83), “a chuva sem piedade descarnava o nosso caminho de terra” (85), “tudo se enchia

o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Neste romance, o jogo anisocrónico permite ao narrador controlar criativamente o desenrolar da história, por exemplo, introduzindo uma personagem a bater a uma porta num dado capítulo e só a deixar entrar, dando sequência à cena, vários capítulos à frente.” (Carlos Ceia, s.v. "ANISOCRONIA", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/anisocronia.htm>, consultado em 30 de Janeiro de 2009). Para ilustrar o carácter não linear da intriga vejamos a seguinte intervenção do narrador da obra atrás referida: “[...] como vedes tenho eu construído a obra principal e as suas partes acidentais com tantas intersecções, e compliquei e enredei de tal modo os movimentos digressivo e progressivo, com umas engrenagens dentro das outras, para que a máquina toda, em geral, se mantenha a funcionar”. (Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 140).

da humidade” (85), “a chuva a começar uma vez mais “ (97), “o inverno a apertar e as chuvas constantes a criarem gripes e pneumonias [...] muita gente acabava no inverno, que era quase todo o ano” (80), e “naquela terra de água” (125). O cinzentismo do espaço fica em concordância com a natureza sombria das personagens, figuras ensimesmadas e taciturnas, perpetuamente mergulhadas num ambiente quieto de opacidade brumosa. Deparamo-nos, pois, com um espaço social e físico em comunhão obscura de uma vivência imóvel: “parámos num tempo e num lugar” (116). O senhor hegarty, uma personagem apolínea e de origem inglesa, constitui a excepção, pois traz para a vila uma atitude vivaz correspondente à sua atitude optimista: notemos como no funeral da avó de benjamim “por força dele não choveu nesse dia de inverno, fez-se um sol tímido” (24).

Concluindo, ainda que parcelarmente, esta nossa exposição, assistimos à exposição de um viver colectivo visto de duas feições: o micro-espaço que corresponde à vida na vila do narrador e o macro-espaço da pátria portuguesa. Os dois espaços estão intimamente ligados pois aquilo que acontece fora de um ou do outro condiciona as vivências mútuas. O que acabámos de referir serve de preâmbulo para aquilo que trataremos de seguida, ou seja, conjugação de elementos tão variados como as tipicidades do regime: a iliteracia, a organização social, o papel social do padre e da professora, o racismo, a alteridade, a emigração, a guerra colonial, a deserção, o regresso e as consequências traumáticas da mesma.

3.2-O Estado Novo.

Boa parte de *o nosso reino* é consagrada às referências à guerra colonial. Através dos tios de benjamim, saul e joão, do filho de dona hortência e de carlos, tomamos consciência da importância que a guerra colonial provoca na vila e nos seus habitantes. Aquilo que nos é dado transmite a sensação negativa dessa mesma guerra. Não se trata de um olhar isento aquele que nos é comunicado, e a primeira citação que se nos oferece salienta marca, desde logo, as dificuldades que a guerra colonial traz para a vivência da pequena comunidade. Diz-nos benjamim:

“as mais das vezes a minha avó lamentava não ter por mão os filhos homens, que idos para França ganhar dinheiro e fugir às guerras acabavam por desaparecer da família e nenhum tento ajudavam a dar às irmãs.” (34)

A emigração é apresentada como consequência da necessidade de melhoria das condições sócio-económicas ou como fuga à guerra colonial, e tem sequelas ao nível do equilíbrio familiar. A sociedade representada em *o nosso reino* revela múltiplas carências, já que “naquele tempo as fomes das pessoas eram grandes e tudo o que se trabalhava dava pouco dinheiro” (77).¹³⁰ A iliteracia constituía outro dos problemas aludidos, e é sobretudo projectada na personagem carlos, que, após o regresso da guerra, se apercebe da necessidade de instrução, o que só vem atestar o obscurantismo em que viviam as pessoas da vila:

“o carlos viria assistir, queria falar à professora da possibilidade de completar a quarta classe, agora que estava arrependido, quando era puto não sabia para que tanto servia ler e escrever.” (45)

Quanto à guerra propriamente dita e às suas consequências, é nas descrições de carlos que a encontramos com especial crueza:

“o milagre da dona tina foi abençoado com o regresso do carlos, o irmão do manuel que estava na guerra em angola. regressou com ar de homem, contou-nos muito em segredo que perdera a virgindade, que as pretas é que gostam de foder, vocês haviam de as ver de mamãs à mostra. eu não aceitei que o manuel entendesse o que o carlos dizia, achei que era porco e estava

¹³⁰ A sociedade idealizada por Salazar propiciava factores de produção nada condizentes com o progresso técnico e a produtividade. O atraso da pátria deve-se, parece-nos, a ideologias como aquela a que agora fazemos referência através da inclusão aqui de um seu discurso, em 16 de Março de 1933, na Sede da União Nacional, relativamente aos conceitos económicos do Estado Novo, «*A Riqueza, o Trabalho, a Família, a Associação Profissional e o Estado*»: “De vez em quando perde-se de vista a importância dos factores morais no rendimento do trabalho. O excesso da mecânica que aproveita o braço leva a desinteressar-se da disposição interior. Em todo o caso continua exacto ainda hoje, na maior parte da produção, que a alegria, a boa disposição, a felicidade de viver constituem energias que elevam a qualidade e a quantidade do trabalho produzido. A família é a mais pura fonte dos factores morais da produção. Assim temos como lógico na vida social e como útil à economia a existência regular da família do trabalhador; temos como fundamental que seja o trabalhador que a sustente; defendemos que o trabalho da mulher casada e geralmente até o da mulher solteira, integrada na família e sem a responsabilidade da mesma, não deve ser fomentado; nunca houve nenhuma boa dona de casa que não tivesse imenso que fazer.” António de Oliveira Salazar, *Discursos*, Volume Primeiro (1928 - 1934), Quinta Edição, Coimbra Editora, 1961, consultável em http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20I_E0A45297-5979-4CFF-AB90-E70192F3E308.pdf e acedido a 4 de Maio de 2009. Refira-se ainda a importância dada à família, dado curioso e importante relativamente à linha de raciocínio que desenvolveremos no próximo subcapítulo.

sujo na alma, ele, sim, viera louco da guerra, que a guerra fazia mal à cabeça das pessoas.” (41)¹³¹

Os relatos de carlos caracterizam-se por impressões disfemísticas, e esta personagem institui-se como uma voz narrativa importante na obra: “contava ele” (42), “falou-nos, então dos pretos e das pretas” (41). As suas histórias remetem para um mundo que ele considerava ínvio e potenciador de estranhamentos, ora grotescos ora atractivos. Veja-se o disfemismo do termo “foder”: o uso deste vocábulo conota rudeza, repugnância e agressividade visando ferir determinados *tabus* de ordem moral e social, e está, pois, intimamente ligado a factores de natureza sociocultural e ideológica. Lembremos também aquilo que a tia de benjamim diz sobre as diferenças de linguagem de classes sociais distintas, a que correspondem diferenças na escala dos valores morais: “que se fodiam as putas sem compromisso, às senhoras de bem dava-se amor” (50). E os seios ostensivos, apontam, na narrativa de carlos, para um sentido depreciativo, como quem vê falta de decoro e nula preocupação com o pudor e a moral. A nudez sem preconceitos é encarada como indício de uma alteridade não aceite, mas é *voiyeuristicamente* aproveitada por uma lascívia abjecta. Toda a linguagem de carlos visa estarrecer manuel e benjamim, criando perplexidade e ferindo as susceptibilidades das duas crianças. Compreende-se, assim, que benjamim lhe diga:

“carlos, devias ter morrido na guerra, que nós os dois vamos ser santos.”
(59)¹³²

¹³¹ A guerra colonial não é tema omisso da literatura portuguesa. Da guerra colonial há já todo um conjunto de textos que nos dá conta de uma realidade tão distante como tempo, quanto próxima como consequência: romance, poesia, narrativas de viagem, relatos de missionários, diários, livros de notas, epistolografia. A partir dos anos 90, as literaturas pós-coloniais encontram-se, tal como a metodologia crítica, numa fase de proliferação e mudança. Desde a poesia de Rui Knopfli, Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco até à ficção de Álvaro Guerra, José Eduardo Agualusa, Modesto Navarro, José Martins Garcia, Almeida Faria, Olga Gonçalves, Ascêncio de Freitas, Guilherme de Melo, Wanda Ramos, Carlos Vale Ferraz, João de Melo, Mário de Carvalho, Álamo Oliveira, Fernando Venâncio, Lídia Jorge e Domingos Lobo, há já um grande número de escritores que se têm dedicado à exploração de temas associados à guerra colonial e aos estudos pós-coloniais. Não podemos deixar de assinalar António Lobo Antunes que, em textos diversos, crónicas, com *Os Cus de Judas*, *O Esplendor de Portugal* e *Fado Alexandrino*, na ficção, e *D’este viver aqui neste papel descripto* no género epistolar, se tem caracterizado como um dos escritores que melhor tem sabido explorar o filão imenso deste tema, até porque este autor tem uma experiência directa da guerra por ter cumprido serviço militar em Angola.

¹³² A disposição para a santidade por parte de benjamim acaba por, ironicamente, ser eco das palavras de Salazar, que podemos ler na seguinte citação: «Ensinai aos vossos filhos o trabalho, ensinai às vossas filhas a modéstia, ensinai a todos a virtude da economia. E se não poderdes fazer deles santos, fazei ao menos deles cristãos.» (Discurso de Salazar, Porto, em 7 de Janeiro de 1949, no Palácio da Bolsa, na

carlos pretende exhibir-se, escandalizando, e os seus relatos são uma forma de afirmação pessoal. A referência às pretas que “gostam de foder” (41) revela a perspectiva colonial da inclinação inevitável da mulher angolana para o sexo de ressonâncias animais, por oposição à concepção portuguesa e católica da metrópole segundo a qual as relações sexuais visavam, de forma regrada, apenas a procriação. O gosto pelo sexo aparece assim ligado a um carácter animal e hedonista que carlos implicitamente rebaixa, lançando sobre a mente de benjamim interrogações e perturbação: se o mundo vivido é já difícil, o mundo de Angola é visto como uma alteração da normalidade e conseqüentemente produtor de abalo psicológico. benjamim diz-nos que carlos

“falava das coisas em África, lá cada um acredita no que quer, não existe guia espiritual tão forte que seja respeitado por todos os países ou mesmo só dentro de um país.” (70)

Esta afirmação coloca-nos a questão da diferença, em suma, da alteridade, no âmbito de uma concepção segundo a qual todo o homem social interage e interdepende de outros indivíduos que não são necessariamente iguais entre si. O reconhecimento da alteridade implica a aceitação do outro e o diálogo com ele. Não é esta a posição de carlos, pela forma como encara os que não são de raça branca, e se refere a eles sempre de forma depreciativa. Em oposição, refira-se benjamim que por dona darci sente empatia apesar das diferenças de cor. Vejamos dois exemplos de reacção à alteridade, a partir de personagens conotadas com Angola e Moçambique. carlos

“falou-nos, então, dos pretos e das pretas, e eu disse que havia uma senhora de moçambique a viver na vila. não me parecia gostar de nada que as outras senhoras não gostassem. de foder, dizia ele, com a **boca cheia da palavra** para nos impressionar. [...] e eu juro que a dona darci me parecia uma senhora normal mas preta, como uma camisola normal, igual a uma camisola branca mas preta.” (41-42) ¹³³

inauguração da conferência da União Nacional e por motivo da campanha para a reeleição do Presidente da República. Consultável em <http://www.oliveirasalazar.org/frases.asp> e acedido a 5 de Maio de 2009).

¹³³ Retomamos aqui a importância dada pelo Pós-Modernismo à palavra na construção do mundo, e referindo-nos àquilo que afirmámos no capítulo precedente, detenhamo-nos naquilo que um autor, Raul Brandão, refere acerca do seu poder, a tal “boca cheia” do vocábulo com intuito de impressionar: “E toda esta mentira trágica a levantamos até ao céu a poder de palavras e com a força magnética das palavras.

Esta personagem simboliza aquela sociedade preconceituosa que não aceita as diferenças, mesmo que sejam apenas as da cor, enquanto benjamim as encarava com normalidade.

O diferente é necessário, imprescindível, essencial, sem lugar para nele caber o preconceito e a intolerância. O senhor hegarty, arquétipo da alteridade, uma personagem solar, enérgica, plena de vida e bonomia, ilumina o espaço físico e social com a sua predisposição para o canto e a harmonia:

“o nosso estranho e belo senhor hegarty, o homem com voz de anjos, o homem com voz de deus.” (41) [...] o senhor hegarty era albino e media quase dois metros. punha-se entre nós como estátua de mármore muito macia e viva. e eu achava coisas estranhas sobre ele e sua brancura.” (20)¹³⁴

Esta personagem oficiava os serviços religiosos com a sua linda voz configurando uma figura de dimensão poética em contraponto com o ambiente social soturno.

Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. As palavras formam uma arquitectura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida – a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto.” (Raul Brandão, *Húmus*, Coleção Mil Folhas, Público, Porto, Porto Editora, 1991, p.189). Refira-se que este autor pode ser encarado como precursor das tendências literárias de que nos ocupamos, nomeadamente por explorar os limites da estrutura do romance através de uma escrita fragmentária, optando por uma descontinuidade narrativa, e fazendo uso de textos que se impõem pela fluidez genológica. A este propósito vejamos o que nos diz Vergílio Ferreira: “Porque é precisamente em *Húmus* que a perturbação do enredo é particularmente sensível, decerto também pelo que aí se entrecruza de ensaio, meditação, diário e romance.” (Vergílio Ferreira, “Desconstrução do enredo e dissolução da personagem na precursora estrutura do *Húmus*”, in José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol VII, coord. Carlos Reis, Lisboa, Editorial Verbo, p.308). É por aspectos como este que Vergílio Ferreira considera que “A chave da sua obra é o que há nela de multiforme e contraditório. Mas é isso mesmo que anuncia um mundo novo e para lá das hesitações no-lo revela flagrantemente.” (Vergílio Ferreira, *espaço do invisível II*, ensaios, 2ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p.225). No mesmo sentido teremos de encarar a opinião de David Mourão-Ferreira que aponta na obra: “o sistemático desmantelamento da intriga tradicional; a substituição de um «espaço» realisticamente definido por um «espaço» indiferenciado, ou neutro, ou ambigualmente simbólico; a liquidação das personagens, quer em benefício de um narrador omnipresente, quer em proveito de uma matéria cada vez mais amorfa, ou mais caótica, ou mais abstracta.” (David Mourão-Ferreira, “Antecipação do «Nouveau Roman» no *Húmus*” in José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol VII, coord. Carlos Reis, Lisboa, Editorial Verbo, p.305-306). Ultrapassando considerações sobre o «Nouveau Roman», vinquemos que nesta obra surgem já muitas das características que viriam a enformar o texto pós-modernista.

¹³⁴ A propósito desta personagem, valter hugo mãe revela-nos: “conheci o antony, do projecto antony and the johnsons, de quem fiquei amigo. na sua voz viajam coisas de longe, como importações directas entre céu e terra. fiz dele uma personagem do meu primeiro romance, «o nosso reino» [...]” (valter hugo mãe, *loc. cit.*).

Chegado misteriosamente de algures, era benquisto: neste caso, a alteridade não era questionada pelas outras personagens.

Mas voltemos ao tema da guerra com mais uma intervenção de carlos:

“na sala estivemos todos em redor de umas fotografias gastas que ele trouxera da guerra, eram imagens da galhofa entre os militares, imagens divertidas como se a guerra fosse divertida. em angola os bichos eram tantos que por vezes os soldados estavam a disparar e vinha uma boca dentada que lhes engolia uma perna. era um perigo, porque não eram só os soldados inimigos, era o mato que estava repleto de ameaças. em angola tudo podia acontecer, porque os lugares eram ermos, esquecidos de tudo e de todos e deus não devia saber sequer que eles existiam. eram como lugares onde as pessoas podiam nascer ao contrário, vir de velhas para novas, podiam os leões nascer das árvores como frutos, as chuvas abrirem do chão numa correria tresloucada para chegarem às nuvens, podiam os homens ter filhos, que muitos pretos só tinham pai, muitos só tinham mãe e outros nasciam dos bichos, a maior parte, até há anos, nasciam dos macacos, e em angola tudo era possível por isso, porque deus não ordenava as coisas, porque as coisas eram dominadas por um caos que ninguém podia explicar e por isso pareciam magia.” (42-43)

As imagens fotográficas da guerra transmitem divertimento, mas apenas têm a possibilidade do «como se». A «galhofa» está nas imagens, mas não necessariamente naquilo que exibem. O que aqui se desmonta é a convenção da fotografia como janela aberta sobre o mundo e a ilusão sobre a sua transparência. Um registo fotográfico é um modo de engano e de simulacro: não espelha o real, antes o cria. O código icónico e o código linguístico comungam, pois, da mesma potencialidade: a criação ficcional. As fotografias exibidas por carlos são também ficção pois não expõem a realidade. Não anunciando necessariamente uma mentira, não são a verdade, servindo de veículo entre identidade, memória e extrapolação. A partir das fotos, sentimos com imagens, ideias e devaneios, e o relato concomitante de carlos difunde esse mundo de fantasia, de uma cultura diferente, de um mundo onde “tudo era possível” (43), onde “tudo podia acontecer” (45). E as consequências desse mundo e da guerra estão patentes em diversos passos da obra:

“em angola fica-se com a cabeça muito magoada. estas noites, noites longas, os bichos enchem a minha cama, não imaginas como é. não me movo, mas sinto tudo, sinto-os subirem pelas pernas e os braços, e são leões e cobras, e

lançam tiros de metralhadora pelos olhos e sangram da boca como amputados. quando se vai à guerra, nunca de lá se sai.” (87)¹³⁵

ou

“mas da dona hortência o que sabiam era que criara o filho a pulso, e que seria um belo rapaz, estivera para angola também, pobre coitado, tinha pesadelos por vezes, mas não era nada, que estava seguro, a dona hortência haveria de o curar.” (53)

Sintetizando a visão da guerra e das histórias de carlos sobre Angola, benjamim refere que “também tinha visto coisas estranhas, como se fossem coisas angolanas” (45). As particularidades angolanas passam a ser hipónimos do estranhamento e tudo o que é incomum passa a ser conotado com a alteridade ultramarina. Mas não se infira que só o esquivo mundo angolano era motivo de espanto: também os turistas vindos de França provocavam estupefacção e repúdio, como essas “mulheres que mostravam os seios, bebiam sozinhas e entravam no café para comprar cigarros” (53), demonstrando como costumes diferentes provocam surpresa, rejeição e preconceito.

3.3-O 25 de Abril.

É a partir da segunda metade da obra, ao introduzir a referência à Revolução de 25 de Abril de 1974, que o autor muda o curso da narrativa. O anúncio da professora blandina conduz a um conjunto de transformações que determinam a vivência da comunidade, alteram o sentido do viver individual e social e demonstram como as adaptações a uma nova ordem não se fazem sem desconfiança e perturbação:

“a professora blandina só conversou nessa manhã, não aprendemos nada de novo, nada dos livros, ficámos a falar sobre o que era o país e as pessoas mais importantes [...]” (101)¹³⁶

¹³⁵ A legitimação da guerra foi feita por Salazar em textos diversos, de entre os quais apontamos este excerto como ilustração: «A guerra foi por toda a parte feita com a liberdade possível e a autoridade necessária». Disponível em <http://www.oliveirasalazar.org/documentos.asp> e acedido a 20 de Janeiro de 2009. Socorrendo-nos, de novo, do livro de instrução primária, reparemos agora no seguinte extracto: “o primeiro dever de um cidadão é obedecer às leis do seu país: a não ser assim, não poderia haver ordem, nem portanto, prosperidade. Mas, mesmo que o serviço militar não fosse obrigatório, nenhum bom português deixaria de estar pronto para lutar pela liberdade de Portugal, da nossa querida Pátria.” (*op. cit.*, p.88).

Esta mudança vem pôr à prova a capacidade de as personagens se situarem face a uma nova estruturação social. benjamim, por exemplo, manifesta, desde logo, dificuldade em compreender toda a mudança, exteriorizando o medo de que ninguém lhe “explicaria o que era aquilo” (100), e a confusão leva-o a imaginar que o “pai pertencesse aos maus” (101). O princípio maniqueísta cedo se instala, pois é a explicação mais espontânea para cada sucesso da História. O esclarecimento dos verdadeiros contornos da mudança operada virá a caber à professora blandina que sobre o narrador exerce um papel de orientação a vários níveis, comportando-se como confidente em muitos assuntos. A empatia da professora com benjamim é recíproca e contraria aquilo que era prática comum ao tempo, pois “uma professora nunca devia tocar nos alunos senão para lhes bater” (46), como dizia benjamim, admirado pelo facto de a professora o abraçar, gesto que ele próprio considerou “inusitado e mesmo disparatado” (46). Não será despidendo considerar que, no Estado Novo, era a figura tutelar do professor que contribuía para a formação cívica e intelectual das gerações, uma após outra. Ilustrando esta cumplicidade, benjamim conta que a professora blandina o leva

“a conversar para o telhado da escola, na hora do recreio [...]. ela sorriu e pediu-me que descesse, logo a aula recomeçava.” (147-148)

A mudança instaurada pelo 25 de Abril comporta, entre outros aspectos, o regresso dos fugidos à guerra – os tios de benjamim, joão e saul – que podem, assim, reclamar heranças. Porém, o retorno à Pátria

“tinha a ver com o vinte e cinco de abril, estavam proibidos de voltar e notava-se quando voltaram. olhavam para as ruas à procura daquilo que se mantinha do seu tempo, mas desviavam-se das coisas e das pessoas a desconfiarem até da sombra. mas quando voltaram a casa mudou,

¹³⁶ Registemos aqui, a título de curiosidade, o relato de valter hugo mãe sobre as suas experiências na época em apreço: “no liceu fiz uma qualquer redacção sobre o vinte e cinco de abril, não sei bem que coisa disse – a nota não foi muito boa – sei o que quis dizer. no dia em que a minha cabeça nasceu ofereceram-me a liberdade e conheci a diferença. conheci e aceitei a diferença. que no mundo haveria de ver gente clara ou escura, pobre ou rica, mão esquerda ou mão direita fechada sobre o peito, e haveria de me reportar constantemente àquele momento que guardei esquecido para só entender mais tarde. haveria de entender, vez por todas, que não desperdiçaria nunca coisa tão cara que um só dia me trouxe. fiquei inchado diante da professora a sentir-me bom aluno.” (valter hugo mãe, *loc. cit.*).

espalhados pelos quartos vazios com tralhas francesas, pareciam homens de outras bandas, estranhos, garridos [...]” (111)

A recepção pelos habitantes não é a mais acolhedora, pela estranheza dos comportamentos e da indumentária, provocando reacções de rejeição e de troça na vila preconceituosa. Assim, benjamim anuncia:

“os meus tios tontos e ávidos pelo dinheiro não iam à missa. ficavam muito escondidos, porque as pessoas da vila riam-se deles e de como se vestiam.” (112)

Mas a mudança e o exercício de liberdade padece de alguns desacerto face às expectativas que se haviam criado:

“nessa altura, depois do vinte e cinco de abril, muitas pessoas pensaram que as liberdades eram maiores, muito maiores do que o esperado.” (108)

Tome-se essa liberdade como maior que a necessária, tanto no plano da luta política como, sobretudo, no que respeita aos usos e costumes. Se as gerações mais antigas maldizem a novidade dos tios de benjamim, as mais novas começam a ter comportamentos mais liberais. Vejamos o seguinte extracto:

“por isso vi na ribanceira, não longe dos sacos de serapilheira que se empilhavam, o grupo de rapazes e raparigas a rirem-se muito e a tocarem-se. faziam-no constantemente e fugiam uns dos outros para escaparem a algo. e tiveram-se no chão um tempo, as mãos a entrarem nas roupas e a sentirem coisas. [...] e ficaram muito tempo assim, até me cair o saco de serapilheira das costas e se deitarem em fuga para dentro das árvores. riram e gritaram muito, não quiseram ser discretos, quiseram estar eufóricos e felizes.” (109-110)

benjamim, perplexo, descobre a sexualidade exibida ou, pelo menos, livremente manifestada, e uma nova era marca as relações sociais, costumes e comportamentos.

Mas não se infira que a passagem da ditadura à democracia opera transformações positivas: a obra não parece conduzir-nos neste sentido pois prevalece a evocação de um povo e de um país que permanece numa letargia irreparável e num provincianismo arreigado. *o nosso reino* sugere um Portugal combalido e lúgubre, e socorremo-nos de

outro romance de valter hugo mãe, *o apocalipse dos trabalhadores*, para corroborar aquilo que pretendemos demonstrar:

“nada disso, retorquiu ele, é português. e ela aceitou, respondeu, é nome de menino, embora feio. apaziguou-se muito pouco, de início, depois mais, e vendo o animal tão comportado disse, é um rectângulo castanho, um ridículo rectângulo castanho, deve estar cheio de pulgas e chama-se português. tem razão, é um bom nome. vamos dar-lhe banho.”¹³⁷

Neste passo, fala-se de um cão adoptado por maria da graça, a mulher a dias, e seu patrão, o improvável senhor ferreira, diletante das Artes e profissional de estupro, personagens do romance citado. Este cão é aqui a simbologia de um país a necessitar de um “banho”, ou seja, de um processo de higiene mental colectiva. valter hugo mãe ao dar ao cão o nome de “portugal”, evoca este país, desmitificando-o e satirizando-o de forma sarcástica. Não é difícil reconhecer neste cão risível, assolado por parasitas e com o nome da pátria, uma metáfora cáustica de um país socialmente pardacento e sem remissão: “[...] falta cumprir-se Portugal!”¹³⁸, como dizia Fernando Pessoa. Ainda socorrendo-nos de excertos de *o apocalipse dos trabalhadores*, notemos como a passividade dos portugueses se opõe ao dinamismo, desesperado é certo, daqueles que vindos de longe demandam Portugal para melhoria da sua situação económica:

“fui ver as obras, dizia, estão cada vez mais cheias de homens de leste, desesperados e dispostos a carregar com os camiões aos ombros para sobreviverem. os de leste, continuava, são uns resistentes que nos hão-de lixar a vida a todos. porque são mais espertos, mais fortes e estão desesperados.”¹³⁹

augusto, o marido de maria da graça, relata desta forma a atitude dinâmica dos imigrantes, contrapondo-os à sua própria indolência, já que andava por ali “sem ter nada que fazer”.¹⁴⁰ Parece indubitável que no romance em questão encontramos uma implacável escarpelização do país que continuamos a ser, pelo que *o apocalipse dos trabalhadores* é um texto que desnuda o ser colectivo português, o mesmo povo, afinal, d’*o nosso reino*.

¹³⁷ valter hugo mãe, *o apocalipse dos trabalhadores*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2008, p.30.

¹³⁸ Cf. o poema “O Infante”, Fernando Pessoa, *Mensagem*, 13ª edição, Edições Ática, Lisboa, 1979, p.57.

¹³⁹ valter hugo mãe, *op. cit.*, pp.15-16.

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.15.

Retomando também aquilo que já referimos sobre alteridade em *o nosso reino*, estamos agora perante uma outra variante: se os emigrantes portugueses, tios de benjamim, são encarados com desconfiança devido à sua avidez por dinheiro e costumes amaneirados, os imigrantes de leste, os provenientes de África e o senhor hegarty, são vistos, nestas duas obras de valter hugo mãe, como pessoas de bem, úteis e plenos de iniciativa. Trata-se, pois, de uma alteridade de sinal positivo contrastando com a apatia e resignação congénitas apontadas aos filhos da Pátria, inertes produtos de um nacionalismo totalitário e anquilosado.

benjamim, porta-voz da desolação e do desânimo, dá nota desta impossibilidade de mudança. Mesmo após o 25 de Abril, mesmo após todas as expectativas e transformações, nada muda no cenário da Pátria: “parece que parámos num tempo e num lugar e não saímos dali agarrados a tudo sem largar” (116), diz ele, associando a decadência da família ao abatimento e resignação portugueses.¹⁴¹ Mas benjamim ultrapassa todas essas influências, concebe o seu mundo e, através da criatividade e liberdade imaginativa, torna-se o autónomo solitário, um produto de si mesmo, preso apenas a um destino ditado por Deus:

“a mim o que me dá já não é nada. longe de qualquer anjo, só deus me faz.”
(155)

¹⁴¹ Retomando as prescrições e ensinamentos do Estado Novo, nos seus manuais de leitura para a escola primária, reparemos numa das suas máximas, apontando para um estado de alma em que “A resignação é a primeira condição da vida.” (*op. cit.*, 3ª classe, p.132). Sobre este tema da resignação atávica do povo português notemos ainda, a título de curiosidade, o que uma polémica figura como Maria Rattazzi (violentamente contestada, nomeadamente por Camilo Castelo Branco) dizia, no século XIX, sobre as idiossincrasias lusitanas: “Não é possível que exista gente mais tranquila, mais dócil, mais resignada. Medidas arbitrárias, actos violentos, deixam-no frio, não perturbando de maneira alguma a sua inalterável placidez.” (Maria Rattazzi, *Portugal de Relance*, vol I, edição fac-similada, Lisboa, Livraria Zeferino - Editora, 1881, p.68, consultável em <http://www.archive.org/stream/portugaldere lance01rattuoft#page/n5/mode/2up> e acedido a 7 de Junho de 2009). Curiosamente, o carácter de comunhão familiar é exaltado pela autora citada, bem em oposição àquilo que podemos constatar em *o nosso reino*: “Se ha alguma cousa verdadeiramente grande, digna de interesse e de sympathia entre os portuguezes, é o lar e a poderosa influencia de espirito de família.” (*op. cit.*, p.67). E socorrendo-nos de novo desse estudo incontornável de Eduardo Lourenço sobre a vivência histórica da pátria lusitana e da identidade nacional, *O Labirinto da Saudade*, vejamos o que o autor nos diz: “A Revolução de Abril foi recebida e festejada como uma simples mudança de cenários gastos que não alteraria o pacatíssimo e delicioso viver à beira-mar plantado, nem alteraria em nada a imagem que os portugueses se faziam de si mesmos.” (Eduardo, Lourenço, *op. cit.*, pp. 63-64).

Liberta-se, assim, dos laços que possam impedir ou dificultar a afirmação integral da sua imaginação, tornando-se um símbolo do homem liberto da subordinação à Igreja, à Pátria e à Família.

Numa Pátria em que a população vive anestesiada pelas convenções e preconceitos, torna-se compreensível a normalidade com que os santos, os milagres, o espiritismo e os rituais de bruxaria - frutos de uma mentalidade que canaliza as suas energias para a credice ou saídas messiânicas - sejam as únicas formas de libertação social. Emerge em *o nosso reino* um povo sem engenho nem rasgo, sem a força primacial da vontade, a que se contrapõe o escapismo de benjamim como elemento dissonante pela criatividade e invenção. Afinal, uma Pátria a resumir a miséria dos incapazes de um futuro...

4-Família.

Familles, je vous hais!
Foyers clos; portes refermées; possessions jalouses du bonheur.
André Gide

4.1-benjamim: uma saga familiar.

Revela-se de interesse fazer uma pequena reflexão sobre o conceito de “família”, para contextualizar a abordagem que agora iniciamos. Podemos defini-la como um conjunto implícito de relações funcionais que organiza a interação dos seus membros.¹⁴² A família representa um grupo social primário que influencia e é influenciado por outras pessoas e instituições como, por exemplo e em certa medida, as

¹⁴² Torna-se indispensável ter em conta a importância conferida à instituição familiar à luz da ideologia cristã. Segundo o Catecismo da Igreja Católica, “A família é a célula originária da sociedade humana e precede qualquer reconhecimento da autoridade pública. Os princípios e os valores familiares constituem o fundamento da vida social. A vida de família é uma iniciação à vida da sociedade.” Acessível em <http://www.ecclesia.pt/catecismo/> e acedido a 15 de Fevereiro de 2009.

posições do regime político e o credo religioso. Dentro de uma família existe algum grau de parentesco, e é costume partilhar o mesmo sobrenome, herdado dos ascendentes directos: ela une-se por múltiplos laços capazes de manter a coesão entre os seus membros, moral, material e reciprocamente, durante uma vida e ao longo de gerações.

Deparamo-nos, em *o nosso reino*, com um friso bem alargado de personagens marcadas pela ausência de laços familiares: o “homem mais triste do mundo”, o “cão dos infernos”, o senhor luís e o senhor hegarty. No entanto, é possível elencar conjuntos de personagens que formam um todo familiar: as famílias de dona tina, da “louca suicida”, da tia cândida, da dona hortência, da dona ermelinda e de dona darci. Em *o nosso reino* a família é, portanto, posta sob responsabilidade maior das mulheres e, por tal razão, não deixa de se mostrar pertinente acentuar o carácter feminino das personagens cabeça-de-casal: disso nos ocuparemos a breve espaço.

Move-nos, ao iniciar esta explanação, a prioridade a dar à família de benjamim, e logo aqui nos deparamos com uma particularidade inesperada: a família não tem apelido. Aliás, nenhuma das personagens da obra o tem - exceptuando seixas e mateus - assim se individualizando apenas pelo nome próprio ou por traços físicos ou psicológicos distintivos. O “homem mais triste do mundo” não tem um nome para além desta designação, tal como o “cão dos infernos” e a “louca suicida”.

Na ficção, um nome é sempre uma forma de vincar a individualidade e traz consigo um conjunto de virtualidades, senão explicativas pelo menos indiciadoras da personalidade. Os nomes próprios têm uma função designatória, fornecendo, muitas vezes, informação sobre as características das personagens. benjamim é um nome empático, até ao nível do significante, e indicia a bonomia angelical própria de uma personagem afável e de boa índole: lembremos o nome Serafim para designar a figura de um anjo. Por antífrase, ele, que era o irmão mais velho, é portador de um nome que significa o mais novo: o benjamim de uma família é sempre aquele que, por ser o último filho e conseqüentemente o mais novo, concita, geralmente, uma atenção maior por parte dos constituintes de um círculo familiar. hegarty, sendo um nome estrangeiro, remete para longes lugares: de facto, trata-se de uma personagem feita de mistério e reveladora de particularíssima origem. E se “o homem mais triste do mundo” e o “cão dos infernos” revelam imediatamente a sua natureza ficcional, as restantes personagens não deixam de remeter para o mundo real, e, mais curioso, para um certo cariz amorável. Até a imagem fónica dos nomes, atrás referida, pode provocar empatia: darci,

blandina, ermelinda, tina, hortência, germana, paulinho, justino e cândida implicam ternura, até pelo uso dos diminutivos ou traços fonéticos desse teor. Curiosamente, ou talvez não, os nomes masculinos são neutros: filipe, josé, seixas, joão, saul, mateus, francisco, luís, carlos. Adivinhamos uma valorização comovente das personagens femininas, ou das crianças, em detrimento das masculinas: desse carácter, pueril, feminino, e eventualmente matriarcal, falaremos oportunamente.

Mas voltemos à família base, a de benjamim. Os pais e avós não são referidos pelo nome, mas apenas pelo grau de parentesco. Trata-se de uma família abastada, e a opulência da casa está em concordância com o estatuto social da família:

“naquele tempo as fomes das pessoas eram grandes e tudo o que se trabalhava dava pouco dinheiro. a minha casa, que era a dos meus avós e dos meus pais, era uma das poucas casas com fartura. era uma casa de gente fina, como eu acreditava, fina era a minha avó.” (77)

O facto de a família ter ao seu serviço uma criada, a dona ermelinda, e um criado, o senhor luís, atesta o nível económico e o estatuto social que a coloca numa posição de superioridade face às outras famílias do romance. Uma avó de porte aristocrático e o avô com uma amante, a dona ermelinda, uma criada “à antiga” (35), sobre a qual este exerce um poder absoluto, recompensando-a “pelos seus gemidos” (35) e dando-lhe uma “nota” (35) ocasional para criar os filhos, compõem o quadro familiar. Como remorso da relação ilícita, dona ermelinda persignava-se continuamente à passagem pelos inúmeros cristos espalhados pela casa, num gesto maquinal e ingenuamente catártico:

“[...] sentia-se vigiada por deus, expiando os seus pecados, tão pobre que sempre fora, tão pouco instruída, achava-se pecadora por existir que as coisas boas do mundo não eram para ela.” (31)

A criada encarna a posição cristã da aceitação submissa do destino, e esta cultura da resignação está patente em diversas passagens da obra: “toda a gente o tem” (58), “e falávamos de como se é feliz quando se aceita o destino” (87) e “seríamos súbditos resignados com o destino que nos quisesse dar” (132). Há nas personagens uma predisposição para a aquiescência dos factos da vida que as ajuda a aceitar, interpretar e

ultrapassar todas as vicissitudes, aceitando igualmente o pecado e a culpa como inerentes à condição humana.

O sentido da culpa é reforçado pelos inúmeros ícones existentes na casa, de que são exemplo os santos para além das imagens já referidas de Cristo. O corredor, pejado de crucifixos e via longitudinal da casa, é o *punctum*, um lugar fulcral, uma ferida com uma enorme carga emocional, pois é nele que se intensifica na criada a sensação de estar vigiada por Deus, sentindo-se, assim, mais pecadora.¹⁴³

Fazendo par com a criada está o senhor Luís, “um empregado novo” (13) que “tinha um jeito torto de responder” (13) e que cedo é despedido porque, como diz a tia de benjamim, “incomoda o miúdo e é muito porco, não se lava ainda que lho ordenemos” (16). A existência dos criados serve de aferição quanto ao estatuto social da “família tão assinalada” (144),¹⁴⁴ possuidora de bens, posição social e respeitabilidade.

Será com a morte da avó que irá começar o declínio da família:

“era bojuda, toda metida a trabalhar, mas não se sujava. [...] sofremos de pesar quando a morte se lembrou dela, ali tão preparada para uma noite como outrora, vestida e arranjada de festa. levantei-me da mesa e avisei o meu pai, a avó caiu no prato, parece que morreu. o meu avô sentou-se na pedra da lareira, perto demais das brasas, numa dor de amor que o queimou em poucos dias.” (21-22)

Encontramos neste extracto uma dupla ironia. A uma personagem caracterizada pelo asseio, de ar festivo e gracioso, o autor atribui-lhe a morte grotesca da face afundada num prato de comida; à outra que, como atrás disséramos, está envolvida em práticas sexuais fora do casamento, atribui-lhe agora traços poético-amorosos. O ridículo que advém do contraste entre o rosto mergulhado em comida e da atitude conseqüente do parceiro amoroso romanticamente tendendo para o morrer de amor, não deixa de evidenciar o humor negro ou o recurso cómico. São de notar ainda os

¹⁴³ Como já anteriormente procedemos, colocamos um extracto de um texto da autobiografia de valter hugo mãe para cotejo com a obra: “era uma casa imensa para mim, dividida ao meio por um longo corredor, como uma casa com risca ao meio, e eu podia ir da sala ao meu quarto de bicicleta. era cor de rosa velho e tinha heras agarradas aos muros, muitas, assim a tapar as vistas e a criar uma privacidade que nos possibilitava, aos miúdos, acampar no quintal pelo verão, cheios de medo que viesse um bicho qualquer que nos fizesse viver uma aventura maravilhosa.” (valter hugo mãe, autobiografia acessível em <http://www.valterhugomae.com/?p=27> e acedida a 5 de Agosto de 2009).

¹⁴⁴ Parece-nos pertinente referir aqui o recurso a estratégias de intertextualidade com *Os Lusíadas* e ao seu primeiro verso, “As armas e os barões assinalados”, atestando o quão ilustre é considerada a família de que agora nos ocupamos. (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. org. António José Saraiva, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978, p.59).

símbolos, a lareira e as brasas, que parecem contribuir como combustível para o incremento do drama afectivo, sabendo nós que, no imaginário poético popular, o fogo é a metáfora mais usada para definir o amor. O prosaico e o poético tornam-se, pois, as duas faces de uma dramatização burlesca, acentuada aqui pela encenação cômica das vestimentas de festa da avó transformadas em mortalha. A narração deste episódio não atinge as proximidades do macabro e do absurdo, e não é sem alguma bonomia humorística que seremos levados a considerar a morte efectiva da avó e a morte logo anunciada do avô.

A morte do avô virá completar aquilo que se augura com a morte da esposa. A família, tendo a avó como figura matriarcal, vai tender, a partir deste momento, para a decadência simbolizada na casa, como aferem benjamim e dona tina:

“mas também tão infeliz estava a nossa casa a que ela vinha por pouco tempo. [...] era porque a atmosfera estava muito desgastada, a casa estava sem energia, e queixava-se à minha mãe. comadre, faça alguma coisa à sua casa, que o ar aqui esgota-se como dentro de uma caixa.” (82)

Mas haveria de ser a peripécia mágica - “a partir do dia em que a noite não veio ele passou a beber” (77) - a desencadear o processo de desagregação familiar, causada pela embriaguez como modo de fuga às responsabilidades e, sobretudo, como fomento de agressividade latente e de violência física e psicológica. A violência gratuita e inexplicável está bem patente na observação:

“assim que o meu pai entrou, espancou minha mãe e saiu. sem palavras, como se fosse um ladrão desconhecido”. (99)¹⁴⁵

¹⁴⁵ O tema da violência sobre a mulher é recorrente na obra de valter hugo mãe. Vejam-se os exemplos seguintes: “[...] e a minha mãe como pediria que não fosse bruto com ela. era porque lhe entortara o pé meu pai, descabido com ela num tempo em que eu era muito novo, e assim a ensinou de modos para sempre, tomada de respeito por ele para o resto da vida, não quisesse que ele lhe entortasse também o outro.” (valter hugo mãe, *o remorso de baltazar serapião*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2006, p.43). “[...] ele não seria mais do que um oportunista, aproveitando-se da sua condição humilde de empregada para se pôr nela e acentuar a sua ignorância falando-lhe das maravilhas do mundo. a maria da graça sabia bem que era homem com soberba e nenhum escrúpulo, sempre pronto para a submeter aos seus caprichos [...]” (valter hugo mãe, *o apocalipse dos trabalhadores*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2008, p.14). “que me vais fazer, perguntou. ele deu-lhe de mão cheia na cara que a atirou para o chão sem força, apenas a sentir que ainda estava viva e que ele, zangado, se punha nela praguejando e ameaçando-a.” (valter hugo mãe, “os campos de velho”, *O Prazer da Leitura*, Fnac/Teorema, 2009, p.19).

benjamim lamenta a família desunida, mantendo-se como a personagem mais lúcida e aquela que congrega alguma da respeitabilidade que o agregado familiar ia perdendo. Torna-se, assim, o elemento aglutinador da família, tomando conta dos irmãos na permanente ausência do pai e na loucura galopante da mãe que já nem reconhece o filho: “e eu disse-lhe benjamim, eu sou o benjamim, mãe” (119):

“o isolamento era enorme, vivia numa casa onde ninguém me conhecia. o afastamento a que cada um se votava era nítido e magoava-me.” (82)

A solidão de benjamim torna-se uma constante e os familiares mais afastados, medrosos dele, nada fazem para se aproximar. Os tios fugidos à guerra, e agora regressados por interesses de partilhas, correspondem a personagens interesseiras, exibindo-se fora daquele contexto, exóticas e incapazes do bem comum, bizarras e inadaptadas à mentalidade portuguesa. A diferença, vinda assim de longe, de quem se foi e volta para não se adaptar nem à família nem à vila, fá-los objectos de chacota pois são vistos como homossexuais, no dizer de carlos, por usarem de costumes amaneirados e diferentes.

A decadência da família é simbolizada no “cristo que sobrara no corredor” (117), fora-se já a diversidade de ícones, e benjamim assume que agora, são “uma família de pecadores, longe da igreja a enlouquecer” (129), longe das pessoas da vila que os repudiam por serem “diferentes e feios, malvistas, estranhos, cheios de problemas e tão sem futuro” (123). Assim se completa a ruína no mirrar dos corpos em fome, na morte dos irmãos, no desaparecimento do pai, na morte da mãe enlouquecida atirando-se abaixo do rochedo da louca suicida, reiterando a lenda daquele lugar mítico, aglutinador de todas as demências e desesperos.

E o extracto que melhor define o declínio da família contém a referência ao aluir da casa: espaço físico e espaço familiar/social aparecem assim simbolicamente interligados.

“veio abaixo a cair de podre, os tectos e as paredes poderam apodrecer tanto nos últimos meses. seria das chuvas e das lamas, como tudo se revolvia por debaixo das escoras e como se desalinhavam as traves e se desuniam as junções, para produzir fendas e veios de humidade entrando para comer as madeiras de água. e por isso os tectos se largavam do alto das paredes e as abalaram para fora e para dentro, a caírem num só fôlego, naquele dia, e eu já sabia, nem queria aproximar-me, tinha visto, fiquei na chuva caindo mais e mais, a chuva e eu.” (143)

Destacamos o campo semântico que remete para a ideia de ruína (“abaixo”, “podre”, “desalinham”, “desuniam”, “fendas”, “largavam”, “abalaram”, “caírem”), como denúncia da decadência e aniquilamento da família enquanto instituição. Este quadro de finitude é perceptível nas palavras de benjamim:

“seguirei todos os caminhos agora que estou sozinho.” (155)

Esta consciência da solidão resulta na fragmentação do eu.¹⁴⁶ Vejamos:

“era um menino muito novo com tanto de familiar, era como se tivesse coisas das pessoas que eu conhecia, assim como ter os olhos da germana, o queixo da minha mãe, o nariz do manuel, mas também um braço enorme do senhor francisco e outro mais curto e preto da dona darci, e tinha uma perna maior do paulinho e outra menor do justino. e seguia-me divertido e simpático. estava a ser simpático comigo. ficámos longamente a ver como os pescadores arriscavam sair para alto mar por olharem para o céu, havia só aquela chuva constante sem vento. entre os barcos levantavam-se ondas que pareciam assustadoras e mesmo assim saíam, e eu sentia que era assim, que era sempre assim, com ou sem milagres. e o menino a falar de tanta coisa. e eu disse, eu sou o benjamim, e tu como te chamas.” (140)

Na criação do amigo imaginário, elaborada a partir de pedaços das personagens que lhe são queridas, projecta-se, pois, a forma fragmentada da sua construção como indivíduo. E benjamim está bem consciente da incapacidade de se definir como ser unívoco pois se refere, logo de seguida, a esta desmultiplicação ontológica nos seguintes termos: “essa ilusão que tive de ver alguém composto de partes de todos os meus amigos” (155). Não podemos deixar de frisar que é a imaginação que se torna decisiva nesta multiplicidade e complexificação do sujeito que dificilmente surge como uno e linear, e se revela complexo, dividido e imensamente vário. Encontramos, assim,

¹⁴⁶ David Harvey releva que o Pós-Modernismo se baseia na “[...] total aceitação do efémero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico[...]”. (David, Harvey, “Pós Modernismo - Passagem da Modernidade à Pós-Modernidade,”) Acessível em <http://had2.files.wordpress.com/2007/12/david-harvey.pdf> , s./d.). Também John Lye se pronuncia sobre este assunto da seguinte forma: “[...] a fragmentation of the self (the unified, located subject), or a disappearance or flatness - the self, or subject, is no longer a «psychological» reality but henceforth a cultural construction, located rhetorically (in terms of the kinds of language used, the subject matter, the situation) differently configured in different situations.” (John Lye, “Some Attributes of Post-Modernist Literature”, Brock University-Faculty of Humanities, 1999, acessível em <http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/post-mod-attrib.php>) e acedido a 23 de Março de 2009.

um sujeito descentrado, sujeito a uma relativização ética e mergulhado na incerteza radical.¹⁴⁷

Não é de estranhar, pois, que a um narrador fragmentado corresponda uma narrativa também ela fragmentada. benjamim diz-nos que “ficava sentado pelas cadeiras a ver as coisas acontecer em planos desconexos” (31), tomando consciência que a realidade, a “vivida” e a “imaginada”, é descontínua e precária. Ao tomar consciência da descontinuidade da vida, repara no carácter aleatório e imprevisível da sucessão de acontecimentos e, por isso, fala em “aleatórias as ocorrências” (149). valter hugo mãe adota como estratégia narrativa o fraccionamento da diegese, que nos aparece, por vezes, de forma caótica, imitando o fluxo da consciência através de sonhos, recordações, futuros imaginados, anseios, descrições e recriações. Tudo isto nos surge sem uma lógica inflexível de causa-efeito – o “devaneio e o desconexo lógico” de que nos fala Bernardo Soares¹⁴⁸ – apesar do fluxo dos acontecimentos estar predominantemente sujeito ao encadeamento. Isabel Pires de Lima refere-se a esta técnica narrativa como “falência da narrativa sequencial”¹⁴⁹, ou seja, a preferência pela desconexão, oposta à coerência da narrativa tradicional. Acompanhamos a consciência deambulatória de benjamim que, na sua torrente de pensamento, nos leva por entre os mundos que inventa, de forma muitas vezes incoerente, exigindo-nos atenção permanente, e fazendo do acto da leitura um constante desafio.¹⁵⁰

¹⁴⁷ “Por heterotopia Foucault designa a coexistência num espaço «impossível», de um «grande número de mundos fragmentários», ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar «Que mundo é este? Qual dos meus eus deve fazê-lo?»” (David Harvey, loc. cit.). Nestas palavras de David Harvey, e referindo Foucault, encaramos benjamim e a forma como este percebe o mundo de forma fragmentária e se questiona sobre a impossibilidade de apreensão dessa mundividência fragmentada, ou seja, a “ilusão” que refere.

¹⁴⁸ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, p.505.

¹⁴⁹ Cf. Isabel Pires de Lima, “Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, Revista SEMEAR 4, acessível em http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_02.html e acedido a 13 de Abril de 2009.

¹⁵⁰ “Fui levado pela mão por aquele texto”, dizia valter hugo mãe em entrevista a Isabel Coutinho, acessível em <http://www.ciberescritas.com/?p=237> e acedido a 28 de Novembro de 2008. Sobre este assunto também já Camilo Castelo Branco se pronunciava, ele que foi um precursor da metanarratividade em muitos textos e paratextos: “O sexto sentido do romancista é o invento da surpresa. A concatenação lógica e natural dos sucessos danifica a peripécia, e aguarenta a curiosidade do leitor.” (Camilo Castelo Branco, *O que Fazem Mulheres*, Porto, Edições Caixotim, 2005, p.136). Já no que diz respeito à narrativa pós-moderna, esta orienta-se, cada vez mais, para a dissolução da intriga ou para a quebra da sequência previsível, pela apetência pelo arbitrário e o desconexo, levando ao abandono da causalidade tradicional, responsável pelo encerramento da diegese. A narrativa acabará quando acabar, isto é, apenas quando o autor sentir o texto como completo e não como consequência de uma qualquer causalidade ou lógica. Notemos ainda que a responsabilidade imputada ao leitor na procura do sentido profundo do texto, e não no mero acompanhamento da intriga, havia sido bem vincado por Laurence Sterne: “Foi minha intenção

4.2 dona tina: o domínio da mulher.

A família de manuel, o amigo de brincadeiras e dúvidas de benjamim, seu comparsa e confidente, constitui outro dos núcleos familiares que compõem *o nosso reino*. Logo no início se apresenta esta família recentemente unida:

“o milagre da dona tina foi abençoado com o regresso do carlos, o irmão do manuel que estava na guerra em angola.” (41)

Não deixa de ser irónico que o regresso ansiado do ex-combatente tenha trazido a dor e a desunião àquela família. O vocábulo “abençoado” concretiza a antífrase face àquilo que o retorno haveria de consubstanciar: os constantes problemas com o desequilíbrio físico e psicológico de carlos, o *stress* pós-guerra e a sua morte. A família compreende ainda o pai, um ser amorfo que mal assoma na acção. dona tina surge, pois, como aglutinadora familiar, o que concorre para o perfil matriarcal predominante na narrativa. É o seu inconformismo face aos problemas do filho, o seu espírito de liderança e intervenção e a capacidade de decisão que a tornam no elemento agregador.

Em *o nosso reino* prevalece o que se pode chamar uma sociedade matriarcal pela importância conferida à figura da mulher, pois esta é a base da família e detentora de um papel preponderante dentro da sua estrutura. Servem como exemplo a avó de benjamim, a sua tia cândida, dona hortência, dona ermelinda e dona darci. Em quase todas estas mulheres se pode notar a força, a capacidade de liderança e a forma como conjugam à sua volta a gestão doméstica e as relações familiares. Façamos ainda uma referência à professora blandina que, apesar de não vir associada a qualquer família, detém uma importância crucial na educação de benjamim, além de superiormente demonstrar a sua grandeza como pessoa e como ser sociabilizante.

Por seu lado, os homens aparecem como seres excedentários já que os papéis que desempenham são marcados pela vulgaridade, inoperância ou passividade. O homem, portanto, é o ser anónimo, necessário apenas à procriação, e, quando exerce a

reprender uma perversa inclinação, que além desta senhora tem tomado conta de milhares, - a de ler sempre a direito, mais em busca de aventuras do que da profunda erudição e conhecimento que um livro desta espécie, se for lido por inteiro como deve ser, infalivelmente lhes transmitiria.” (Laurence Sterne, *op. cit.*, p.121). Numa nota final, referimos que Sterne, não sem imensa ironia, acusava desta tendência para a superficialidade da leitura, sobretudo o público feminino.

sua atitude de imposição como indivíduo exprime-se em violência: veja-se o alcoolismo e as agressões de que é exemplo o pai de benjamim e ressalve-se a excepção do senhor francisco. As mulheres em *o nosso reino* são maduras, com iniciativa, com a força da resistência ou da loucura. Contrariamente àquilo que o senhor francisco diz, e disso nos ocuparemos nas páginas seguintes, elas são a força motora de uma sociedade em modorra, afeita aos estreitos limites da vila, apesar de objectos de violência ou traição por parte dos maridos.

Se atentarmos na obra de valter hugo mãe, encontramos um conjunto de personagens femininas das quais destacamos ermesinda e maria da glória, respectivamente de *o regresso de baltazar serapião* e *o apocalipse dos trabalhadores*: ambas suportam uma vida de submissão, sistemáticos abusos sexuais, crua violência de estupro e dominação psicológica. A obra narrativa deste autor salienta a crueza das relações humanas, o espaço social cerceador de liberdade, o preconceito e as relações de sinistra e sádica violência exercida sobre os elementos femininos. Apesar desta visão pessimista da situação da mulher, as personagens femininas revelam-se distintamente como criações da mais elevada estatura pela força e dinamismo que demonstram. Já as personagens masculinas não têm essa força: são antipáticas e frouxas, além de tontos, interesseiros, vazios de alma.

A posição da Igreja Católica face à instituição familiar implica que os filhos devam aos pais respeito, reconhecimento, docilidade e obediência, contribuindo para a harmonia de toda a vida familiar. Compreende-se assim o carácter diabólico conferido a carlos, em *o nosso reino*, por ser violento para com sua mãe. Porém, a violência entre homem e mulher é tolerada. Atentemos no seguinte extracto de *o remorso de baltazar serapião*:

“[...] tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos. que te saiam os peidos pela boca se me voltas a encornar, definharás sempre mais a cada crime, até que sejas massa disforme e sem diferença das pedras ou das merdas acumuladas, e coisa que te entre pelas partes há-de cair e cozinhar-se para jantar. que em verdade, se filho algum lhe saísse de homem que não eu, haveria de servi-lo ao jantar para a sua própria boca. e assim ficou revirada no chão, esfregada de dores corpo todo, a respeitar-me infinitamente para se salvar de morrer, e como me deitei

fiquei, surdo de ouvido e coração, que o amor era coisa de muito ensinamento.”¹⁵¹

Neste romance, a violência resulta da necessidade que o homem sente de bem demarcar o seu estatuto: o desfilar de toda uma tradição familiar de furor sobre a mulher, passada de geração em geração, o código da honra, a manifestação perante os outros da superioridade masculina, a ameaça constante, o carácter gradativo ascensional da brutalidade, o terror como sinal de respeito, o ciúme patológico e a deformação operada no corpo da mulher como sinal de autoridade e domínio masculino.

Mas, retomando a abordagem de *o nosso reino*, vemos confiado à mãe o governo da família. É dona tina que tenta, por todos os meios, obstar às dificuldades da família e é dela que partem todas as iniciativas de cura de carlos, através das sessões espíritas, encantamentos, benzeduras e demais estratégias de práticas ocultistas. Mas não é sem especial dificuldade que a sua acção se faz sentir, como nos diz benjamim:

“as agressões do carlos aos pais, isso, sim, que seria isso senão uma obra do diabo, um filho falar torto aos próprios pais, era coisa ruim.” (57)

Também em *o nosso reino* a agressão está insistentemente presente: recordemos a desumanidade brutal do padre filipe sobre benjamim, e a violência do seu pai sobre a sua mãe.

Por fim, a morte de carlos implica a fase definitiva no processo de declínio da família. Apesar dos esforços de dona tina e de toda a parafernália das benzeduras e exorcismos, carlos morre e torna a família ainda mais desestruturada. manuel e o seu pai assistem passivamente a esse desmoronamento, e dona tina intensifica a sua propensão para o desânimo, a loucura e a morte, anunciada pelo desgosto e pelas as sessões espíritas. O sinal de completa aniquilação da família consubstancia-se na atitude de dona tina: “desimportou-se da vida” (93).

O termo “desimportou-se” sugere-nos uma pequena reflexão que aqui intercalamos. Juntamente com outros vocábulos como “desimportados” (155), “desimportada” (126), “desnacer” (152) e “desincomodados” (155), patenteia significativamente uma das características genéricas do Pós-modernismo: a liberdade do

¹⁵¹ valter hugo mãe, *o remorso de baltazar serapião*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2006, p.49. Podemos ver neste passo, sobre o tema da infidelidade conjugal e o ciúme, alguma similitude com Atreu, o deus da mitologia grega que, por vingança, deu a comer a Tiestes a carne dos filhos deste. (René Martin, *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Latina*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1995, pp.62-64).

signo. Trata-se de uma forma de inventar palavras a partir da colocação de afixos (sobretudo os prefixos), que nos faz questionar o *thesaurus*, já que amplifica o conjunto dos vocábulos normalizados, e nos prende pelo carácter imaginativo da construção e o inusitado dos resultados da significação.

Sobre esta liberdade criadora do signo, de que nos ocupámos de forma sintética na introdução a este trabalho, convém referir que valter hugo mãe serve-se da grafia de uma forma original e pouco ortodoxa. O uso ininterrupto de minúsculas não é um fetiche literário: antes convém a uma igualdade no tratamento dos vocábulos – uma maiúscula é já uma forma de salientar um termo face a outro – remetendo para o leitor a intensificação daqueles que ache mais impositivos e passíveis de maior significação.¹⁵² Além disso, também o significante adquire potencialidades a nível estético, pois o texto surge-nos mais uniforme pela ausência das maiúsculas, que sempre conferem um aspecto fluído à mancha gráfica, assacando ao leitor a responsabilidade de marcar o ritmo narrativo que bem lhe aprouver.¹⁵³ Destacamos ainda a ausência de sinalética a demarcar discurso directo e indirecto, bem como a ausência dos pontos de interrogação ou exclamação. Esta escrita, desimpedida das convencionalidades das normas ortográficas, adquire características da linguagem oralizante, que exigem ao leitor empenho, acuidade e competência na interpretação.

Esta disposição do autor para uma criativa abordagem do signo é intensificada no seu romance posterior. Em *o remorso de baltazar serapião*, valter hugo mãe empreende uma pesquisa sobre a linguagem de forma a sugerir, através da manipulação linguística, uma linguagem medieval.¹⁵⁴ O que está em questão não é meramente uma

¹⁵² valter hugo mãe, a este propósito, afirma: “As minúsculas criam uma aceleração na leitura que me interessa. Tudo nos meus textos pretende uma precipitação do leitor, como se lhe retirasse os freios, e a escrita em minúsculas, abdicando também do maior número de sinalética possível, produz esse efeito. Além disso, sem dúvida que me parece ainda oferecer uma limpeza visual de que gosto muito. Ao que sei, no início, a primeira reacção é um choque. As pessoas ficam aflitas, não sabem onde parar, não percebem onde a frase acabou. Mas o leitor menos preguiçoso habitua-se ao fim de quatro páginas e consegue deslizar. Consegue seguir naquela leitura com menos travões com alguma destreza. Fico contente quando percebem que este tipo de pontuação os leva mais rápido ao fim da história.” Acessível em <http://www.bbde.org/index.php?showtopic=6450> e acedido a 7 de Abril de 2009.

¹⁵³ Para valter hugo mãe, “numa obra literária as palavras têm todas a mesma importância. [...] Há uma opção democrática absoluta. Não há nenhuma palavra com a cabeça ao alto”. Acessível em <http://www.labor.pt/index.asp?idEdicao=156&id=7573&idSeccao=1594&Action=noticia> e acedido a 8 de Abril de 2008.

¹⁵⁴ José Saramago, a propósito da atribuição ao romance em causa do prémio literário com o seu nome, observa: “Este livro é um tsunami no sentido total: linguístico, semântico e sintáctico. Deu-me a sensação de estar a assistir a uma espécie de parto da língua portuguesa. [...] Lembrou-me algumas ousadas a que me atrevi há vinte anos e que produziram escândalo. Temos outro escândalo, porque valter hugo mãe

procura de associações verbais e uma reinvenção do léxico: é a imaginação e a liberdade que constituem o alvo desta abordagem da língua. O processo criador vai muito para além da aprendizagem didáctica do português, e a literatura, e mais especificamente a escrita pós-modernista, visa o aproveitamento criativo de todas as potencialidades da língua.

4.3 dona cândida: preconceito e casamento.

Outra das personagens que atesta o papel de superioridade moral e da capacidade de iniciativa feminina é dona cândida:

“[...] desceu casa abaixo, rua abaixo, caminho à casa do senhor francisco e deu-lhe um prazo, que se fodiam as putas sem compromisso, às pessoas de bem dava-se amor.” (50)

Esta personagem, tia de benjamim, é criticada em toda a vila pela ligação sentimental com o senhor francisco. Ora, em ambientes sociais fechados e preconceituosos, uma união não sancionada pelas entidades eclesiásticas é alvo de falares críticos constantes: acresce que se trata de pessoas de idade, o que contraria a postura social segundo a qual os namoros tardios são reprovados. Incentivada por dona tina a unir-se sem preconceitos ao senhor francisco, mas dando ouvidos à opinião popular, dona cândida considera que unir-se sem casar é “vender a alma ao diabo” (53). A castidade é o preceito religioso em causa, e os não casados devem vivê-la pelo que a família e o sexo apenas se concebem, na perspectiva católica, em homem e mulher unidos em matrimónio ordenado para o bem dos esposos e para a procriação e educação dos filhos:

louvou a expressão escrita da palavra, e abandonou a parafernália sinalética, portanto, tudo o que é supérfluo.” Acessível em http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?section_id=&id_news=301556&page=0 e acedido a 6 de Dezembro de 2008. Também valter hugo mãe, e ainda sobre o mesmo romance, explica a sua abordagem da língua: “Enquanto escritor, interessa-me a criação, não exactamente a reprodução simples das coisas, assim nunca me interessaria a utilização da linguagem medieval por si só, pelo que isso seria apenas um trabalho técnico. Interessou-me a manipulação da língua portuguesa, para descobrir até onde seria capaz de a levar, como se fosse um elástico e a pudesse obrigar a um certo limite.” Consultável em http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?section_id=&id_news=301556&page=0 e acedido a 6 de Dezembro de 2008.

“mas o que eu sabia era daquela aflição amorosa, de um amor difícil entre pessoas mais velhas numa vila encerrada em preconceito. e o que era para saber tinha que ver com os olhos dos meus avós sobre esse pecado. que diriam da virgindade assim perdida, não casada.” (51)

Toda a vila critica este namoro tardio, e carlos faz desabar sobre benjamim relatos de relações sexuais e acusações de homossexualidade ao senhor francisco, pelo facto de este ser expedito nas tarefas domésticas.

O certo é que a união se faz por iniciativa do senhor francisco, que explica em casa de benjamim as razões que o levam a pedir a tia em casamento. Na sua longa exposição, e falando da sua viuvez, argumenta sobre a diferença entre homem e mulher:

“que os homens fazem a vida mas as mulheres fazem os dias. é o que lhe digo. que os homens inventam as coisas, fabricam as coisas e trabalham, mas as mulheres preparam as refeições, as roupas, as camas, cuidam dos filhos, guardam o dinheiro, gerem a casa que é como quem gere um pequeno mundo. os homens gerem o mundo, que é como quem gere a vida.” (54)¹⁵⁵

A este propósito, convém lembrar aquilo que atrás dissemos sobre a concepção da vida em família no Estado Novo. Ao homem cabia o sustento da casa e à mulher a gestão quotidiana dos afazeres do lar. Segundo o senhor francisco, a “vida” é a forma mais lata de ver a existência, e “os dias” as coisas do quotidiano, o que confere aos homens uma posição de maior responsabilidade: a gestão não é, pois, partilhada ao mesmo nível. É curioso como esta personagem nos surge na complexidade de adesão e recusa, teoria e prática, dos axiomas salazaristas: se, por um lado, acentua a diferença entre o papel do homem no sustento, por outro lado, rebaixa-se a operar, também ele, sobre o quotidiano a sua capacidade de lidar com as tarefas mais comezinhas como o governo da casa. Neste aspecto esta personagem coloca-se no quadro de um conjunto de personagens femininas que, como atrás referimos, se exibem como mais determinadas e salientes no jogo das relações familiares. Mas nem assim poderemos deixar de ver a tia

¹⁵⁵ É longa a tradição literária que coloca o homem como sujeito do governo do mundo enquanto a mulher fica em casa assegurando a vida doméstica. Recorde-se, por exemplo, D. Francisco Manuel de Melo e a *Carta de Guia de Casados*, Porto, Editorial Domingos Barreira, s./d., p.58: “Do homem a praça, da mulher a casa.” Mais dizia Diogo de Paiva de Andrada, *Casamento Perfeito*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, p.125, que os homens se “[...] obrigam a não faltar, nem diminuir no remédio de suas casa por acudir [...] como de ordinário às mulheres pertence mais administrar a sustentação de suas famílias[...].”

cândida como elemento matricial desta família, pois é ela que mantém sempre a supremacia na gestão dos afazeres familiares.

O senhor francisco acrescenta uma voz narrativa que revela uma perspectiva particularmente lúcida sobre a realidade social e que bem se pode aquilatar na sua história do homem rico que tinha anúncio de funeral garantido, atestando a diferença de classes. Morte e funeral são mais do que meras formalidades, isto é, são manifestações sociais que marcam a diferença de estatuto, sobretudo em meios pequenos, de forma a bem distinguir os diversos elementos de uma comunidade.

Cabe abrir aqui um parêntesis para demonstrar como o espaço físico é importante para marcar o espaço social e o psicológico. É exemplo disso a referência aos dois templos que nos surgem na obra: a igreja frequentada pela família de germana, “outra igreja, mais pequena, como uma capela para quem ainda era mais pobre, onde iam as pessoas que viviam isoladas lá no lugar dela” (41), por oposição à frequentada pela família de benjamim, “ igreja tão antiga, como é a nossa” (105), com padre residente, acólito (o senhor luís), catequese, missa as domingos e cantor oficial (o senhor hegarty). Notemos, pois, como os espaços religiosos frequentados demarcam territórios e separam as personagens quanto ao seu estatuto social. Também a vila, espaço social fechado e claustrofóbico, se constitui em correspondência com o espaço físico:

“[...] nunca sigas além da estrada da vila, onde começam as árvores é o fim do mundo [...]” (11)

O fim do povoado habitável é lugar de mistério, um espaço enigmático jogando com o imaginário. E é nesse espaço inóspito e quase maldito, que benjamim encontra a atracção e a repulsa pelo desconhecido:

“o mundo que não tinha fim. que para lá das árvores estavam árvores, era mentira que acabava tudo. havia países em todas as direcções, se andássemos muito chegaríamos a espanha ou Inglaterra [...]” (55)

benjamim destrói o mito do enclausuramento instilado pelo preconceito popular, tomando consciência de que o espaço físico tem características intrínsecas e independentes das lendas que a sociedade cria relativamente aos lugares que habita.

Mas voltando à voz narrativa do senhor francisco, podemos observar como o seu relato se faz sob a forma de uma mini-acção, e constitui um pequeno episódio elaborado a partir de recordações do homem rico para quem trabalhou doze anos. Diz ele:

“eu é que o lavei mil vezes. pu-lo a arrotar, senti-o vomitar-me nos pés, encostei-lhe a porta da casa de banho e cheirei-lhe os odores fétidos, dei-lhe de comer pelo queixo abaixo, ouvi-o rressonar, sentei-o ao sol, disse-lhe bom dia, boa noite, está frio, tem de tomar para continuar a melhorar, sejamos fortes, fui à merda [...]” (80)

E assim continua, falando das prostitutas contratadas pelo velho, da decrepitude, das sessões de sexo, do sémen projectado, do nojo e da repugnância. Não deixa de ser invulgar ver como é através da voz do senhor francisco que nos são dadas as perspectivas mais escatológicas e grotescas da vida, ele que se pautava por comportamentos gentis e delicadeza no tratamento face aos outros.¹⁵⁶

E cabe aqui falar um pouco do carácter escatológico de *o nosso reino*. A escatologia significa o interesse pelas coisas sórdidas, por tudo aquilo que é grosseiro, obsceno e indecente. O que nos surge no relato do senhor francisco é o sexo na sua dimensão mais animalésca de excreção necessária ao equilíbrio físico e psicológico, da satisfação mais primária do ser humano. É um relato que não faz concessões, uma criação literária bem dentro do exercício da radicalidade, e avultam na obra de valter hugo mãe muitos exemplos deste exercício sobre a escatologia, geralmente ligados ao sexo e a personagens estranhas e extremadas.¹⁵⁷

¹⁵⁶ A propósito de grotesco, de que nos ocupámos em capítulo precedente, convém atentar no seguinte extracto: “Emphasizing vigor and vitality, Bakhtin becomes a semiotician of the human body. He focuses on its apertures and protuberances, which serve to conduct those functions through which it exceeds its own limits: copulation, pregnancy, childbirth, eating, drinking, defecation.” (Dieter Meidel, “The Grotesque: Concepts and Illustrations”, *O Grotesco*, coord. Carlos Reis, Faculdade de Letras, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p.10). É neste sentido que teremos de encarar a importância dada ao grotesco no mundo actual e que pode ser revisitado no seguinte extracto de Vergílio Ferreira: “Hoje é tempo da treva, do disforme, do ódio que gera a disformidade para a haver quando a não há, da glorificação da sordidez e do horror, da reabilitação do excremento para ele ser também filho de Deus e Deus não se queixar de lho quererem roubar, da extensão da maravilha ao que está antes de ela ser e se cumpre na vida como um intestino grosso.” (Vergílio Ferreira, *Na Tua Face*, Lisboa, Bertrand Editora, 1993, p.85).

¹⁵⁷ A personagem teresa diaba, de uma animalidade escancarada, corporiza bem as concepções escatológicas e grotescas: “era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganhar de prazer. não queria mais nada senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e

Finalizamos o breve espaço que concedemos à família constituída pelo senhor francisco e dona cândida, referindo que a gravidez antes do casamento e o casamento civil, outro estigma social, são acompanhados por benjamim com a mesma perplexidade dos outros habitantes, como se, por osmose, comungasse da posição tacanha da vila:

“e no dia seguinte a minha tia casou-se...foi um casamento de quem não podia ser muito feliz. como o de dois velhos, já em pecado, a cumprir uma ligação de sagração duvidosa.” (96)

Porém, e apesar de todos os cuidados do senhor francisco, que amparava dona cândida, segundo observação de benjamim, “com cuidados como eu via os maridos a sério fazerem” (109), a desgraça desaba sobre a família. Num traço de bizzarria, o filho, josé, gerado em doze meses e que não crescia, morre, assim como o pai que se “deitou do muro como algo que se entorna em cheio” (151). Entretanto, a tia cândida deforma-se grotescamente: “o seu corpo rodava em torno de si mesmo e tinha altos e baixos irreais como se fosse um saco de pano com alguém dentro.” (152) Consuma-se, assim, o declínio de mais uma família numa vertigem de loucura e morte, destino último desta instituição em *o nosso reino*.

4.4- A “louca suicida”: insânia e melodrama.

A narrativa da “louca suicida” situa-se num nível hipodieético exemplificativo de uma das características do Pós-Modernismo: a polifonia, aqui constituída sobre a coexistência de dois narradores, responsáveis por discursos que se confrontam num jogo dialógico interno à própria obra. É neste sentido que entendemos o que Maria Alzira Seixo afirma sobre a extensão do conceito de polifonia, já que, segundo a autora, “a maior parte das personagens adquire uma voz portadora da sua narração, e nela justamente se distende e prolonga”.¹⁵⁸ Neste episódio, a voz narrativa é colocada por benjamim na sua avó pois, diz e repete que “a minha avó é que contava” (27) e “a minha avó contava” (27), remetendo a responsabilidade narrativa para essa personagem

buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher [...]” (valter hugo mãe, *o remorso de baltazar serapião*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2008, p.25).

¹⁵⁸ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p.530.

e operando assim uma sobreposição de narradores. benjamim torna-se co-narrador, pois é o seu relato interposto à narrativa-fonte da sua avó, que chega até nós. Refira-se ainda que mais vozes se destacam em *o nosso reino*: a do senhor francisco e o seu relato de viúvo, a de carlos com as suas visões de África, dona darci e a história de abandono.¹⁵⁹

O termo “polifonia” caracteriza um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes – por oposição aos textos em que o narrador é a entidade enunciativa exclusiva –, sendo o autor um maestro do coro de vozes que participam do processo dialógico. Ao (re)criar as personagens, o autor dá-lhes autonomia e poder da palavra, de modo que elas não se tornam porta-vozes dos discursos dos outros falantes, nem do próprio autor. De facto, digladiam-se no romance várias vozes representativas da diversidade social que o autor procura fazer representar na sua escrita.

Mas voltando à mini-acção com que iniciamos este segmento de análise, diremos que estamos em presença de uma sequência narratológica encaixada na acção principal, que se destina a explicar a origem de um espaço lendário e mítico: o rochedo junto ao rio, de onde saltariam em primeiro lugar, benjamim, numa inexplicável atracção pelo abismo, e depois a sua mãe, numa vertigem de desespero rumo à morte.

A micro-narrativa de que agora nos ocupamos comunga de muitas características das “histórias de faca e alguidar” e da “literatura de cordel”, as tradicionais “canções do ceguinho”. Os folhetos inscrevem-se na tradição popular e são preciosos documentos sobre um quotidiano feito de violência: sangue, – daí a referência à “faca” e ao “alguidar” – histórias de amor, ciúme e traição, relatos de homens e mulheres caídos em desgraça numa violência e agressividade mórbidas.¹⁶⁰ Convém ainda realçar que tal

¹⁵⁹ Sobre o tema da polifonia, observemos o que nos diz José Saramago a propósito do seu romance *Todos os Nomes*: “Isso a que chama “vozes” já vem de “Levantado do Chão”. São como projecções da consciência, ecos de um dizer ou de um pensar que se tornaram dialécticos ao expressar-se, neste caso ainda mais justificados pelo facto de o Sr. José ser um homem só. “Falar com as paredes” é uma expressão coloquial corrente, portanto o Sr. José não inventou nada quando fez do tecto da sua casa um interlocutor.” Entrevista conduzida por Carlos Câmara Leme e publicada no jornal PÚBLICO de 25 de Outubro de 1997, acessível em <http://static.publico.clix.pt/docs/cmfautores/joseSaramago/todosOsNomes.htm> e acedida a 21 de Novembro de 2008.

¹⁶⁰ A literatura de cordel era impressa em folhetos e vendida por cegos nas feiras, ruas, praças ou em romarias, presas a um cordel ou barbante. Nessas *folhas volantes*, de impressão rudimentar, registavam-se factos históricos, poesia, cenas de teatro, anedotas ou novelas tradicionais. Estes textos, memorizados e cantados pelos cegos, muitas vezes ajudados pela mulher ou por uma criança que estendia a mão à caridade, relatavam histórias de violência absurda e apelativa para espíritos afeitos ao sensacionalismo e ao macabro.

narrativa se inscreve também no âmbito dos contos etiológicos, pois visa explicar a origem do nome de um lugar: o rochedo.

Em *o nosso reino*, deparamo-nos com a literatura em convivência com géneros não literários, sintoma daquilo a que Carlos Reis chama “escrita fragmentária”.¹⁶¹ Não podemos deixar de referir que esta promiscuidade entre géneros literários consagra ao leitor um papel investigatório e requer dele uma atenção permanente. No relato autobiográfico de benjamin, valter hugo mãe conjuga géneros tão diversos como romance, poesia, contos tradicionais populares, lendas, relatos fantásticos, benzeduras, esconjuros, mitos, tudo contribuindo para a fluidez genológica que, como dissemos no início deste trabalho, é uma das características mais vincadas do Pós-modernismo. E se, mesmo assim, quisermos classificar *o nosso reino* como “romance”, teremos de ter em conta que os romances pós-modernos questionam os limites da definição de género. O romance não é, pois, passível de qualquer definição dogmática dada a sua flexibilidade enquanto género literário. Daí que, muitos autores actuais escolham para título dos seus romances alusões a outros géneros literários e não-literários. Vejamos alguns exemplos: *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Memória de Elefante*, *Explicação dos Pássaros*, *Auto dos Danados*, *Tratado das Paixões da Alma* e *Exortação aos Crocodilos*, de António Lobo Antunes.¹⁶² Se quisermos ser rigorosos, teremos de

¹⁶¹ Carlos Reis, na obra *O Conhecimento da Literatura-Introdução aos Estudos Literários*, 2ª edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1997, p.289-290, reflecte sobre a crise dos géneros literários dizendo-nos que “[...] o termo **fragmento** parece reflectir algo desse movimento de desagregação dos géneros, sintoma visível de uma indagação que se interroga sobre a unidade da linguagem, a da obra literária e, mediatemente, sobre a do sujeito que a enuncia; na literatura portuguesa, o caso paradigmático de uma escrita **fragmentária**, plural e indefinida, em termos de género é *O Livro do Desassossego* de Bernardo Soares [...]. “Refere ainda o autor que os subgéneros narrativos como o romance policial, o romance gótico, o romance histórico, o romance fantástico e o romance de aventuras são agora adoptados por muitos escritores “em tentativas pós-modernistas de refazer ou conjugar géneros e subgéneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural.”

¹⁶² Cf., *Dicionário de Termos Literários*. “Desde a origem do romance inglês que tal prática de resistência à definição dos limites do romance é visível, o que era muitas vezes declarado pelo próprio autor em prefácios ou posfácios: Richardson declarou que *Clarissa* (1748) não era “a light Novel, or transitory Romance” mas uma “History of Life and Manners”; Fielding definiu a sua escrita como “comic romance” ou “comic epic poem in prose”, embora o título da obra que continha esta fórmula era *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742). Os autores pretendem não deixar cair as suas narrativas em modelos pré-concebidos que facilmente o leitor codificaria por um simples exercício de analogia. Se um “tratado”, por exemplo, equivale a um estudo profundo sobre uma determinada matéria, o leitor não espera que uma obra de ficção se apresente com este perfil e terá de proceder de forma não analógica para compreender o verdadeiro estatuto do texto que quer ser um *Tratado das Paixões da Alma* ao mesmo tempo que se apresenta como romance.” (Carlos Ceia, “GÉNEROS LITERÁRIOS”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord de Carlos Ceia, acessível em http://www2.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/G/generos_literarios.htm e acedido em 14 de Março de 2009).

adoptar a mais abrangente designação de “texto” para classificar as manifestações literárias que se constituem a partir da amálgama de géneros literários e não literários. *o nosso reino* é, pois, um “texto”.

Retomando o curso daquilo que vínhamos a expor sobre a “louca suicida”, em uma única página se resume a acção de um só dia; uma mulher que se suicida após o filho mais novo ter sido devorado pelos lobos, o filho mais velho morto de seguida pela amante do pai com um arpão no peito, o pai morto da mesma forma, e o terceiro filho que se joga abaixo de uma janela e morre na queda.¹⁶³ Da narrativa, tornada lenda, restam revelações do médico e resquícios das frases da louca em registo bíblico, atestando o carácter simbólico do espaço. O certo é que o rochedo haveria de ficar como lugar mítico, permanente local de todos os medos e de todas as lendas da vila. Associa-se a ele a tendência para o suicídio e para uma vertigem catártica: a louca por desespero e “fúria” (28), a mãe por “cansaço” (153) e benjamim por “asneira” (26). O delírio que impele as três personagens para aquele local opera como um íman poderoso que faz do rochedo, mais que um mero espaço físico, um agente de atracção para o outro mundo ou para um estado de inconsciência. O rochedo é a projecção de todas as dúvidas, desesperos e catarses, numa ânsia de morte inexplicável e de incontornável poder de atracção, um espaço-metáfora num quadro de contornos maniqueístas, que aponta para a salvação ou para a perdição.

Sintetizando aquilo que ao longo deste capítulo fomos tentando aclarar, acentuamos o modo como a família, enquanto instituição, surge decadente, incapaz de unir os seus membros e conduzindo os seus destinos para um apocalipse tremendo. Benjamim, o diligente operário da percepção e da difícil arte de entender o mundo através de dores e espanto é um iniciado, ora lúcido ora imberbe, a alcançar, para lá do engano da simulação, uma humanidade desocultada pelo seu poder de compreender o jogo de sombras em que se movimentam as personagens dessa vila fechada sobre si, dessas famílias em permanente desagregação. Tudo é fracturado, tudo é efémero, numa visão de dor e desilusão, e a morte é, em todas essas famílias, o desabar de todas as

¹⁶³ valter hugo mãe, enquanto responsável pela editora objecto cardíaco, publicou uma obra de Camilo Castelo Branco que ilustra este tipo de narrativas. “Depois de morta sua mãe, Maria José com a maior presença de espírito e ânimo de carrasco com a mesma faca começou a cortar-lhe a cabeça, e vendo que não podia arredondar o osso, foi cortar com segunda faca, e como ainda não pudesse, começou a dar-lhe golpes de machada, até que de todo lhe despegou a cabeça do pescoço.” (Camilo Castelo Branco, *Maria! Não me Mates, Que Sou Tua Mãe!*, Objecto Cardíaco, Vila do Conde, 2006, p.33).

incompletudes, o destino inevitável de quem, mesmo lutando, não consegue uma vida desligado do medo, da tristeza, da infelicidade, simbolizados no definhamento físico e psicológico da tia cândida,

“[...] a cobrar ao mundo uma explicação impossível.” (151)

IV- Conclusão

E, uma vez acabada a viagem
e fechado o livro
convalesça.

António Lobo Antunes

De acordo com os propósitos deste trabalho, duas conclusões se nos afiguram como fundamentais. Em primeiro lugar – e apesar de todas as indecisões e polémicas, de conceitos dúbios, imprecisos e frágeis –, a designação de Pós-Modernismo é já incontornável, pois este encontra-se delimitado periodologicamente e as suas coordenadas ideológicas e operativas suficientemente estabelecidas, podendo-se, portanto, considerar esta estética como paradigma literário. Em segundo lugar, *o nosso reino*, de valter hugo mãe, instaura-se como um texto pós-modernista.

Sobre o Pós-Modernismo, procedemos ao levantamento das suas coordenadas temporais, tentando pesquisar a sua génese, mostrando a sua evolução e estabelecendo um elenco, decerto incompleto, das suas características gerais. Salientamos, no entanto, não ser o Pós-Modernismo uma tendência estético-literária inteiramente nova já que, alguns dos seus pressupostos eram já pontualmente praticados por autores como Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Almeida Garrett ou Raul Brandão. Não esquecemos a distinção dos conceitos de pós-modernidade e Pós-Modernismo, remetendo a primeira para um amplo domínio social, político e cultural, e o segundo para o carácter mais restrito da literatura. Concluímos, além disso, que este paradigma se instaura decisivamente no panorama literário Português, tendo apontado diversas obras e antevendo a sua continuação nas letras nacionais.

Ao assentarmos que a obra sobre a qual nos debruçámos se pode incluir na estética pós-modernista, e tendo ao longo da sua análise procedido ao levantamento parcelar das características que o comprovam, convirá agora estabelecer o rol de elementos que a tornam uma obra actual pela ideologia e pela construção. Em *o nosso reino* deparamo-nos com um conjunto de características que fazem desta obra um romance em ruptura com o romance canónico e a levam para terrenos de pesquisa e articulação pós-modernista. De forma sintética, referimos a polifonia narrativa, a diluição de fronteiras entre géneros literários, a metaficção, os exercícios sobre as potencialidades semânticas do signo linguístico através da transgressão das convenções da grafia e da invenção de palavras, o desafio dos limites e convenções da escrita do romance através de um discurso não linear e a conseqüente tendência para o aleatório, o gosto da reescrita e da paródia, a mistura da realidade e da ficção, muitas vezes através de personagens que remetem para o mundo real interagindo com outras que se erigem como produto da mais pura fantasia, o gosto do fantástico, a recorrente intertextualidade e, ainda, a exigência do texto face ao leitor e às suas capacidades interpretativas.

A relação que apresentámos não nos isenta de sublinhar mais algumas características, pelo que assinalámos no texto de valter hugo mãe uma propensão para o humor e o grotesco, não esquecendo, por outro lado, o tom poético que advém da forma peculiar como a linguagem se articula, lúdica e experimental muitas vezes, e de personagens misteriosas e intensamente sensíveis. Porém, o que avulta é a forma jocosa, o lado disfórico do Pós-Modernismo que tende a preferir as atitudes mais próximas do mal-estar psíquico, dos sentimentos depressivos, da tristeza, da melancolia e do

pessimismo e, nesta perspectiva, esta obra apresenta personagens confusas acerca do mundo em que evoluem. Através do sarcasmo desestabilizador de verdades estagnadas, encontramos, também, um cruel retrato do país que temos e do povo em que nos tornámos, pelo que *o nosso reino* exemplifica uma literatura que desmascara, sem preocupações moralistas, o Portugal que ainda somos, mesmo após o Estado Novo.

Reconstruindo a narrativa tradicional, benjamim é o narrador polivalente – narra, comenta, divaga, questiona, interroga-se, imagina e sabe –, responsável pela desconstrução da linearidade diegética, produzindo um texto fragmentado de que o uso da parataxe é um exemplo operatório. A técnica narrativa adoptada dilui os limites das categorias da narrativa, pelo que as personagens, a acção, o tempo e o espaço perdem, muitas vezes, os traços de referencialidade – através do alegórico, do hiper-real e do metonímico – e adquirem a dimensão de uma metáfora global: um mundo fechado e claustrofóbico. Não estamos, pois, perante um mero retrato de uma aldeia portuguesa, mas de um símbolo mais vasto daquelas sociedades repressoras que necessitam da visão de uma criança para serem desmascaradas com eficiência. *o nosso reino* surge como um texto – designação pós-modernista para a obra literária – meta-ideológico, ou seja, uma obra de ficção que se debruça sobre ideias paraliterárias: a relação do homem com o divino, a concepção de Pátria e a instituição familiar são disso exemplo. Eis, pois, um texto de ficção que, não sendo um ensaio de ideias que use uma diegese ficcional como ilustração, se faz notar pela abordagem de questões capitais e que serviram de mote ao nosso trabalho: Deus, Pátria e Família. benjamim, a criança na qual, de algum modo, nos podemos ver reflectidos, é o símbolo da inquietude, o pós-modernista que, não entrevedendo diferenças entre realidade e ficção, tudo questiona e de nada tem certezas. Somos, portanto, literariamente transportados pela personagem charneira da obra, para uma era marcada pela opacidade e pelo descrédito quase absolutos, pela preferência pelo paradoxal e pela recusa do racionalismo.

o nosso reino é, pensamos, uma obra pós-modernista, apesar de todas as dúvidas quanto à cabal e completa definição deste paradigma literário: o futuro se encarregará de descrever com mais acuidade o período em questão e validar, ou não, as ideias que, com as nossas limitações, tentámos defender. O facto de a obra de valter hugo mãe cortar, de alguma forma, com a tradição literária, foi justamente o que motivou este estudo. A ultrapassagem, pela ruptura, de cânones narrativos anquilosados, bem como o atrevimento da transgressão e da desobediência à tradição tornam-se, nesta obra, fonte

de inspiração e desafio, fim primacial do texto literário: aquele que se pretende que nos desperte a atenção, nos prenda de seguida e, por fim, nos transporte para além dele, para a descoberta de nós mesmos. Relevamos o facto de a nossa análise ser não mais que uma simples leitura, parcial e acanhada, mas, o que verdadeiramente nos parece, é que esta obra é manifestação inequívoca da capacidade perene de rejuvenescimento da literatura, e da aptidão para evoluir, transgredindo. Patenteia, além disso, as actuais tendências da escrita literária e sugere-se como advento de novas experiências. *o nosso reino* mostra-se, em última análise, reflexo da condição humana à luz do inspirado engenho na reelaboração da língua e da literatura.

Bibliografia

1-Bibliografia activa

- mãe, valter hugo - *o nosso reino*, 1ª edição, Porto, Temas e Debates, 2004.
- mãe, valter hugo - “querido deus”, *Cartas a Deus*, 1ª edição, Publicações Pena Perfeita, 2006.
- mãe, valter hugo - *o remorso de baltazar serapião*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2006.
- mãe, valter hugo - *os filhos do esfolador*, 1ª edição Maia, Cosmorama, 2007.
- mãe, valter hugo - *o apocalipse dos trabalhadores*, 1ª edição, Lisboa, Quidnovi, 2008.
- mãe, valter hugo - *São Salvador do Mundo*, 1ª edição, Vila Nova de Gaia, Edições Gailivro, 2008.
- mãe, valter hugo - “os campos de velho”, 1ª edição, *O Prazer da Leitura*, Fnac/Teorema, 2009.

2-Bibliografia passiva.

- ARNAUT, Ana Paula - "Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s)", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, pp. 325-334.
- ARNAUT, Ana Paula - *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne . Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula - *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007, Confissões do Trapeiro*, Lisboa, Almedina, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula - *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009
- BARTHES, Rolan - *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- CEIA, Carlos - *O Que É Afinal o Pós-Modernismo*, Lisboa, Edições Século XXI, 1998.
- CEIA, Carlos - *A Construção do Romance - Ensaio de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*, Coimbra, Almedina, 2007.
- CEIA, Carlos - "Pós-modernismo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultável online, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>.

- CORDEIRO, Cristina Robalo - "Os limites do romanesco", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 143/144, Jan. 1997, pp. 111-133.
- COSTA, Horácio - "Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 109, Maio 1989, pp. 41-48.
- ECO, Umberto - *Sobre Literatura*, Algés, Difel, 2003.
- FERNANDES, Rômulo Giácome, "Paradigmas para o entendimento do pós-moderno", *Vetores de Estudos da Literatura Pós-Moderna*, 2005, consultável online <http://teoliterias.blogspot.com/2005/06/paradigmas-para-o-entendimento-do-ps.html> .
- FOKKEMA, Douwe, - *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega, (s./d.).
- HARVEY, David - *Condição Pós-Moderna*, S. Paulo, Loyola, 1992.
- HARVEY, David - "Pós Modernismo- Passagem da Modernidade à Pós-Modernidade," s./d., consultável online <http://had2.files.wordpress.com/2007/12/david-harvey.pdf>
- HASSAN, Ihab - "The Culture of Postmodernism", *Theory, Culture & Society*, Vol. 2, N.º. 3, 1985.
- HASSAN, Ihab - "Towards a Concept of Postmodernism" in *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1987.
- HUTCHEON, Linda - *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo-História, Teoria e Ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- HEARTNEY, Eleanor - *Pós-Modernismo-Movimentos de Arte Contemporânea* n.º 10, Lisboa, Editorial Presença, 2002.
- LYE, John - "Some Attributes of Post-Modernist Literature", Brock University-Faculty of Humanities, 1999, consultável online <http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/post-mod-attrib.php> .
- JAMESON, Frederic - *Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 2002.
- LIMA, Isabel Pires de - "Dos «anjos da História» em dois romances de Saramago («Ensaio sobre a Cegueira» e «Todos os Nomes»)", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, pp. 415-426.

- LIMA, Isabel Pires de - “Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, Revista *SEMEAR* 4, consultável online http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_02.html .
- LIPOVETSKY, Gilles - *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D’Água, s./d.
- LOURENÇO, Eduardo - *O labirinto da Saudade*, 2ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982.
- LYOTARD, Jean-François - *O Inumano*, 2ª edição, trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
- LYOTARD, Jean-François - *O Pós-Moderno Explicado às Crianças - Correspondência 1982-1985*, 2ªed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1993.
- LYOTARD, Jean-Francois - *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva, 1989.
- MARTIN, René - *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Latina*, Publicações, Lisboa, D. Quixote, 1995.
- MENDEL, Dieter - “The Grotesque: Concepts and Illustrations” in REIS, Carlos (coord.), *O Grotesco*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2005.
- MERQUIOR, José Guilherme - "O significado do pós-modernismo", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 52, Nov. 1979, pp. 5-15.
- OLINTO, Heidrun Krieger - “Narrar em Tempos Pós-Modernos: 1001 Sherazades”, Revista *SEMEAR* 7, consultável online http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_06.html
- PEREIRA, Paulo Alexandre – “«Como quem enfia as pedras de um colar»: diário e fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira.”, *Forma Breve. Revista de Literatura*, 4, Universidade de Aveiro, 2006, pp.125-139, consultável online <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Abelaira.pdf>
- PESSOA, Fernando - *Contra Salazar*, selecção, introdução e notas de António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2008.
- PIRES, Maria João - “Descontinuidade do tempo e da história na pós-modernidade: breve abordagem”, *Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas*, série II, vol. 16, 1999, pp. 81-90, consultável online <http://ler.lettras.up.pt/site/geral.aspx?pq=true&id=3&tp=>
- REIS, Carlos - *O Conhecimento da Literatura-Introdução aos Estudos Literários*, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1997.
- REIS, Carlos - *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

- REIS, Carlos - *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Vol. IX, Lisboa, Verbo, 2006.
- RODRIGUES, Urbano Tavares - "O nosso reino de Mãe, Valter Hugo", 2004, recensão disponível em <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=29484>
- SEIXO, Maria Alzira - "Narrativa e Romance: Esboço de uma Articulação Teórica", *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- SEIXO, Maria Alzira - "Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 134, Out. 1994, pp. 101-114.
- SEIXO, Maria Alzira - "Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão dos dominantes. A propósito de «Na Tua Face»", in *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 134, Out. 1994, pp. 121-126.
- SEIXO, Maria Alzira - *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.
- SILVA, João Céu e, - *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*, Porto, Porto Editora, 2009.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e - *Teoria da Literatura*, Volume I, 4.ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1982.
- SMART, Barry - *A Pós – Modernidade*, Mem Martins, Europa-América, 1993.
- WESTPHAL, Bertrand - "Postmodernisme / Postmodernism, Dictionnaire International des Termes Littéraires, Université de Limoges, consultável em <http://www.ditl.info/arttest/art15470.php>.

3-Obras literárias.

- Bíblia Sagrada*, 8.ª Edição, Lisboa, Difusora Bíblica, 1978.
- ANDRADA, Diogo de Paiva de - *Casamento Perfeito*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982.
- ANTUNES, António Lobo - *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- ANTUNES, António Lobo - *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*, Alfragide, Dom Quixote, 2009.
- BRANCO, Camilo Castelo - *O que Fazem Mulheres*, Porto, Edições Caixotim, 2005.

- BRANCO, Camilo Castelo - *Novelas do Minho*, 1º volume, 8ª edição, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971.
- BRANCO, Camilo Castelo - *Maria! Não me Mates, Que Sou Tua Mãe!*, Vila do Conde, Objecto Cardíaco, 2006.
- BRANCO, Camilo Castelo - *Vinte Horas de Liteira*, Lisboa, Ulmeiro, 1997.
- BRANDÃO, Raul - *Húmus*, Porto, Porto Editora, 1991.
- CALVINO, Italo - *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, Porto, 2002.
- CAMÕES, Luís de - *Os Lusíadas*, ed. por António José Saraiva, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978.
- CERVANTES, Miguel de, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1999.
- COUTO, Mia - *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 1994.
- COUTO, Mia - *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, Lisboa, Caminho, 2001.
- COUTO, Mia - *E se Obama fosse africano? e Outras Interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009.
- FERREIRA, Vergílio - *espaço do invisível II*, ensaios, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.
- FERREIRA, Vergílio - *Na Tua Face*, Lisboa, Bertrand Editora, 1993.
- FERREIRA, Vergílio - *em nome da terra*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994
- GARRETT, Almeida - *Viagens na Minha Terra*, 2ª edição, I vol, org. de Ofélia Paiva Monteiro, Coimbra, Atlântida Editora, 1973.
- MELO, D. Francisco Manuel de - *Carta de Guia de Casados*, Porto, Editorial Domingos Barreira, s./d.
- PESSOA, Fernando - *Contra Salazar*, selecção, introdução e notas de António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2008.
- PRÉVERT, Jacques - *Paroles*, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1972.
- PINTO, Fernão Mendes - *Peregrinação*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- PESSOA, Fernando, *A HORA DO DIABO*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- PESSOA, Fernando - *Mensagem*, 13ª edição, Lisboa, Edições Ática, 1979.

- RATTAZZI, Maria - *Portugal de Relance*, vol I, edição fac-similada, Lisboa, Livraria Zeferino - Editora, 1881, consultável em <http://www.archive.org/details/portugalderelanc01rattuoft>
- REIS, Ricardo - *Poemas de Ricardo Reis*, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol III, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- SARAMAGO, José - *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José - *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1989.
- SARAMAGO, José - *O Homem Duplicado*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- SARAMAGO, José - *Deste Mundo e do Outro*, 7ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José - *A Viagem do Elefante*, 1ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 2008.
- SOARES, Bernardo - *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- STERNE, Laurence - *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Lisboa, Edições Antígona, 1997.

