

A noção de *forma* num romance português contemporâneo

Prof^a Me. Maria Fernanda Alvito
Pereira de Souza Oliveira
UFES

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

Walter Benjamin

As relações entre a literatura e a história no romance português *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, investigadas à luz da noção de "forma" desenvolvida pelo ensaísta brasileiro Roberto Schwarz.

O ensaio de Roberto Schwarz¹ acerca do famoso "Dialética da malandragem"², de Antonio Candido, é um texto de teoria literária, mais do que um simples comentário crítico. Este caráter está aliás bem expresso no título, ao falar em "pressupostos" que, quando objeto de exposição, são sempre de ordem teórica. Apresentando-os, o autor tem em vista generalizar a sua validade, propondo-os enquanto subsídio para uma metodologia de leitura, dentro de um programa a ser seguido pela crítica.

Visto que ele próprio dará o primeiro exemplo de uma tal apropriação, no seu trabalho de análise da obra machadiana, é natural que proceda, não somente à exposição, mas também a uma cuidadosa apreciação das propostas do primeiro ensaio para que, no trabalho posterior, sejam aproveitadas apenas aquelas que ainda forem consideradas válidas. Schwarz preocupa-se então em identificar, para expurgá-lo de seu próprio enfoque, aquilo que no texto anterior possa constituir uma visão em algum aspecto superada da obra literária.

A principal ressalva a fazer, no caso, dirá respeito à subsistência de uma certa noção de identidade nacional como um “modo de ser” que escapa ou ultrapassa o quadro histórico que, na sua análise do romance de Manuel Antônio de Almeida, o próprio Antonio Candido se esforçara por construir, permitindo identificar algumas das condições concretas que teriam motivado a constituição de uma tal fisionomia cultural. Ao discutir esta diferença, Roberto Schwarz tem em vista pôr em relevo o seu argumento, para o qual importa condensar o essencial da perspectiva propriamente teórica do trabalho que lhe serve de base.

A idéia fundamental diz respeito ao modo de composição das obras literárias e conduz a uma noção que foi chamada de “forma artística”. O autor salienta, nesta altura, que o mestre paulista não é a única fonte de inspiração de seu particular modo de articulação desta noção, e refere um trabalho de Adorno a respeito do tema. Deste modo, tendo como base direta, mas não única, a obra de Antonio Candido, e apoiando-se sempre em análises concretas de romances brasileiros (dentre as quais seu próprio estudo sobre Machado), o autor propõe, agora por sua própria conta, teoricamente possível supor uma homologia entre a estrutura do romance e a de algum setor ou setores de uma organização social numa dada época, aquela em que a obra é escrita e à qual está forçosamente referida.

Considerando a potência cognitiva específica de tipo artístico, postula que o artista possa atinar com a “forma” pela qual certas relações sociais se dão e transpô-la como um princípio de composição para o romance — em suma, para uma forma literária. Trata-se de um jogo complexo que pressupõe, não somente que a realidade esteja estruturada em termos formalizáveis, mas também

que o artista possa captar esta estruturação inconscientemente, sem recurso imediato à análise, para criá-la ele mesmo como forma no romance.

Um tal modo de conhecimento ganha especial relevo em condições, como a do Brasil do final do século XIX — tempo de Machado — marcadas por um não enquadramento nos moldes de compreensão ajustados (ou fabricados para se ajustarem) a outras realidades, notadamente a européia.

Aqui, de forma singularmente aguda, é a arte que vai fornecer o material da reflexão teórica futura. No entanto, isto não se opera simplesmente porque o romancista toma para si a tarefa de discutir no interior da ficção os grandes temas da problemática nacional, como acreditava a maioria dos nossos autores românticos. Ao contrário, num contexto como o brasileiro, a influência de modelos de compreensão externos “prestigiosos” sobre a visão e a narração da realidade nacional pode tornar-se um fator de confusão, impedindo uma avaliação conseqüente dos problemas reais.

Sem que seja necessário alardear um compromisso com a defesa de especificidades muitas vezes de caráter meramente exterior, o fundamental é que o artista possua aquilo que Machado definiu como um “sentimento íntimo” da realidade nacional, o que, traduzido na linguagem do autor do ensaio, não é senão a intuição e a busca da percepção dos mecanismos que fazem o ordenamento social, mecanismos “íntimos” porque não revelados e quase sempre mascarados por versões ideológicas.

Deste sentimento e desta percepção é que nasce a forma do romance machadiano, de que se ocupam os trabalhos de Roberto Schwarz, demonstrando-a reveladora, em última análise, do lugar “diminuído” que o Brasil ocupava na ordem européia a que pertencia.

Obrigadas a conviver com o discurso liberal que se impunha a uma nação recém-independente, onde a Lei e a liberdade individual deveriam ser os alicerces da coesão social, por um lado, e com a realidade da exploração nos moldes coloniais do escravismo, único meio de assegurar o equilíbrio necessário àquela mesma inde-

pendência, por outro, as elites dirigentes nacionais realizavam um verdadeiro malabarismo ideológico para ocupar simultaneamente as duas posições políticas sem assumir definitivamente nenhuma delas. Este o dado concreto para o qual aponta a incapacidade característica do bem-nascido Brás Cubas em levar adiante qualquer projeto de vida determinado.

Mas a excelência de Machado está justamente no fato de, trazendo à tona essa oscilação necessária de perspectivas sob a forma do autoritarismo aparentemente “non-sense” do narrador, conceituado por Roberto Schwarz como **volubilidade**, e desmascarando nela o sentimento de diminuição brasileira dentro da cena internacional, atingir com isso o próprio fundamento dessa cena, a ordem burguesa, cujo ideário se desvenda como ideológico, na medida em que esconde relações reais que seriam inaceitáveis em tese para a própria burguesia.

O que se dá com isso não é uma reposição da realidade brasileira num patamar de igualdade com as européias, mas uma crítica que atinge a própria escala de valores que determina a hierarquia entre elas, e a desvenda como vazia de sentido. Deste modo o **conteúdo** (constituído rigorosamente pela **forma**) da obra de Machado ultrapassa o local para tornar-se “universal”. Assim o romancista brasileiro alcança a estatura de um clássico em país periférico, entrando para a Literatura Ocidental como *um mestre na periferia do capitalismo*³.

Ora, apesar do seu papel de metrópole em relação ao Brasil e outras colônias, o lugar que Portugal ocupou, desde os primórdios da constituição dessa ordem burguesa capitalista, foi sempre também *periférico*. As razões invocadas para tal fato são mais que célebres. Com o monopólio total da corte sobre a exploração colonial, possibilitado entre outras coisas pela perseguição inquisitorial aos judeus e cristãos novos, sufocada a expansão da incipiente burguesia ligada ao comércio marítimo, ficavam cortadas as condições para o desenvolvimento de uma estrutura capitalista.

Como não houve liberalismo de fato, não poderia ter-se formado um pensamento liberal. Conseqüentemente, a cultura portuguesa não figurará entre aquelas a que coube dar voz, ou artística-

mente contrapor-se, aos ideais dominantes da cultura europeia, essencialmente burguesa. O conflito entre indivíduo e sociedade que, segundo Adorno, está na base da “forma literária específica da era burguesa”⁴, o romance, nunca se deu em Portugal do mesmo modo que na Inglaterra ou na França, cujas produções artísticas, no entanto, sempre funcionaram na península como paradigmas culturais.

Portugal foi, durante séculos, um país agrário, inteiramente dominado por uma aristocracia cada vez mais restrita e ligada à corte, associada com uma ordem católica ideologicamente repressiva, vivendo ambas da exploração interna e externa. Com o abandono de qualquer política de desenvolvimento no próprio território e a predominância de atividades ligadas à pura extração de riquezas naturais nas colônias, o reino se engajava numa relação de dependência crescente com as nações europeias, principalmente a Inglaterra, das quais lhe vinham não só os produtos destinados ao luxo da corte mas até o próprio trigo.

Todo este quadro de apatia foi porém sistematicamente invertido numa auto-imagem cultural de povo descobridor e conquistador de mundos, que teve desde cedo duas faces: a da propaganda estatal indispensável à manutenção da ordem, e a que talvez se possa chamar da “resistência” cultural, por sua vez interpretável em dois sentidos: como mecanismo de compensação ideal para consciência da situação de inferioridade, mas também como uma tentativa de fazer com que a revivescência de valores heróicos propulsionasse uma ação efetiva produzindo uma solução concreta que diminuísse a distância entre realidade e sonho. As análises recentes têm mostrado que *Os Lusíadas*, ao contrário da epopéia solar de uma civilização confiante, tem já um tom desencantado onde se combinam, em menor grau, a fantasia de uma reposição de Portugal no lugar sua grandeza ideal, com a esperança de investir a aristocracia contemporânea, através dos símbolos típicos da nobreza cavaleiresca, da energia necessária à condução dos destinos do império.

No entanto, enquanto se manteve de um modo ou de outro o domínio dos territórios coloniais, essa imagem mítica de Portugal funcionou decisivamente para esconder sob a sua máscara a

decrepitude de um sistema em que as breves iniciativas de reforma (como a expulsão dos jesuítas pelo marquês de Pombal), não atingindo a estrutura, acabavam por agravar uma situação secular de decadência. E é mesmo em função da ambigüidade sustentada por esta fachada “concreta”, que a posse legal das colônias permitia manter, que se chega ao paradoxo experimentado pelos românticos portugueses.

Influenciados por um movimento cultural que valorizava — estimulado pela ascensão da burguesia nos países onde teve início — a idéia de nação e a busca de raízes culturais próprias, autores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano são assaltados pela descoberta de “**Portugal como povo que só já tem ser imaginário**”⁵, esse ideal alimentado durante um tempo espantosamente grande em que se cultivou uma igualmente espantosa ignorância da realidade portuguesa.

Data, pois, do início do movimento romântico a clareza quanto ao estado de diminuição em que Portugal se encontrava diante do restante da Europa e principalmente quanto às suas razões históricas. Alexandre Herculano, na qualidade de historiador, é quem formula pela primeira vez a tese que citamos como célebre, que Antero de Quental vai desenvolver anos mais tarde numa famosa conferência sobre as “Causas da decadência dos povos peninsulares”. São elas “apenas” três: as Descobertas, isto é, todo o movimento que dirige a atenção política e o investimento **para fora**, deixando a terra entregue a uma nobreza depauperada, desinteressada da agricultura e procurando agregar-se à corte, onde as riquezas chegavam **de fora**; a Inquisição, responsável pelo fim da liberdade de iniciativa no comércio marítimo, com a expulsão dos judeus, possibilitando o monopólio régio que conduziu ao fracasso português na administração dos negócios na Índia, desde logo repassadas as maiores vantagens para os ingleses e holandeses; a presença dos Jesuítas, que contribuíram para manter esse estado através de um domínio absoluto sobre a vida cultural, cultivando a submissão e minando as possibilidades de desenvolvimento científico, e difundindo uma cultura religiosa dependente do aparato e do luxo em que se consumiam irresponsavelmente os bens da Coroa.

Todo esse conhecimento histórico, formado numa época de crise (invasão francesa, independência do Brasil), e principalmen-

te a mudança de olhar graças à qual ele se tornou possível, vai atuar decisivamente no desenvolvimento das formas artísticas em Portugal desde então até hoje. E o interesse pelas questões da realidade portuguesa, embora inicialmente animado por uma preocupação nacionalista, dá sentido específico a uma literatura que boa parte da crítica — qualquer semelhança com as condições brasileiras é mera... — até bem recentemente ainda considerava fraca, mal copiada do modelo europeu puro-sangue.

Reconhecendo este fio condutor diferencial, Eduardo Lourenço, um dos mais lúcidos pensadores contemporâneos da Literatura Portuguesa e de suas relações com a sociedade, proclama enfim em 1978:

Resumindo: desejamos insinuar que a nossa história literária nos últimos 150 anos (e se calhar todas as nossas outras "histórias") poderão receber desta ideia simples, a saber, que foi orientada pela preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses, uma arrumação tão legítima como a que consiste em organizá-la como caso particular (e em geral pouco relevante) da Literatura Ocidental.⁶

Sendo assim, há que considerar a existência de uma boa parcela de **tradição** (não estamos nos referindo a conhecimento teórico, científico, histórico, sociológico, que a escrita artística sempre recebe e sintetiza de acordo com seu modo próprio de conhecimento) fermentando as descobertas "formais" (no sentido daquela homologia que Roberto Schwarz postula) do romance português contemporâneo. Tendo em vista isto, propomo-nos a um exercício de leitura com um romance publicado em 1969: *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa — que julgamos bom. Para fundamentar este julgamento, procuraremos valer-nos das propostas de Roberto Schwarz como um critério de avaliação.

O livro divide-se em três partes numeradas, nomeadas "Mudez", "Varão" e "Vaga". Seja dito, para salientar o caráter intencional da construção, que não apenas cada parte, mas também o que poderíamos chamar de capítulos nelas compreendidos, vêm precedidos de epígrafes. Esta reunião de recursos "explicativos" desperta no leitor uma atitude lúcida e ao mesmo tempo segura, de quem segue os passos de uma demonstração.

A primeira parte é dedicada a Maina, a personagem-título, a segunda a seu filho Fernando e a terceira, segundo a crítica Maria Alzira Seixo, como que “um epílogo camiliano que tem a marca de um século de evolução de escrita romanesca: informa-se sobre o que aconteceu às personagens (...) com o alcance moral de uma lição: a impossibilidade “contemporânea” de uma libertação total.”⁷

A referência à contemporaneidade, que de fato é explícita nos capítulos finais, decide sobre as razões da divisão estrutural. A intenção é distinguir o tempo presente daquele que, para qualquer leitor minimamente familiarizado com a cultura portuguesa, o “várão” simboliza: o do império colonial miticamente por ele conquistado. A distinção parece fazer sentido na medida em que o livro é escrito no momento em que esse império se vê abalado nos últimos bastiões de sua pretensa grandeza. Na maior crise enfrentada desde a sua implantação, a ditadura salazarista despovoava campos de cultura e empenhava riquezas que não tinha numa guerra para manter as colônias africanas de Angola e Moçambique e outras províncias ultramarinas.

Enquanto narrativa de um processo histórico em três momentos, o projeto do romance parece, pois, ambicioso. Afinal, só na segunda parte têm de ficar compreendidos, no espaço da vida de um homem, quase cinco séculos de história. Veremos que isto é possível, sem se tornar vago ou vazio, graças ao ponto de vista adotado pela autora.

Todos os acontecimentos ficcionados ou diretamente referidos da história que tomam parte no enredo dizem respeito ao nosso século. A narrativa propriamente dita é facilmente datável em praticamente todos os seus passos e fica rigorosamente compreendida entre o período do último reinado (1908-1910), imediatamente anterior à implantação da república, e o momento em que o livro acaba de ser escrito, 21 de Agosto de 1968, como nos é informado na última página.

Verificamos portanto que a autora não quer contar-nos a história do Império, e sim talvez a do século XX português. Acompanhado em pormenor, este tempo se apresenta simultaneamente como exemplo e termo do longo período de vigência de certos prin-

cípios de condução das situações concretas, quer no nível nacional, quer no individual. Por isso mesmo interessa examiná-lo na sua especificidade.

Mas o que está em primeiro plano no romance é uma intriga familiar. Aqui são necessárias duas ressalvas. Por um lado, não se trata de, partindo do mesmo princípio metonímico que permite ver a história no século, apresentar o desenrolar dos fatos históricos dentro dele através de um foco determinado, no caso o espaço de uma “casa” ou nome de família, no esquema clássico dos romances de saga. Se isto não deixa de ser verdade, na medida em que o destino individual sempre espelha o coletivo, não é esse o único nem o mais importante sentido em que se pode ler a relação entre núcleo familiar e sociedade neste romance.

Desde o início da leitura, vemos que é a própria estruturação das relações familiares no interior da trama que parece conter a chave para a compreensão do processo histórico que lhe é contemporâneo. E é a presença explícita da Psicanálise — toda a segunda parte é construída como uma série de sessões de Fernando com o terapeuta — que nos dá a pista para a “lógica” presente na história portuguesa, recente ou não, bem como para a ordem de que relevam os seus problemas, segundo a interpretação do romance, uma ordem afetiva.

Por outro lado, isto não significa reduzir as questões sociais ao nível subjetivo, o que equivaleria à proposta de destituí-los de seu caráter problemático, desconsiderando esse ângulo da questão. Que a história, enquanto movimento que diz respeito a uma coletividade, possa ser vista do ponto de vista afetivo, e em que sentido, eis o que este romance se propõe mostrar.

Definir de saída o sentido da personagem Maina Mendes é impossível sem incorrer em reduções. Como ponto de partida, já na primeira página uma função (estruturalmente falando) lhe é atribuída.

*De compostura grave, paramentada de boneca limpa, Maina Mendes
desenha a dedo fugas moventes na névoa que da boca seca cai ao vidro.
Muitas crianças o fazem na mesma manhã de Outubro a vir, mas nenhu-*

ma com tão pouca alegria e tão quieta ira. (...) Maina Mendes distingue-se de todos os pregados na manhã detrás de um vidro numa casa que lhes não é lição de vida, (...) crianças de gente vivendo a minúcia de preservar-se, distingue-se por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firme constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimónia e pela contenção levadas até ao absurdo.⁸

Numa perspectiva que reconhecemos como abertamente crítica (“paramentada de boneca limpa”, “casa que lhes não é lição de vida”, “gente vivendo a minúcia de preservar-se”), poucos traços são suficientes para descrever o ambiente. Dentro dele, a personagem marca um espaço de sentido inverso. Mas, olhando atentamente, há bem mais do que isso neste trecho de apresentação: ele nos põe em contato pela primeira vez com os objetivos que visa a estruturação da narrativa.

Notemos que, numa primeira imagem e a partir de certas qualidades próprias, a personagem se define não só pela revolta contra sua própria e individual prisão, mas antes de mais nada por ser “distinta” de quem, nas mesmas condições, não se revolta. Isto parece indicar que o acento não recairá neste texto sobre o domínio estritamente psicológico, que deverá ser inserido numa problemática de alcance social.

Dito isto, há que perceber ainda que a forma com que nos são transmitidas estas informações iniciais sublinha a essência em detrimento do processo na caracterização da personagem. Tudo leva a crer que a “quieta ira” e o “fero amuo marcado desde o início” permanecerão até o fim como suas características inalienáveis e que a sua “firme constância”, aliás surpreendente em se tratando de uma criança, não será abalada no decorrer da ação. Não se trata de impressão, mas do fornecimento de um dado indispensável, destinado a orientar a constituição do horizonte de expectativas da leitura, um procedimento sistemático no início da narrativa. Pouco adiante, por exemplo, aparece uma afirmação que destaca, embora numa perspectiva mítica que não discutiremos por enquanto, mais uma vez o poder de “distinção” de Maina Mendes em relação ao socialmente dado.

Não que fosse pouco amada ao amor do tempo. Tem dois vincos nas pernas onde o pai a ergueu ao ar no vestibulo (...). Tem migalhas numa

asa do nariz, do ninho junto ao seio solto de sua mãe procurando-lhe a boca para as torradas e bolos de amêndoa (...). Apenas Maina Mendes jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade.

Não apenas presente, mas presença que se afirma desde o início, se não desde o título, como centro da narrativa, assim é Maina Mendes. Como se pode prever pelos “anúncios” que acabamos de ler, tudo o que venha a ser narrado estará submetido a essa realidade tão inquestionável quanto — e por isso mesmo — enigmática.

Partindo pois deste único dado inequívoco inicial, a sua posição contrária à dominante no tempo e no espaço em que vive, parece que o objetivo da escrita será construir narrativamente, através de uma gradativa revelação da personagem, o ponto de vista que ela representa, desde o qual uma crítica à sociedade pode ser feita. Mas desde já reconheçamos a significação histórica desta opção estrutural: ela aponta para uma necessidade, que deve ser contemporânea, de elaborar cuidadosamente o ângulo da crítica, que se assume como não evidente, o que por sua vez remete a uma problemática específica da narrativa que se quer de cunho social.

Ora, se a noção desenvolvida no início do trabalho tem alguma relevância para a leitura deste romance, deveremos ter aqui duas **formas** em contraste: uma relativa a certas condições sociais dadas, representadas pelo contexto ficcional em que se situa a personagem, a outra pela própria Maina Mendes, seu sentido a ser descoberto através da formação discursiva que receber.

A história da infância e juventude de Maina Mendes coincide, grosso modo, pelo que podemos inferir das referências históricas, com o período do início do século, anterior à indicação de Salazar para o Ministério das Finanças, de onde em breve tempo passará à condição de Presidente do Conselho de Ministros e ditador de toda a política nacional. Compreende o reinado de D.Manuel II que, sucedendo a D. Carlos, assassinado, mantém-se apenas por dois anos num regime de Monarquia Parlamentar, logo substituído pela chamada República Democrática.

Até 1926, formam-se vários ministérios que não conseguem estabilizar-se, despontam aqui e ali tentativas de restauração da monarquia, dá-se a primeira guerra mundial. Um período de agitação política, portanto. Contudo, na descrição do mundo em que vive a personagem, todos os detalhes compõem uma atmosfera de riqueza de solidez aparentemente inabalável. Junta-se à enumeração dos materiais nobres, como o veludo e as tapeçarias, a lentidão descritiva que acompanha, por exemplo, o ritmo moroso da rotina da mãe, cujo dia começa frente à penteadeira de mármore a apinhar os cabelos “madeixa após madeixa”.

Dentro e fora da casa, a situação é a mesma. Num passeio ao parque, a menina Maina, a mãe e a criada encontram o rei e seu aio, que caminham, e de toda a cena ressalta apenas a formalidade com que é cumprido, de um lado e de outro, um ritual de gestos. Preparam-se o rei e o menino, assim como se preparam a mãe e a criada para que, no momento exato, estas abaiquem-se, estufando as saias-balão, enquanto o rei “se descobre levemente”⁹ e passa.

Há várias situações como essa ao longo da primeira parte. Citemos como exemplo a descrição do episódio da defesa militar dos territórios africanos invadidos por tropas alemãs durante a primeira guerra. Vale lembrar que, em época de censura, esta seria talvez a forma encontrada para aludir no livro à guerra presente, entre Portugal e os exércitos de libertação das mesmas colônias africanas.

A narração põe em contraste duas perspectivas, o que ajuda a destacar o alvo da crítica. Em primeiro plano, passa-se a cena na casa paterna de Maina, onde o primo retornado da linha de batalha conversa com o pai e a mãe, enquanto tomam chá em louça inglesa. Os detalhes descritivos são um modo sintético de narrar. A simples menção à “chávena Davenport, de “porcelana branca corrida de pastores e cottages num azul pesado”¹⁰, caracteriza um ideal de vida, bem como a realidade da dependência que está por trás dele. No diálogo educado, as perguntas são formais, as respostas idem, como se o caso, embora grave, fosse de resolução certa. Trata-se, como se pode ver, de uma interpretação pública, fundada em preconceito secular, segundo o qual a defesa do império, necessária, está assegurada pela bravura portuguesa, jamais enfraquecida na

luta pela causa justa. Aqui, o paralelo com a contemporaneidade torna-se evidente. Afinal, o discurso do regime utilizou-se largamente de uma versão adaptada do mito camoniano do “povo assinalado”, exaltando a grandeza da pequenez lusitana, destinada a dar o seu exemplo de humildade junto às grandes nações europeias, assim de algum modo continuando a obra civilizatória cristã que começara com os Descobrimentos. Sob esse prisma, a guerra se transforma numa espécie de ritual a cumprir:

— *Sereis lembrados, meu rapaz. Heróis como o capitão Couceiro, vós todos o fostes.*

— *Era nosso dever, meu tio, e a fama é coisa pouca.*¹¹

Enquanto isso, o combate passa em flash-back pela consciência do jovem oficial, de uma truculência repleta de vazio, sem um único movimento motivado por um pensamento patriótico. Dele, apenas a lembrança da morte do negro inocente, de cujos olhos e membros a vida se apaga sem razão, parece guardar sentido, e justamente o do igual valor de todas as vidas humanas na sua fragilidade, e para além de qualquer contingência — raça, nação ou cultura.

Sem precisar valer-se de abordagens panorâmicas, a opção narrativa busca menções breves e certas que permitem mapear o tempo dos acontecimentos no contexto nacional. E naqueles que se conhecem publicamente como períodos de instabilidade, ganha relevo a presença de sinais de sentido contrário, estáveis, a única tensão manifestando-se, como vimos nas passagens citadas, na preocupação dos “atores” em manter as aparências de ordem.

Estes enquadramentos evidenciam, por um lado, que sob etiquetas como as de **monarquia** e **república**, por exemplo, o quadro social não muda: o luxo que ainda há se transmite de geração a geração na mesma fração de privilegiados. Por outro lado, apontam para um dado ainda mais fundamental: o espaço para onde convergem as atenções e a vontade dessa camada dirigente: a superfície da vida. Permanecem acima dos problemas reais e concentram toda a sua energia de movimento, não numa ação, mas num trabalho de atuação.

Visto isto, podemos começar a interpretar “a mudez” sob cuja égide se estrutura a primeira parte da narrativa.

Psicanaliticamente, não falar significa não entrar para o domínio da cultura, das trocas, dos objetos, do outro, enfim. Entendido tradicionalmente, isto pode significar uma fixação na chamada fase “pré-edipiana” de identificação do indivíduo com a **mãe** — e, na medida em que esta representa a satisfação de todas as necessidades e pulsões, com o próprio mundo — e um não reconhecimento do limite, introduzido pela figura do **pai**, que vai obrigá-lo, em última instância, a tornar-se **sujeito** no seio de uma cultura que pertence a todo mundo, fazendo uso da língua para nomear seus desejos.

Mas aqui temos uma inversão no processo, obviamente intencional, quando a personagem sofre uma crise histórica que a leva, ainda na infância, a ficar muda por alguns anos, numa situação em que justamente a mãe a contraria, exigindo-lhe respeito às conveniências e o decoro que se espera de uma menina de família.

Assim, ao contrário de uma recusa a ingressar no domínio universal do Simbólico, a mudez de Maina Mendes se lê como uma resistência oferecida a um contexto bem particular e determinado historicamente. Se lembrarmos da “quieta ira” e da “firme constância em desapontar”, veremos que esse comportamento se explica como uma revolta contra o legado de aparência que acaba de ser exposto. Não se conformando com a **forma** de ser e de agir que a sociedade lhe impõe, a personagem não se defende, mas sim ataca, fazendo-lhe frente. Ao invés da fala, a mudez como ato é que inaugura o sujeito.

Quanto a esta última formulação, porém, cabe ainda uma outra ressalva. Como alguns sinais já indicaram, não é na dimensão subjetiva que se situa a problemática do romance, nem sequer enquanto conflito entre indivíduo e sociedade, estruturador de um certo tipo de realismo social. “Habitada por heranças outras”, desconfiamos que Maina Mendes não é somente uma personalidade, mas um lugar ficcional onde se representa uma ordem mais abrangente que a do sujeito singular.

Assim, desde este ponto da narrativa se pode notar que a psicanálise funciona no romance como uma oferta interpretativa com

sentido formal, quer dizer, os seus conceitos e esquemas explicativos constituem uma espécie de código instrumental necessário mas não suficiente para a compreensão da proposta em jogo no texto. **Forma** que serve a outra ou outras formas, que ainda não conhecemos.

Partindo destas conclusões, a segunda parte do romance se dá a ler. Aqui, a relação entre a **fala** e a cultura (num sentido abrangente, como totalidade da estruturação dos valores numa comunidade social num determinado tempo) se torna ainda mais clara e o recurso à psicanálise direto.

O significado da famosa etapa da “intervenção do pai” para Fernando, o filho de Maina Mendes e Henrique, está marcado por um sentido para o qual Jakobson, citado por Roland Barthes, encontrou expressão perfeita: “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer do que por aquilo que ele obriga a dizer”¹². Trata-se daquilo mesmo contra o qual a mudez materna se voltara e que, respeitando a divisão da narrativa, será descrito no contexto do século XX, mais precisamente no período de vigência do regime salazarista, tomado como continuação do antigo.

A simbólica dos nomes nos permite ver a que distância remonta a formação dessa “língua”. O infante D. Henrique, astrônomo e geógrafo no século XV, foi o grande planeador da expansão marítima que, como diz José Hermano Saraiva, acabou por ser, “num Estado onde todos os planos e projectos foram efémeros e provisórios e nunca excederam o tempo de uma geração, uma atividade permanente que, (...) se inscreveu no programa do Estado durante cinco séculos”¹³. Numa das primeiras expedições para a conquista de territórios na África, seu irmão, também infante, Fernando, é feito refém. Para libertá-lo, exige-se a devolução de Ceuta. Consta que, a conselho de Henrique, o acordo firmado não foi cumprido e por isso Fernando morreu no cativeiro.

Apresentados como pai e filho, fica sublinhada a relação de causa e efeito que liga a vontade de um ao destino do outro. A história então pode ser lida com as palavras da lenda, desde que invertida a interpretação corrente. O destino português se mostra como um grande sacrifício (Fernando, o mártir) a uma causa (o projeto de Henrique), porém injusta.

A violência do episódio comparece na trama da narrativa. Por decisão de Henrique, é retirada a Maina Mendes, cujo comportamento é considerado impróprio, a guarda de Fernando que, *exilado* da mãe, terá exacerbado o traço paterno. Assim, logo na primeira *sessão* que tem com o *analista*, alter-ego ficcional do leitor, começando a contar sua história pessoal, ele diz:

Sim, creio bem que falei cedo. Sempre me foi dito que falei cedo. Compreenda-me, pelo facto simples de haver sido filho único, as mínimas particularidades de meus primeiros anos foram comentadas e repetidas até se haver formado, sobreposto a qualquer imagem que me fosse viva, e poucas são, da primeiríssima infância, até me identificar eu com imagens propostas perfeitamente visíveis sim, agora, mas não fruto do momento em que foram, antes imagens sorvidas e que se intercalam noutras de histórias contadas, à noite, particularmente à noite.¹⁴

Se aceitarmos a projeção segundo a qual este “varão” significa a fase mais característica da história portuguesa, veremos a partir desta passagem como uma determinada interpretação histórica se ‘sobrepe’ e é ‘sorvida’, passando a ser reconhecida como verdadeira. É o mecanismo ideológico enquanto tal denunciado nas versões oficiais correntes.

A história de Fernando-Portugal (mais precisamente a classe dirigente portuguesa) se dá então como reprodução ativa do discurso imposto. No vocabulário moderno dessa “língua” aparecem as palavras **ciência e industrialização**.

Seguindo o projeto traçado pelo pai, dono de uma indústria pesqueira com sua própria frota de traineiras — sinais de continuidade, já que as traineiras lembram naus e a pesca, por industrial, não deixa de ser uma atividade extrativa ligada ao mar — ele será, não somente o herdeiro da indústria, mas também o engenheiro, na juventude “todo posto na etapa da minha formação que iria seguir-se, que meu pai deixara prevista, numa escola de prestígio de uma Europa que não tinha afinal razões para ser pessimista”¹⁵. Sublinhemos que esta última opinião data, em referência explícita, do final da segunda guerra. E não deixemos de lembrar, quanto ao resto, que o próprio Salazar era, antes de assumir o poder, um professor universitário, e que “durante quarenta anos, a Universidade

foi a principal base de recrutamento do pessoal político superior”¹⁶.

Vale a pena transcrever um longo trecho do seu discurso para vermos como o personagem de fato encarna a língua oficial do regime:

Era toda uma via peregrinada que desembocava ali, na fábrica, de boina na mão e a família ainda por alojar e a quem me era lícito afirmar que faríamos grandes coisas. Era um resguardo aplinar dia a dia riscos que tomava de comum com rapazes de pequena régua de cálculo que haviam abandonado coisas por certo muito vastas para se afadigarem comigo, com a paz modesta e sobranceira de tanto nos esforçarmos com equidade e com razão, equidade na austeridade de vida nossa e subida de salários deles, razão nas delongas a bem de todos nós, razão em lhes fazermos entender até o mercado que servíamos todos. Fomos os primeiros a ter creche e eles foram os primeiros a sofrer connosco os rigores e júbilo duma produtividade crescente, duma implantação razoável. Resguardados afinal das ruínas que sabíamos pela Europa, precavidos contra a malquerença importada pois conhecíamos cada um dos homens e mulheres e os que vinham vindo por seu nome e éramos cortesês. (...)

Eu dizia-lhes afinal que era possível caminhar em justiça no que vinha de nossos pais. Era um apostolado, o estar tão aterrado do por onde podia haver ido que me pareceu necessário afirmar que pouco havia a alterar. Creio que preferia então a paz a todas as outras coisas. Produzia e poupava todo tomado da grande modéstia de afirmar que tudo era nosso e que estávamos inocentes porque afinal em paz. Forjas do tempo moderadamente a vir, eu cria no trabalho. Todos nós, mas eu tinha posto nele minha paixão. Quem não teria que comer se se multiplicavam os ganhos e o produto?¹⁷

No entanto, é chegado o momento em que essa visão otimista se esgota:

E depois, a fraude de tudo isto. Repare que digo fraude e não derrocada, que o foi.

Tal como para a totalidade da empresa colonial, para o período mais recente vale o juízo segundo o qual não há que lamentar o destino infeliz de um povo fadado a ser grande — o que seria “derrocada” — mas sim condenar a *idéia* mesma de povo sagrado,

mantida até então pela propaganda salazarista, mais que nunca intensificada pela guerra colonial, e sua motivação: uma “fraude”.

Assim destronado ideologicamente pela raiz o império, resta definir a face positiva do que ficou de fora da construção histórica de seu discurso de aparência. Referimo-nos ao que, estruturalmente, lhe é estranho desde a própria divisão das partes do romance, o que se encerra como posição diversa da sua sob o nome da personagem principal.

A confiar, pois, no critério histórico dessa divisão, Maina Mendes representaria algo que tem lugar “antes”. No entanto, as indicações históricas relativas à origem da disposição específica que caracteriza a personagem são ambíguas. Situam-na como portadora de um atributo ancestral, ora pré-histórico, ora medieval, ora presente na própria época dos Descobrimentos.

*Maina Mendes dorme, o queixo agudo descaído no folho de flanela. Está contando, e seriamente a escutam, que nasceu num castro esboroado e negro e que na alba desse dia, os cavaleiros eram em pousio e os troços da ponte levadiça boiavam peçados de salamandras sobre o fosso varrido do temporal*¹⁸.

*E assim, (...) Maina Mendes é, no andar enquistado no azulejo, isto é, em sua estadia ali, silenciosa e significativa para muito depois, como os menhires tácitos donde é vinda, como as hordas sem castas e migrantes que, ao tombar quase vermelho da noite aguardaram na praia do gelo a ida para o jamais visto, preparando o mar alto e a carnagem*¹⁹.

*'Havemos de ir à Índia, Hortelinda, eu faço contigo os comeres e tu fazes comigo os lutares*²⁰

Aqui mais do que nunca faz-se necessário o recurso à psicanálise. Com efeito, enquanto **mãe** apartada e negada, ela constitui o objeto da busca errática de Fernando, “varão” arruinado que simboliza o tempo histórico recente; é o fundo de autenticidade possível sob o percurso falseado desde a base. Mas a singularidade contida na estruturação do romance está justamente em não identificar este fundo com um tempo determinado da história nacional, ide-

alizado, como a Idade Média foi para os românticos. Num passado dado, não há nenhuma época cuja estrutura social encarne uma nacionalidade perdida. Não há cultura portuguesa propriamente dita, no sentido de uma, para falar dentro das coordenadas propostas dentro do próprio romance, **língua** organizada que nomeie uma experiência autêntica. Ou não seria a personagem muda.

O sentido de anterioridade que marca Maina Mendes é pois de outra ordem, estrutural. Tem um caráter mítico ou, em outra articulação, ontológico. Ora, se o mito é a narrativa fabulosa e não reflexiva da **gênese**, a ontologia é o discurso que a intenta determinar. Um dado dos muitos que são oferecidos ao leitor sobre a personagem, e que propositalmente escolhemos mencionar por último, permite dizer que a noção de anterioridade que lhe é própria tem um parentesco bem íntimo com o segundo tipo de discurso.

Trata-se da relação que se estabelece entre Maina Mendes e a cozinheira da casa de seus pais, Hortelinda, que leva consigo ao casar-se e a quem vota uma dedicação ímpar, a única digna de se chamar amorosa. O próprio filho é fruto de um projeto formulado pelas duas e que, reconhecendo-o de algum modo, a voz dominante na figura de Henrique trata de frustrar.

Quando menina, é na cozinha junto ao fogo e os instrumentos do trabalho rude que ela encontra satisfação no interior da casa rica dos pais.

Os tachos, a colher de pau sebado entalada nas tampas, vão bafejando de oras em quando, suando sabores que se pegam aos bancos e ao ladrilho passado a pano e molhado de água secante, odor gordo, maciço (...) Assim é o contentamento de Maina Mendes. Nada na casa se concerta tanto com seu humor habitual como os crepitares e fumegares e derrocadas hostis da lenha, as frituras e águas ferventes, as muitas bocas de apelo do fogão negro.²¹

O que 'contenta', porque faz *viver*, é uma relação primordial de face-a-face com o mundo, onde este já aparece para o homem com um valor, que é dado sempre a partir de uma atividade, do manuseio, do trabalho. A vida não é senão o movimento criador nesse confronto imediato que faz nascer o próprio mundo como

objeto. Para além de toda a repetição assegurada, uma exposição constante, uma necessária apropriação do que se oferece em combate, como desafio. É assim que, ao invés de oferecer ao filho o costumeiro colo protetor maternal, e numa de suas únicas falas no livro, Maina Mendes nomeia o imperativo:

Olha, cheira, escuta comigo. Colhe, quebra, pasma. Sobe Fernando Mendes. Cala. Não nomeies o que flui. A vida é água.

Mais do que o discurso da contemplação, é **ação** o que se deve oferecer ao mundo. Assim, o capítulo dedicado à morte de Hortelinda abre com uma epígrafe retirada de Fiama Hasse Pais Brandão, um dos poetas contemporâneos cujo discurso mais se aproxima das propostas contidas neste romance. Preferimos transcrevê-lo inteiro, para que sirva como síntese do conteúdo dos termos em oposição tematizados na narrativa.

**POEMA PARA A PADEIRA QUE ESTAVA A
FAZER PÃO ENQUANTO SE TRAVAVA A
BATALHA DE ALJUBARROTA**

*Está sobre a mesa e repousa
o pão
como uma arma de amor
em repouso*

*As armas guardam no campo
todo o campo
Já os mortos não aguardam
e repousam*

*Dentro de casa ela aguarda
abrir o forno
Ela tem mão que prepara
o amor*

*Pelos campos todos armas
não repousam
nem aguardam mais os mortos
ter amor*

*Sobre a mesa põe as mãos
pôs o pão
Fora de casa o rumor
sem repouso*

*Ela agora abre o fogo
para o pão
Sem repouso ouve os mortos
lá de fora*

*Lá de fora entram armas
os homens
As mãos dela não repousam
acolhem*

*Sobre a mesa pôs o pão
arma de paz
Contra as armas da batalha
arma de mão*

*Contra a batalha das armas
não repousa
Caem contra a mesa os mortos
contra o forno*

*Outra paz não defende ela
que a do pão
Defende a paz que é da casa
a das mãos²²*

No início da análise, ao detectarmos o caráter de oposição da personagem Maina Mendes em relação a uma ordem historicamente dada, presumimos que no seu silêncio deveria estar guardada uma outra **forma** de ordenamento social, uma outra *fala* ou *língua*. No entanto, o que o romance nos deu a conhecer foi apenas o âmbito sobre o qual se funda a possibilidade de uma outra forma — a relação prática e não alienada, criadora de objetos, valores autênticos numa existência viva, individual ou coletiva — mas não ela mesma.

Isto não acontece por acaso nem é sinal de uma preocupação puramente filosófica, desligada da história, o que seria estranho num romance onde a realidade foi acompanhada tão de perto.

Em primeiro lugar, há que considerar que, na segunda metade do século XX, uma revisão da tradição marxista tem se proposto a avaliar o destino que a visão teleológica da história teria tido, tanto na produção teórica quanto nos movimentos políticos que se reivindicaram comunistas ou socialistas. Walter Benjamim, por exemplo, aponta para a confusão que efetivamente se criou entre a idéia

de movimento dialético orientado para um fim e a de *progresso*, peça chave do ideário burguês.

Em consequência de uma certa apropriação dessa visão finalista, alguns movimentos culturais se quiseram instrumentos de aceleração do processo, aproximando-se da luta política direta e abandonando uma perspetivação livre, necessária à elaboração artística da realidade, em favor de esquemas mais simples de apresentação e da transmissão direta de juízos “críticos” ou de idealizações mais ou menos esquemáticas de uma sociedade *feliz*. Uma acusação deste tipo paira sobre o movimento neo-realista português, ou sobre uma fração que se tornou normativa no seu interior.

Baseadas nessa experiência histórico-literária, as gerações mais recentes revalorizaram a pesquisa da dimensão imediata das relações entre homem e mundo, onde efetivamente se vive a alienação. Com isto, tiveram de tematizar a própria língua como lugar onde se guardam os valores culturais autênticos ou não em uma determinada sociedade, transpondo para o âmbito do discurso a idéia de movimento dialético.

Mas isto não quer dizer que a conquista da liberdade caiba ao poeta que liberta as potencialidades da Linguagem, entendida como uma espécie de absoluto, das prisões da língua dada. Tematizado o funcionamento da linguagem quer-se remeter ao campo das possibilidades de transformação, discuti-lo. O que essencialmente está em questão é justamente o nível “existencial” (não tenhamos medo desta palavra) que tem de ser atingido para que ela se opere, a dificuldade que oferece uma transformação profunda.

Condizendo com esta perspectiva, é justamente um tal questionamento o que é valorizado neste romance. Daí que, mais do que fazer qualquer proposta determinada, ele tenha nos conduzido à expectativa de uma forma nova, elaborando-a como **forma em aberto**, por oposição à fórmula dada. Sendo “vaga”, como nos diz o nome da última parte, no presente, é que ela se torna — e lembremos que o romance é anterior à revolução — mais urgente.

Assim, parece-nos que a proposta teórica de Roberto Schwarz revelou-se extremamente fecunda na leitura deste romance, possibilitando-nos o reconhecimento do valor de um discurso que, trazendo-as marcadas, se dirige sem preconceitos às questões essenciais de seu próprio tempo.

Notas

- ¹ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo : Companhia das Letras, 1989. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”, p. 129-155.
- ² CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, 1970.
- ³ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo : Duas Cidades, 1990.
- ⁴ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo : Abril Cultural, 1983. p. 269-273. (Os pensadores)
- ⁵ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Lisboa : Dom Quixote, 1982. Da Literatura como interpretação de Portugal, p. 85-126.
- ⁶ id., p. 89-90.
- ⁷ SEIXO, Maria Alzira. *Discursos do texto*. Amadora : Bertrand, 1977. A narrativa portuguesa contemporânea : 24 leituras, p. 111-263.
- ⁸ COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. Lisboa : Dom Quixote, 1993.
- ⁹ ibid., p. 49.
- ¹⁰ ibid., p. 53.
- ¹¹ ibid., p. 59.
- ¹² BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo : Cultrix, 1989.
- ¹³ SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa : Europa América, 1986. p. 137.
- ¹⁴ COSTA, op. cit, p. 120, nota 8.
- ¹⁵ ibid., p. 160.
- ¹⁶ SARAIVA, op. cit., p. 357, nota 13.
- ¹⁷ COSTA, op. cit., p. 170-171, nota 8.
- ¹⁸ ibid., p. 43.
- ¹⁹ ibid., p. 68.
- ²⁰ ibid., p. 83.
- ²¹ ibid., p. 31.
- ²² BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa : Teorema, 1991.