

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA (UFRO)
CENTRO DE HERMENÊUTICA DO PRESENTE

PRIMEIRA VERSÃO

ANO VI, Nº 234 - OUTUBRO - PORTO VELHO, 2008.
VOLUME XXIII - Set/Dez
ISSN 1517-5421

Desenho da Capa: Flávio Dutra

EDITOR
NILSON SANTOS

CONSELHO EDITORIAL

ALBERTO LINS CALDAS - História - UFRO
CLODOMIR S. DE MORAIS - Sociologia - IATTERMUND
ARTUR MORETTI - Física - UFRO
CELSO FERRAREZI - Letras - UFRO
HEINZ DIETER HEIDEMANN - Geografia - USP
JOSÉ C. SEBE BOM MEIHY - História - USP
MARIO COZZUOL - Biologia - PUC-RGS
MIGUEL NENEVÉ - Letras - UFRO
ROMUALDO DIAS - Educação - UNICAMP
VALDEMIR MIOTELLO - Filosofia - UFSC

Os textos no mínimo 3 laudas, tamanho de folha A4, fonte Times New Roman 11, espaço 1.5, formatados em "Word for Windows" deverão ser encaminhados para e-mail:

nilson@unir.br

CAIXA POSTAL 775
CEP: 78.900-970
PORTO VELHO-RO

TIRAGEM 200 EXEMPLARES
EDITORA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

PRIMEIRA VERSÃO

ISSN 1517-5421

lathé biosa

- 234



**O MISTÉRIO DO PAÇO DO MILHAFRE:
UMA POÉTICA DA ORALIDADE**

Paulo Meneses
12.11.08

Paulo Meneses



O MISTÉRIO DO PAÇO DO MILHAFRE: UMA POÉTICA DA ORALIDADE

Paulo Meneses

(Universidade dos Açores) Texto lido no âmbito das actividades do I Congresso do Seminário Internacional de Estudos Nemesianos. A publicar nas respectivas "Actas", já em preparação

"O acto de narrar acha-se sempre imune a qualquer modalidade de inocência. E toda a narrativa que se constitua como moldura de uma outra faculta ao escritor as virtudes da dramatização dos resultados do labor enunciativo executado pelo seu narrador." Sustenta-o Peter Brooks (1994: 77), experimentado e exigente cultor de um modelo de exegese narrativa de matriz freudiana. E isto a propósito dos estreitos vínculos que unem a cura analítica àquele mesmo acto de narrar. Escutemo-lo de novo, a fim de permitimos que a minúcia do seu raciocínio nos conduza ao núcleo de um seu conceito operatório, o de transferência como modelo de construção e de recepção dos textos narrativos:

"A psicanálise é, estamos certo, não apenas linguística e narrativa na sua natureza, mas também oral, quer dizer, a praxis de uma construção narrativa situacionalmente marcada por um contexto narrativo vivo. À exploração de um modelo de transferência do significado de uma narrativa aproveitará, com certeza, a consideração do papel desempenhado pela oralidade no interior da própria escrita, ou melhor, a ponderação das vias percorridas por uma literatura, longa e estreitamente ligada a práticas comunicativas determinadas pela escrita e pela impressa, no sentido de simular, evocar ou comportar vestígios de uma situação de comunicação narrativa oral. Com efeito, é neste tipo de contexto narrativo, mesmo quando produto de uma inequívoca elaboração literária, que mais facilmente poderemos surpreender, porque textualizados, os traços constitutivos da chamada transferência narrativa" (ibidem: 76).

Não é a abertura à psicanálise, de inequívoco fascínio em seus construtos como em suas práticas, que nos interessa em Brooks. É antes o amplo salto que possibilita até um texto de Walter Benjamin, que o Professor de Yale também comenta, e quase sempre em termos que ao nosso objectivo muito aproveitam. Trata-se de um luminoso, denso e aforisticamente enérgico, como o são quase todos os de Benjamin, ensaio sobre Nicolai Leskow (1831-1895), publicado em 1936 sob o título "O Narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskow" (1995: 51-71). Apesar do relevo que o título lhe confere, a obra de Leskow constitui-se, na verdade, menos como elemento estruturador das reflexões de Benjamin do que como exemplo paradigmático de um legado em acelerado processo de fragmentação, esse sim núcleo de seu estudo e de seu pensamento em acto. O que, de facto, aqui ensaia Benjamin é a demanda de uma resposta activa à perda (e às consequências dela) do narrador enquanto presença viva e influente. Sigamos, pois, no enalço de Benjamin: começa justamente por sustentar a tese da ausência de um tal tipo de narrador (2), gesto caucionado pela subsequente apresentação dos motivos que lhe subjazem. A arte de narrar havia sido entendida por Benjamin como a faculdade de trocar experiências. Ora, se a experiência — a que vai de boca em boca — está em queda, então reduzido ou nulo se torna o espaço dantes disponível para esta disposição cognitiva do acto de narrar, ou seja, para o entendimento da narrativa como dom, como acto de generosidade em que os próprios receptores se acham

compreendidos, quer porque narram eles próprios novas histórias (é este o modelo do "Decameron"), quer porque comentam a que acabaram de escutar, quer ainda porque da sua positiva e efectiva recepção fornecem qualquer outro sinal (Brooks, 1994: 87). Vejamos, porém, como equaciona Benjamin esta problemática:

"A experiência transmitida de boca em boca é a fonte a que foram beber todos os narradores. E os maiores entre os que escreveram histórias são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos muitos narradores anónimos. Por sua vez, entre estes últimos, existem dois grupos que, é certo, se interpenetram de múltiplas maneiras. E também a figura do narrador só adquire plena corporalidade para quem tiver presente os dois. "Quando alguém faz uma viagem tem algo para contar", e é a voz do povo, imaginando o narrador como alguém vindo de longe. Mas não é com menos gosto que se escuta aquele que, ganhando o pão, ficou na sua terra e conhece as suas histórias e tradições." (1995: 52).

É, pois, o marinheiro comerciante e o agricultor sedentário que o ensaísta de Berlim converte em paradigma de uma arte de narrar sustentada por uma intrínseca ligação a um mundo vivo e autêntico, quer dizer, capaz de alimentar a natural vocação do acto narrativo para a troca e partilha de experiências, exercício não isento de enérgicas virtualidades perlocutivas, cuja eficácia aumenta em razão directa da habilidade do narrador para transformá-lo em genuíno acto de sabedoria (3). Quem não recordará, a propósito daquele primeiro tipo de homem-narrativa, o marinheiro-contador de histórias inventado por Conrad, a cujo fascínio se rendem quantos arrastaram a sua existência em terra? E a respeito do segundo, não o vislumbramos todos no típico narrador do conto popular, imaginando-o sentado à lareira, voz sedutora e gesto envolvente, portador de uma autoridade que as câs e a amplitude de uma experiência armazenada na memória deixam adivinhar com facilidade? Ora, um como o outro são filhos de um tempo já extinto, o da estruturação do sistema de trabalho artesanal, cujos contornos a Idade Média muito ajudou a desenhar:

"A extensão real do reino dos contos em toda a sua amplitude histórica é impensável sem a íntima interacção destes dois tipos arcaicos. Foi muito particularmente a Idade Média que conseguiu realizar uma tal interacção no seu sistema de trabalho artesanal. O mestre sedentário e os aprendizes nómadas laboravam juntos na mesma oficina; e todo o mestre tinha sido aprendiz ambulante antes de se estabelecer na sua terra ou em terra estranha. Se, por um lado, os camponeses e os marinheiros foram os primeiros mestres de contar, por outro, o sistema do trabalho artesanal foi a sua grande escola. Aqui se aliavam o conhecimento de terras longínquas, tal como os muitos viajados o trazem para casa, com o conhecimento do passado, tal como era confiado preferencialmente ao sedentário." (Benjamin, 1995: 53).

Contar e escutar histórias eram gestos, eles próprios, artesanais. Implicavam uma disposição interna do narrador e da sua audiência para a reiteração e a interacção. Ao narrador não interessa transmitir o puro "em si" da coisa, mas antes mergulhar a coisa na vida do relator, para voltar a fazê-la sair dele, estratégia que se traduz em habitual e detalhada referência às circunstâncias em que a matéria da narração foi por ele apropriada, quando não mesmo vivida (ibidem: 58). O seu

objectivo fundamental é imprimir ao seu acto narrativo uma marca pessoal, que à audiência caberá entrever e decodificar. Debilidado o dom da escuta, o de narrar, uma sua função, agoniza (no entender de Benjamin, às mãos do romance, da particular natureza do seu suporte, dos circuitos da sua difusão e do seu público):

"Se o sono representa o máximo da distensão do corpo, a do espírito traduz-se no tédio. O tédio é o pássaro do sonho que choca o ovo da experiência. O restolhar nas folhagens afugenta-o. Os seus ninhos — aquelas actividades intimamente associadas ao tédio — já desapareceram nas cidades, na província desmoronam-se também. Deste modo se perde o dom de escutar. Contar histórias é sempre a arte de as contar de novo [a marca nelas impressa pelo narrador], que se vai perdendo quando as histórias já não são retidas. Ela perde-se porque ninguém tece nem fia enquanto as escuta. Quanto mais aquele que escuta se esquece de si, mais fundo lhe fica gravado o que ouviu." (ibidem: 57).

Nostálgico, se não mesmo utópico (Leskow, por mais destro que se revele na apropriação dos mecanismos da narração oral, a custo poderá integrar a galeria arquetípica do narrador benjaminiano!), este manifesto pelo narrador? Talvez mais na aparência do que na realidade, pelo menos se nos dispusermos a lê-lo, nos termos em que persuasivamente o fez Peter Brooks, menos como um programa do que como uma estratégia. Quer dizer, ao olhar e à percepção de Benjamin interessaria não tanto o retorno a uma irrecuperável situação de comunicação narrativa oral (mesmo que fictivamente (4) construída, como nos contos de Leskow), mas antes e sobretudo o combate contra as condições em que se processa a comunicação narrativa num tempo que o próprio havia já caracterizado como a era da reprodução mecânica dos objectos estéticos. E o que um tal combate parece induzir é um protesto contra qualquer forma de descontextualização do discurso narrativo, e um esforço para re-descobrir as várias coordenadas da narrativa na voz que a articula e actualiza, na transmissão de uma certa "sabedoria", que o narrador se dispõe a partilhar com o narratário, e na transacção ou transferência que tem lugar sempre que alguém conta/re-conta alguma coisa a outro alguém (Brooks, 1994: 85). Para que a leitura, enquanto investimento ético e estético, possa recuperar a experiência — ou a ilusão dela — de uma troca entre criaturas vivas, que abre caminho à reflexão, geradora daquela forma de sabedoria que é a partilha de um conselho (ibidem: 87). Uma postura entendida por Benjamin como bem distinta da evidenciada pelo leitor do romance, cujo aposento natural é, em seu sugestivo dizer, o do indivíduo na sua solidão (1995: 55).

Vêm estas já alongadas considerações propedêuticas a propósito de um texto de Nemésio que sempre nos tocou fundo, talvez porque da experiência da sua leitura jamais tenhamos conseguido arrear gratas memórias de uma infância vivida no espaço, que não obviamente no tempo, por Nemésio convocado em muitas das narrativas que integram *O Mistério do Paço do Milhafre*. O texto particular a que acima nos referimos é justamente o que encabeça e dá o título àquele exercício de retorno à Ilha, não raro também à infância e à adolescência, que uma acentuada nostalgia, dobrada pela distância, parece ter imposto ao nosso autor (Garcia, 1988: 73-4). Concentremo-nos, então, neste texto matricial, gráfica e topograficamente marcado, que enquadra e de algum modo determina a matéria e o tom de grande parte dos contos desta colectânea, muito em particular aqueles que se acham vinculados ao esforço enunciativo de Mateus Queimado.

Topograficamente, já o dissemos, "O Mistério do Paço do Milhafre" abre a compilação de contos a que emprestou o título genérico. E graficamente também deles se quer distinguir, já que se vê impresso em itálico. Além disso, quer a matéria que evoca e tematiza — as coordenadas da formação literária do próprio sujeito-enunciador, Mateus Queimado —, quer as estratégias retórico-enunciativas que assistem a sua textualização — as adequadas à gênese de um mundo comentado (Weinrich, 1974: 61ss) — parecem unir esforços no sentido de lhe outorgarem alguma especificidade funcional na arquitectura e na economia globais deste conjunto de narrativas. Não se trataria, por conseguinte, de mais um conto entre quantos o integram, mas de um "prefácio actorial fictivo" (Genette, 1987: 175-6) onde se acham inscritos, ao jeito de uma poética implícita, os fundamentos de uma arte de narrar que muito aproveita ao seu presumível autor, Mateus Queimado.

Antes, porém, de escrutinarmos a natureza de uma tal poética narrativa, convém dar conta das dificuldades advenientes do confronto do leitor com uma criatura como Mateus Queimado. É ele um ente de ficção, uma criatura de Nemésio, de resto com ampla representação em seus contos e crónicas (5). Este sábio narrador e interessante personagem de sete dos quinze contos d' O Mistério do Paço do Milhafre (deste cômputo excluimos deliberadamente o texto inicial, pelas razões há pouco esboçadas) conforma-se como um quase-heterónimo de Nemésio, já que, enquanto sujeito responsável pela enunciação daqueles contos e de cerca de uma dezena de crónicas do "Corsário das Ilhas", não se acha nunca completamente autonomizado face ao seu criador empírico. Isto mesmo poderemos verificar se olharmos a sua funcionalidade na obra de Nemésio à luz de um quadro teórico como o que Jon-K Adams estabeleceu em sua rigorosa determinação das circunstâncias inerentes à pragmática da comunicação narrativa ficcional (1985: passim, mas particularmente 12-5). Na verdade, se a estrutura pragmática da comunicação é formada pela correlação de três elementos, um emissor e um receptor, com um texto de permeio, então a estrutura pragmática da narrativa ficcional assumirá uma feição bem mais complexa, pois, para além elementos correlatos dantes referidos, em que o emissor e o receptor são co-referenciais com o autor e com o leitor empíricos, de permeio ficam outros elementos que não apenas o texto. São esses elementos o narrador e o narratário/leitor implicado, entidades situadas já no plano da textualidade, ontologicamente diferenciadas, portanto, do autor e do leitor empíricos, com os quais poderão sustentar relações complexas, porém não imediatas. Ora bem, para que a Mateus Queimado pudéssemos outorgar o estatuto de autêntico heterónimo seria necessário que, na estrutura pragmática dos textos de sua lavra, lhe coubesse um lugar de extensão coincidente com a do autor empírico, o que nunca é o caso. Temos assim que Mateus Queimado não se institui — melhor seria dizermos não é instituído — como um autor empírico substituto do escritor Vitorino Nemésio, ou seja, como um seu heterónimo, mas antes como um efectivo narrador intraficcional ("narrador interposto", nos termos do Professor Martins Garcia), dependente, enquanto tal, das curtas, formulares e parentéticas declarações "conta/escreve Mateus Queimado", produzidas por uma voz narrativa anónima, extra e heterodiegética relativamente ao nível em que se coloca e à relação que assume face à/com a diegese. É por ocupar este peculiar e relevante espaço na ficção e na crónica nemesiana que Mateus Queimado se eleva à condição de um outro eu-mesmo a que recorre o escritor sempre que, nos seus textos, procura penetrar e transmitir o mais profundo significado da vivência insular (Garcia, 1988: 80; Gouveia, 1986: 120-3; Pires, 1983: 10-22).

É a este mesmo Mateus Queimado, já o afirmámos, que é atribuída a autoria do paratexto fictivo que aqui nos interessa. E é ainda o próprio quem filia a sua actividade de escritor/narrador nas memórias literárias da sua infância: "Tenho mais saudades das minhas pobres e avulsas leituras de infância (escreve Mateus Queimado) do que de todos os livros doutos e graves que li depois." (Nemésio, 1949: 9) (6). O avanço do nosso contacto com o texto depressa nos revela a pouco ortodoxa natureza daquelas leituras, já que conformadas como o resultado de uma escuta atenta das vozes narrativas do Aldino e do João Grande, exímios contadores de contos e de "causos". Do primeiro, porque dificultada a integração na tertúlia dos velhos que tinha por audiência, regista apenas as impressões que lhe ficaram de uma atenta observação das decisões empáticas da audiência (justamente um dos componentes específicos do código regulador de uma situação de comunicação oral). Quanto ao segundo, desse conserva pregnante e grata memória, não tivesse sido seu o privilégio de se juntar a quantos lhe bebiam as palavras e os gestos nos dias em que o temporal confinava os pescadores da Vila da Praia ao barracão das redes. Vejamos, então, como apreende e nos revela João Grande:

"João Grande era a eloquência em pessoa, feita de nobre estatura, de solenidade bem disposta e adubada de gestos peregrinos, de pausas estratégicas e de interjeições canoras. Contava casos que requerem silêncios de horas — e tinha-os daquele bando grulhento só costumado a pragas, a barulheira, a gestos pouco franciscanos... Na meia luz coada pelas lucarnas do barracão criava-se a atmosfera boreal dos contos de mar e guerra, a atmosfera lilás dos casos de amor bretão, a atmosfera estridente das bufonadas de Bertoldo e Casseno." (15).

Acham-se aqui reunidas, já explícita já implicitamente, as qualidades inerentes a todo agente de uma cultura marcada pela oralidade que se queira eficaz — voz e postura adequadas, a que se aliam um equilibrado exercício de faculdades como a memória e a razão. Justamente aquelas que o nosso Gil Peres Conde, trovador activo na segunda metade do século xiii, satiricamente aconselhava a um jogral de fracos dotes — ter doairo, voz, aprender ben e seer de bon sen. A eloquência de João Grande, a nobreza da estatura, a cuidada gestão dos gestos e das modulações vocais, o claro sentido do ritmo narrativo, o controlo da disposição receptora da sua audiência e o domínio de um variado repertório (atente-se na multiplicidade de atmosferas que é capaz de re-criar, correspondentes a outras tantas tradições narrativas) fazem dele o homem-narrativa cuja lição Mateus Queimado não esquece, antes emula.

Apresentado João Grande, perscrutemos esta sua eficácia narrativa em acto, seguindo de perto os comentários dispensados por Mateus Queimado a uma das suas actualizações do «Toiro Azul»:

"Graça, verdade e medida, o sentido do mistério, o gosto do pormenor e do ressaibo histórico, a fala natural e ao mesmo tempo guindada, misto de dize-tu direi-eu da lotta do varadoiro e de reminiscências da prédica do Vigário ao domingo — tudo isso compunha a arte de narrar de João Grande, que baixava a voz para falar de coisas tristes, fazia uma carranca para imitar a má madrasta, e a tudo dava um valor e uma intenção.

Neste e noutros contos que lhe ouvi, o esquema da intriga era conforme ao que vinha nos folhetos de cordel, que ele mandava coser à filha e que a mulher lhe lia à noite — até que João Grande, que mal conhecia as letras, passasse os epítetos e as cláusulas do texto à sua memória sem fundo, verdadeiro écran verbal,

como o dos autênticos escritores, onde se acendam e apagam as palavras ligadas para sempre em sua milagrosa indução. Mas, uma vez decoradas páginas e páginas de discurso, João Grande mondava, cerzia, encurtava, floria aqui o que deixava seco além, com negligências e preciosismos intencionais, dignos de Garrett e de Camilo." (27-28).

Não será, pela certa, com dificuldade que aqui entrevemos o narrador-tipo de que a indagação de Benjamin nos afirma privados: o entendimento do acto de narrar como faculdade de trocar experiências e como lugar de inscrição de uma marca do narrador depara-se aqui com uma exemplar tradução. Nisto se revela a arte de narrar de João Grande herdeira e devedora daquela remota tradição narrativa suportada pela experiência transmitida de boca em boca e pela presença viva e influente do próprio narrador. Nisto e na criteriosa selecção de peças de um repertório não apenas folclórico mas também culto, como o atestam a referência às histórias da Donzela Teodora, de Carlos Magno, de Bertoldo, da Princesa Mangalona, etc. — todas elas conhecedoras de grande fortuna ao longo da Idade Média, posteriormente dilatada, no contexto da Península Ibérica, pela sua entrada nesse amplo e complexo domínio da literatura oral tradicional que é o romanceiro. Quer isto dizer que na inventio como na dispositio a sua poética narrativa, que Mateus Queimado evoca e desvenda, é a da oralidade.

Que a esta poética da oralidade Nemésio não se mostra imune já o revelou Natália Correia, em palestra em sua memória proferida na Casa dos Açores de Lisboa: "A oralidade — disse-o então — é indiscernível da magia verbal de Vitorino Nemésio. É-o em toda a gama da sua multifacetada produção literária. É-o de uma forma muito marcada no carácter oral da sua poesia romancística. A poesia de Nemésio é, de facto, depositária da tradição romanesca. E nisto o poeta é requisitado pela oralidade que na infância obsessivamente o chamou lá da ilha no seu avatar de ficcionista, lhe afinou o ouvido pela voz aédica das amas e dos torna-aviagens" (apud Garcia, 1981: 14). Como se vê, daqui a "O Mistério do Paço do Milhafre" vai um passo muito curto, cuja transposição, em jeito de cláusula final, gostaríamos de ensaiar.

A via mais adequada seria, estamos em crer, a de uma minuciosa indagação das incidências desta abertura às psicodinâmicas da oralidade (Ong, 1987: 38ss) nas estratégias compositivas de cada um dos quinze contos que integram aquela colectânea, ou pelo menos de cada um dos que acusam a presença de Mateus Queimado, autoproclamado depositário do legado de João Grande. Não a aconselham, contudo, nem as coordenadas que determinam esta nossa intervenção, nem tão pouco a própria natureza de algumas das peças narrativas que lá se encontram. Logo, há que operar por amostra selectiva, impondo-se-nos, já em função de uma muito pessoal disposição receptora já em virtude da exemplaridade do próprio texto, "Quatro Prisões Debaixo de Armas".

Creemos sobejamente conhecida a sua história. Fortuna, pelo menos, não lhe terá faltado, pois não só se autonomizou, em termos de edição, da colectânea-mãe, como circulou, à boa maneira dos velhos folhetins, por entre as páginas de um nosso vespertino. Convém, apesar de tudo, recordá-la: trata-se da evocação, empreendida por Mateus Queimado, dessa curiosa figura de pícaro que é o Matesinho de S. Mateus, pescador de ofício e ex-soldado, condição esta que o forçou a cruzar o oceano rumo ao Continente, onde protagonizou uma mão cheia de aventuras, depressa e sabiamente convertidas em importante património antro-

biológico. Entre tais experiências vitais constam quatro desmandos — um deles omissos, tal a delicadeza dos pormenores que o terão rodeado —, conducentes a idêntico número de prisões debaixo de armas. E delas faz ainda parte uma de cariz positivo, que o redime e o traz de volta ao torrão natal e ao entorno familiar.

Passemos, agora, à configuração discursiva desta história. Determinada a identificação do seu sujeito enunciativo pela notação parentética escreve Mateus Queimado, natural se torna que uma narrativa como "Quatro Prisões Debaixo de Armas" se veja afectada pelos traços caracterizadores da série mais ampla em que se insere. Queremos com isto dizer que o relato de Mateus Queimado poderá, sem obstáculos de monta, ser lido como a evocação, facultada pelos dispositivos da memória, de um dos múltiplos ficheiros que integram a sua enciclopédia isleña — a saber, o relativo à peculiar figura do Matesinho de S. Mateus. Dá-se, todavia, o caso de o narrador Mateus Queimado endossar, a partir de determinado momento, ao próprio Matesinho de S. Mateus, o objecto evocado, a função de narrador do conjunto das peripécias por este vividas em suas andanças por terras longínquas e estranhas. Institui-se, assim, um nível narrativo hipodiegético, em cujo processo compositivo Matesinho assume a dupla condição de narrador e de personagem nuclear.

Não é, obviamente, inocente esta opção de Mateus Queimado. E tanto menos o parecerá quanto mais evidente nela se revelar a lição de Aldino e de João Grande. Torna-se, por isso, necessário recordarmos o modo como, em diferenciadas tradições narrativas, a simulação de situações de comunicação narrativa marcadas pela oralidade se acham estreitamente vinculadas à instituição de um ou mais níveis narrativos hipodiegéticos (pense-se, a título de exemplo, nas "Mil e Uma Noites", ou no "Decameron" de Boccaccio, ou ainda em algumas narrativas de Joseph Conrad). É que a activação deste dispositivo técnico-narrativo facilita a emergência de um ou mais narratários textualmente explícitos, condição indispensável ao entendimento do discurso narrativo como espaço favorável ao exercício daquela troca de experiências em que Benjamin havia entrevisto a medula das práticas narrativas orais ou oralizantes.

Quanto a Mateus Queimado, já sabemos da sua total disponibilidade para a escuta que uma tal poética narrativa exige — outro móbil não o conduzia à transgressão das disposições familiares relativamente à frequência do barracão das redes, donde a custo o pai o arrancava:

"Às vezes —confessara-nos em seu prefácio fictivo —, na força da verve, as tardes de inverno passavam; os homens esqueciam-se da ceia, da taberna e da vida. [...] E meu pai, que vinha buscar-me inquieto, julgando levar-me pela mão quem levava era outro: Era o meu primeiro fantasma: o amor de Pierres, filho de João de Sólis, Conde da Provença, por D^a Magalona a longínqua, que eu vim a encontrar trinta anos depois encantada nas pedras e trepedeiras dos arredores de Mompilhér, como mais tarde achei a pobre Genoveva, maltratada por Segifredo, numa floresta do Brabante..." (28-9).

Mais adequada tradução do princípio benjaminiano da total disponibilidade do receptor ("Quanto mais aquele que escuta se esquece de si próprio, mais fundo lhe fica gravado o que ouviu.") será certamente difícil de encontrar. Assim sendo, desvanecem-se as razões para nos surpreendermos com a generosidade do seu gesto, o da transferência da condução dos eventos narrativos, e da autoridade que simbolicamente se lhe acha associada, do seu domínio interventivo para o do Matesinho de S. Mateus. Portador de uma cultivada disposição para a escuta, Mateus Queimado sabe entrever a eficácia da voz e dos gestos do seu herói, razão por

que, ao evocar as pacoetas em um tempo experimentadas e múltiplas vezes actualizadas por Matesinho, deixa ao leitor a ilusão de com ele partilhá-lhas como que em acto (7). Fazer da nossa leitura um pleno movimento de preensão daqueles fragmentos do percurso existencial de Matesinho é agora o seu objectivo prioritário. Logra concretizá-lo mediante uma equilibrada e competente gestão do espaço de manobra ao seu dispor, enquadrando com justeza a postura e as motivações daquele narrador-protagonista, e sublinhando com acerto suas inatas virtualidades de homem-narrativa. É vermos como prepara a transferência da função narrativa para o Matesinho:

"Dizia-se que corra um cabedal de mundo, lá para a outra borda ... E consolava, ouvi-lo contar assucedimentos e pacoetas passadas em praças de guerra: Évora-Cidade... Valência do Minho... Almeida... Elvas...

Ah! Elvas! Em Elvas é que tinha sido!" (130-1);

ou como enquadra o relevo por aquele dado à experiência redentora que acabara de recordar/reviver (o salvamento do menino Quiatanino, filho de Sua Incelência o General Governador da Praça, José Maria d'Almeida):

"O Matesinho fez uma pausa, emproou-se um pouco, como era seu costume em lances expressivos e solenes. Os seus belos olhos azuis estavam vidrados de lágrimas. Mas o sorriso fresco e cheio que lhe iluminava os dentes enrugava-lhe a pele dos maldades de uma fina ironia, como quem diz: "Coisas que acontecem... Coisas que se gosta de contar..." Depois, endireitando os fios de prata da marrafa que se lhe rebelavam na testa, lá tirou da fábula a moral que lhe convinha: [...]" (162) (8).

Mas este homem-narrativa manifesta-se também por sinais próprios, autónomos, por conseguinte, relativamente aos comentários de Mateus Queimado, o narrador de primeiro grau. Ele é, de facto, visível na destreza com que manipula e organiza os eventos de uma experiência passada, para cada um dos segmentos espaço-temporais em que os congrega procurando as modalidades de textualização que melhor se lhes adequam. E é-o sobretudo nos incontáveis comentários parentéticos que aproveitam a um apurado sentido de concretização de os eventos narrativamente evocados/re-vividos (9):

(um piscocinho peludo, mais fofo cá penuge dua graça!) — observa, na p. 138, a propósito da bela Consuelo, com quem se cruzara e de quem se aproximara numa taberna de Badajoz;

"(que perna!) — comenta e avalia, em seguindo o movimento de Consuelo para apanhar o cuchilho de ponta e mola qua guradava na liga, isto no contexto da refrega em que na mesma taberna se vira envolvido" (143);

ou nos que, conscientemente ou não, propiciam a emergência da situação de comunicação oral em que o seu trabalho narrativo se processa (10):

"(Oh piqueno, sume-te de diente de mim! (Esta garotada o que quer é só chocalheirar!). Vai Brincar co a bichinha pà areia)" — desabafa na p. 137, em vendo perturbada o ritmo ascendente que emprestara à narração de outra das suas vivências.

Desviemo-nos, porém, da garotada e sigamos a voz do Matesinho. Pois é por ela que o mundo da sua experiência se actualiza e nos confronta, num regime de partilha e de solicitude não distante daquela cadeia de solidariedade que une Nemésio a Mateus Queimado e este último a João Grande e ao próprio Matesinho.

Notas:

(2) Atente-se nos dois períodos iniciais deste ensaio, "incipit" de cujas coordenadas o autor tende a não se afastar: "O narrador — por muito familiar que o nome nos soe — não está de modo algum presente entre nós enquanto influência viva. É algo já distante de nós, que continua ainda a afastar-se." (ibidem: 51).

(3) Tenha-se em conta o quase-aforisma com que Benjamin põe termo a esta sua incursão aos domínios do narrador: "Na figura do narrador o justo encontra-se consigo próprio" (1995: 71). Assim era porque a mais legítima tradução desta sabedoria se consumava no acto de dar um conselho, constituindo-se este menos como uma resposta a uma pergunta do que como uma proposta respeitante à continuação de uma história então em processo de desenvolvimento (ibidem: 54).

(4) O conceito de oralidade ou vocalidade fictiva surge em Paul Zumthor, justamente no contexto da descrição e interpretação da presença residual da voz em acto em práticas narrativas medievais claramente dependentes de uma situação de comunicação marcada pela escrita. Refere Zumthor, como caso exemplar, o "Chevalier au Lion", de Chrétien de Troyes, no interior do qual podemos surpreender, como que "en abyme", uma vocalidade fictiva (1987: 303).

(5) Se é em O Mistério do Paço do Milhafre que Mateus Queimado se vê instituído como entidade aural, o fermento que lhe emprestou uma tal vida fora já por Nemésio preparado em 1940, na conferência proferida em Nice, onde esboça a identidade e examina as obsessões desta sua criatura (1986: 403-15). De resto, uma breve e não muito explícita nota de 1938 — uma provável dedicatória ao casal Vauthier, redigida nas costas de um recibo respeitante, ao que tudo indica, à sua cota de sócio da Sociedade de Geografia — desenha já aquele que virá a revelar-se o mais notável e persistente traço individuador de Mateus Queimado: a abertura à ficcionalização de um espaço e de um tempo islenhos, eficaz sedativo para quem, como ele, convive mal com os constrangimentos impostos por mais ou menos dilatadas separações. Eis, pois, o conteúdo desta nota, cujo conhecimento ficámos a dever à informação disponibilizada pela nossa colega Margarida Maia Gouveia, a quem aqui registamos o mais sincero dos agradecimentos:

A Etienne Vauthier e Veva Vauthier, de cujo veleiro ancorado Avenue [Borant] Whitlock se avistava, em 1938, a minha casquinha de noz de Robinson Queimado (Mateus Queimado, chegado dos Açores, já arrastava em Bruxelas estes papéis fictícios), dando reboque, mantimentos, bière Ménage, o calor de uma casa e a vizinhança de campos e de sinos ao aventureiro: com desejos de paz (documento do espólio nemesiano, depositado na BNL).

(6) Indicada a edição utilizada, limitar-nos-emos, doravante, ao registo parentético do número de página a que os fragmentos citados disserem respeito.

(7) Quaisquer dúvidas a este respeito facilmente se dissipariam ante o percuciente olhar que, em jeito de intróito, acompanha o movimento de aproximação de Mateus Queimado ao seu narrador-protagonista:

O Matesinho de S. Mateus era o maior gavola que a Vila da Praia tinha. Isto diziam certos pescadores, cheios de invejidade da sua fisga certa. Por mim (escreve Mateus Queimado) nunca vi peito mais firme, dentes e riso mais abertos, bizarria maior a contar uma vida caipora, sim, mas mais divertida e rasgada que uma tarde de toiros cheia de fava torrada e de guiseiras. (123).

Da íntima relação entre a matéria que sustenta as narrativas de Matesinho e a competência narrativa de quem as relata nos fala sem rodeios o termo-objecto da comparação de que aquele narrador-protagonista é o termo-sujeito: uma tarde de toiros cheia de fava torrada e de guiseiras. Percorre-o, de facto, a energia e a intensidade expressivas com que Matesinho não raro subjugava os seus ouvintes, em particular os de elevado estatuto social:

"Matesinho — informa-nos ainda Mateus Queimado — era prezado por esses meus-senhores de boa vida, que gostam de desafios e de cracas. Lá boas partes tinha-as ele, grandessíssimo mariola! Aquilo tirava cantigas nem que soubesse ler por cima; [...].

[...] Quando o Matesinho caçava ouvinte de respeito [como Mateus Queimado, poderíamos nós acrescentar] para as suas pacoetas de tropa dava-lhe às vezes a veneta: corria a casa, à caixa: levava a Serena e aquele quadrado de percalina preta, todo ensebado das consultas. E batia-a no peito, o gavola:

— É a viuvinha do rapaz... Há mais de vinte anos que lhe eu falto! [e dava, então, início ao relato de suas quatro prisões debaixo de armas]." (127-8).

(8) A este mesmo respeito, tenham-se ainda em conta alguns incisos parentéticos da lavra de Mateus Queimado (pp. 147 e 150), a que devemos juntar o curto comentário dispensado à escusa de Matesinho ao relato da quarta prisão (p. 157).

(9) Observações de semelhante natureza e função surgem ainda nas páginas 131-2, 135, 139, 150, 158, 159, 167 e 168.

(10) No mesmo sentido, vejam-se ainda as páginas 128, 133-4, 144 e 161.

Referências:

Adams, Jon-K

1985 "Pragmatics and Fiction". Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Benjamin, Walter

1930 "O Narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskow". In Seruya, ed. (1995: 51-71).

Brooks, Peter

1994 "Psychoanalysis and Storytelling". Oxford-Cambridge, Mass.: Blackwell.

Garcia, José Martins

1981 "Temas Nemesianos". Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

1988 "Vitorino Nemésio — à luz do Verbo". Lisboa: Vega.

Genette, Gérard

1987 "Seuils". Paris: Éditions du Seuil.

Gouveia, Maria Margarida Maia (ed.)

1986 "Vitorino Nemésio. Estudo e Antologia". Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Nemésio, Vitorino

- 1940 "Le Mythe de Monsieur Queimado". In Gouveia, ed. (1986: 403-15).
- 1949 "O Mistério do Paço do Milhafre". Lisboa: Livraria Bertrand.
- Ong, Walter
- 1987 "Oralidade y escritura". Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pires; António Manuel Bettencourt Machado
- 1983 "Prefácio" a "Corsário das Ilhas", de Vitorino Nemésio. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Seruya, Teresa (ed.)
- 1995 "Sobre o Romance no Século xx. A Reflexão dos Escritores Alemães". Lisboa: Edições Colibri.
- Weinrich, Harald
- 1974 "Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje". Madrid: Editorial Gredos.
- Zumthor, Paul
- 1987 "La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale". Paris: Éditions du Seuil

VITRINE

SUGESTÃO DE LEITURA

O PÓS-MODERNO

JEAN-FRANCOIS LYOTARD

José Olympio Editora

RESUMO: Publicado na França ainda em 1979, Lyotard leva adiante o projeto de acelerar a decadência da idéia de verdade, pelo menos tal como ela é entendida por algumas correntes da filosofia moderna. Com o termo Pós-Moderno, pretende antes de tudo designar o conjunto das transformações ocorridas nas regras do jogo da produção cultural e que marcam o advento das sociedades pós-industriais. Sua preocupação básica não é a de avaliar todo o conjunto das modificações sofridas pela herança cultural deixada pelos modernos, mas sim a de avaliar as condições do saber produzido nas sociedades mais avançadas, muito particularmente as condições do saber científico e seu suporte tradicional, a universidade

SUMÁRIO: O campo: o saber nas sociedades informatizadas: O problema: a legitimação: O método: os jogos da linguagem: A natureza do vínculo social: a alternativa moderna; a natureza do vínculo social: a perspectiva pós-moderna; pragmática do saber narrativo; pragmática do saber científico: A função narrativa e a legitimação do saber; Os relatos da legitimação do saber; A deslegitimação; A pesquisa e sua legitimação pelo desempenho; O ensino e sua legitimação pelo desempenho; A ciência pós-moderna como pesquisa de instabilidade; A legitimação pela paralogia

Áreas de interesse: Literatura, Filosofia, História.

Palavras-chave: Cultura; Mudança cultural.