



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Angélica Maria Santana Batista

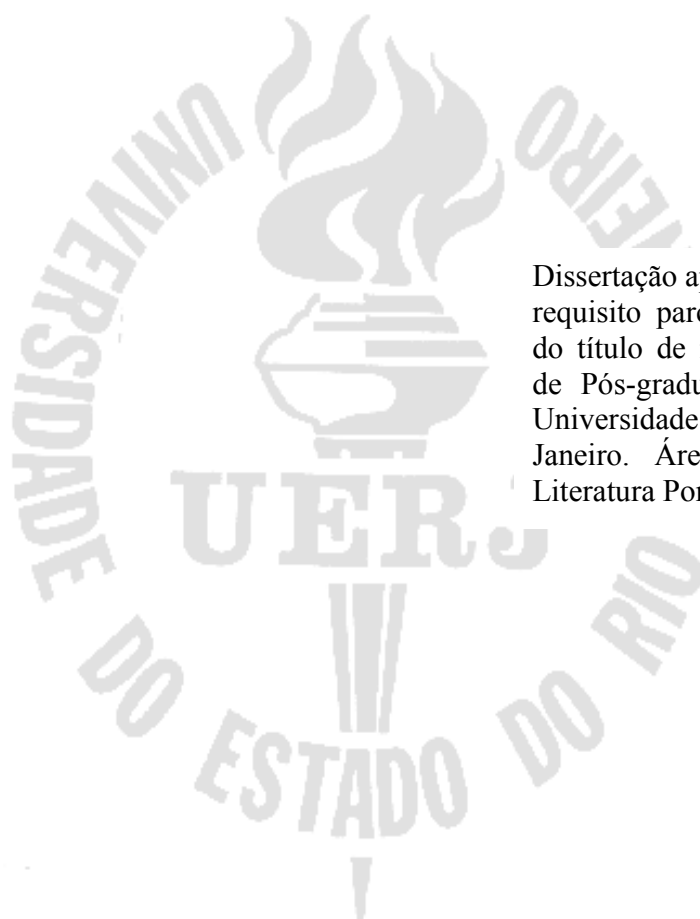
Factum e fictum; fictum e factum: entre reinos, heróis e histórias
– O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín –

Rio de Janeiro

2010

Angélica Maria Santana Batista

Factum e fictum; fictum e factum: entre reinos, heróis e histórias
– O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín –



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Flavio Almeida García

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C331 Batista, Angélica Maria Santana.
Factum e fictum; fictum e factum: entre reinos, heróis e histórias:
o insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez
Ferrín / Angélica Maria Santana Batista. – 2010.
129 f.

Orientador: Flavio Almeida García.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Carvalho, Mário de, 1944- – Crítica e interpretação. 2. Méndez
Ferrín, X. L. (Xosé Luís), 1938- – Crítica e interpretação. 3. Análise
do discurso narrativo – Teses. 4. Realismo fantástico (Literatura) –
Teses. 5. Ficção fantástica – Teses. 6. Literatura comparada –
Português e galego – Teses. 7. Literatura comparada – Galego e
português – Teses. 8. Pós-modernismo (Literatura) – Teses. I. García,
Flavio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 869.0-95:860(461.1)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Angélica Maria Santana Batista

Factum e fictum; fictum e factum: entre reinos, heróis e histórias
– O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín –

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Aprovado em 30 de março de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Drº Flavio Almeida García (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Drº Alcmeno Bastos
Faculdade de Letras da UFRJ

Prof. Drº. Flávio Carneiro
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

À minha família, pelo apoio. Aos meus mestres, pelos ensinamentos.
Aos meus amigos, pelo companheirismo.

AGRADECIMENTOS

A Flavio García – meu orientador e pai intelectual, por sua preocupação e diligência dignas de admiração.

A minha mãe e irmãos – pelo apoio nos momentos difíceis.

A todos os meus professores e amigos – pelo auxílio e paciência.

RESUMO

BATISTA, Angélica Maria Santana. *Factum e fictum; fictum e factum: entre reinos, heróise histórias – O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín*. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Os escritores Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín apresentam, em sua escrita, uma marca que os aproxima sobremaneira: a inserção, na teia narrativa de grande parte de sua obra, de elementos insólitos não ocasionais, ou seja, traços essenciais à efabulação ficcional. Suas obras, quase sempre, dialogam com tradições místicas, míticas e lendárias, de que se nutrem, e, relendo a tradição de suas nações, em sentido pleno, repensam o mundo em que se inscrevem a partir de transfigurações do que tem sido comumente visto como “real” pelo senso comum. Depositários de uma tradição que a todo tempo retomam, seus escritos são diálogo não só no que diz respeito à velha dicotomia real/irreal, como são testemunho de dois planos confluentes e caros à Pós-Modernidade: 1º) questionamento ou representação do passado por meio da veia insólita como forma de se restaurar as identidades portuguesa e galega; 2º) a ficção como protagonista dela mesma por meio da arquitetura de textos que dialogam entre si como verdade e mentira. A partir da comparação desses autores, pensar-se-á na relação do homem com o insólito e na condição pós-moderna como elemento importante, se não vital, para a própria significação da realidade empírica.

Palavras-chave: Insólito ficcional. Mário de Carvalho. Xosé Luis Méndez Ferrín. Comparatismo. Pós-modernidade.

ABSTRACT

The writers Mário de Carvalho and Xosé Luís Méndez Ferrín present, in their writing, a brand that brings them greatly together: the insertion, most of the part of their work in web narrative, of not occasional *unusual* elements, in other words, the essential features for fictional fable. Their works, almost always, dialogue with mystical traditions, mythical and legendary, that are nourished, and in rereading the tradition of their nations, in full sense, rethink the world that they are inserted by transfigurations that has been commonly seen as "real" by the sense common. Trustees of a tradition that reiterating all the time, their writings are a dialogue not only in regard to the old dichotomy real / unreal, but are also a testimony of two confluent and rich plans to Post-modernity: 1) questioning or representation of the past through the unusual vein as a way to restore the Portuguese and Galician identities, and 2) fiction as the protagonist by itself through the textual architecture that dialogue each other as true and lie. By comparing these authors, we will think the relationship between the man with the *unusual* and the postmodern condition as an important element, if not vital, to the very meaning of empirical reality.

Keywords: *Unusual* fictional. Mário de Carvalho. Xosé Luis Méndez Ferrín. Comparison. Post-modernity.

SUMÁRIO

| | | |
|-------|--|-----|
| | INTRODUÇÃO | 09 |
| 1 | A NARRATIVA INSÓLITA E SEUS DESDOBRAMENTOS | 13 |
| 1.1 | O maravilhoso | 15 |
| 1.2 | O Fantástico | 19 |
| 1.3 | O Realismo Maravilhoso | 24 |
| 1.4 | A narrativa insólita contemporânea. A pós-modernidade em questão | 27 |
| 1.4.1 | <u>As narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín</u> | 32 |
| 2 | FACTUM E FICTUM. O SENTIDO DO PASSADO E AS IDENTIDADES PORTUGUESA E GALEGA | 37 |
| 2.1 | Portugal em revisão. “Do deus memória e notícia”, de <i>Contos da sétima esfera</i> | 40 |
| 2.2 | Galiza entre passado e presente. “Fria Hortênsia”, de <i>Amor de Artur</i> | 45 |
| 2.3 | A necessidade do passado em Mário de Carvalho e Méndez Ferrín | 53 |
| 3 | FICTUM E FACTUM. A FICÇÃO COMO PROTAGONISTA DELA MESMA | 56 |
| 3.1 | “Intróito” e “Epílogo”, de <i>Casos do Beco das Sardinheiras: um retrato lisboeta a serviço da ficção</i> | 58 |
| 3.2 | “Philoctetes”, de <i>Percival e outras histórias: leituras entrecruzadas</i> | 66 |
| 3.3 | O jogo ficcional em Mário de Carvalho e Méndez Ferrín | 72 |
| 4 | CONCLUSÃO | 76 |
| | REFERÊNCIAS | 78 |
| | ANEXO A –“Intróito”. In: CARVALHO, Mário de. <i>Casos do Beco das Sardinheiras</i> . Lisboa: Contra-Regra, 1982 p. 11-13. | 82 |
| | ANEXO B - “Epílogo”. In: CARVALHO, Mário de. <i>Casos do Beco das Sardinheiras</i> . Lisboa: Contra-Regra, 1982. p.101-104. | 84 |
| | ANEXO C - “Do deus memória e notícia”. In: CARVALHO, Mário de. <i>Contos da Sétima esfera</i> . Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 17-30 | 87 |
| | ANEXO D - “Philoctetes”. In: MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. <i>Percival e outras historias</i> . Vigo:Xerais, 1993.p.99-103. | 98 |
| | ANEXO E - “Fria Hortensia”. In: MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. <i>Amor de Artur</i> . 2 ed. Vigo: Xerais, 1993. p. 89-119. | 102 |

INTRODUÇÃO

Todo ato de escrita pressupõe um tanto de coragem. Coragem para ousar fazer surgir o indizível e acreditar que este está impresso. Se a escrita é um processo que tenta dar existência ao que já é sem ser, então escrever sobre o já escrito e reescrito é provar que o indizível sempre pode ser acariciado pela pena de alguém. Sendo assim, pauta-se o sofrimento que é esquadrihar algo que preexiste em algum lugar que só pode ser vislumbrado quando escrito, mesmo sabendo que o escrito não abarca o todo, apenas dá absurda solidez ao mistério de estruturar cor e formato a partir de palavras agrupadas sobre uma superfície irritantemente branca, ilusoriamente dominada. Esse sofrimento se constitui pela tentativa vã de se escrever o intangível, sabendo-se que o possível é dar foco a versos formados por pétalas facilmente rasgadas.

Então o que será escrito aqui? Uma perspectiva, não o todo. Não há uma verdade a ser instituída, mas a tentativa de se agarrar e amordaçar em letras o efêmero prazer pela leitora que tenta escrever sobre, não só escrever. Prazer esse que deve ser sentido pelas testemunhas dessa tentativa.

Introdução “verdadeira”

Este trabalho tem como objetivo demonstrar as possibilidades existentes da inserção do insólito nas narrativas contemporâneas, em especial na narrativa curta do escritor português Mário de Carvalho e do galego Xosé Luís Méndez Ferrín a partir de pressupostos teóricos diferenciados, tendo como guia central a condição pós-moderna.

Refletindo a partir da leitura e instrumentais teóricos da Teoria Literária, Estudos da Narrativa, Teoria dos Gêneros Literários, foi possível repensar os gêneros ou modos narrativos – a saber: o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso – e ressignificá-los como modos originários do imaginário pós-moderno¹.

Partindo dessa premissa, fez-se necessário fazer uma correlação entre esse imaginário e a literatura de traço insólito, que, grosso modo, se singulariza pela inserção, na teia narrativa, de elementos insólitos não ocasionais. Elementos estes que podem ser sobrenaturais ou não. Haveria a presença da sobrenaturalidade e da extraordinariedade nessas narrativas que as afastaria de uma narrativa comumente vista como “realista”.

Tendo como ponto de partida os gêneros da tradição, é possível visualizar uma linha identificatória entre os autores escolhidos. Ambos considerados autores fantásticos em seus países, são antes de tudo grandes contadores de histórias e constroem narradores diversificados, que relêem as fábulas, os mitos e a tradição literária, aproximando-se quase sempre do conto popular. Há também nesses autores uma problematização da ficção no âmbito pós-moderno que os aproxima.

Não há a preocupação aqui com a classificação desses autores em gêneros estanques, tendo em vista que a delimitação de gêneros é, a um olhar mais atento, cambiante e fluída em especial na análise da narrativa com esta marca a partir do século XX. Assim, os moldes antes aceitos não mais servem para definir uma nova base estético-ideológica no tratamento do insólito pela literatura nos últimos tempos, que mescla as marcas dos gêneros do sobrenatural tradicionais em paralelo a uma nova visão estética. Isto é perceptível na análise comparativa da escrita de Méndez Ferrín e de Mário de Carvalho.

¹ Não foram elencadas as demais manifestações como o Absurdo, o Animismo, o Surrealismo, o Estranho e outros modos de perceber o insólito pelo fato de que são gêneros pouco aprofundados pela crítica especializada.

A comparação desses dois autores se sustenta no fato de que há aspectos de identidade geográfica, histórica, política, religiosa, cultura e, acima de tudo, lingüística entre Portugal e Galiza. Sendo um único território há 500 anos atrás, possuem ainda marcas identitárias próximas, além de existir uma idéia largamente defendida da emergência da Ibéria Atlântica entre Portugal e Espanha, com seus territórios autônomos. Para Flavio García:

Para muitos romanistas, filólogos e lingüistas - principalmente galegos, portugueses, brasileiros -, a língua falada na Galiza é uma variante cultural do sistema lusófono e, ainda que essa posição não seja unânime, a discussão é efetiva e efervesce os círculos lingüístico e políticos da Galiza, já que atinge, diretamente, a questão fundamental da identidade e da autonomia. Enfim, as semelhanças são tão inegáveis que se pode mesmo falar de uma região homogênea no litoral atlântico ocidental da Península Ibérica (GARCÍA, 1999).

Essa homogeneidade faz com que seja possível vislumbrar similitudes entre os dois autores, mesmo que as diferenças sejam enormes, como não poderia deixar de ser. Os autores escolhidos possuem uma história de enfrentamento político com as ditaduras de seus países, Salazar em Portugal e Franco na Espanha. Essa experiência se coloca em seus textos não de forma panfletária, mas muitas vezes lúdica. Seus escritos mais realistas, que não serão analisados aqui, possuem um viés mais frio e cruel dessa experiência.

Mesmo sob o risco de se fazer generalizações, é possível perceber diferenças entre eles. Alguns textos de Mário de Carvalho possuem uma maneira auto-irônica de se referir ao mundo que evoca. Suas críticas são ácidas e o riso se transforma em transgressão. Já parte das narrativas de Méndez Ferrín representam um passado mítico que a todo momento é revisitado pela contemporaneidade. Esse passado se coloca como parte da identidade galega.

Algo que deve ser levado em consideração neste trabalho é a escolha de se utilizar teorias diversas para a leitura dos textos escolhidos. Isso acontece pela convicção de que toda teoria só vale conforme o momento e a necessidade e de que cada texto necessita de um novo olhar. Sendo narrativas diversas, nada mais natural que os instrumentos de leitura dessas narrativas sejam diferenciados.

No primeiro capítulo – **A narrativa insólita e seus desdobramentos. Uma questão de gênero?** –, serão levantadas as teorias que perpassam os gêneros do insólito da tradição. O insólito será reinserido na teoria literária como marca distintiva para se pensar nos gêneros da tradição. Logo depois, problematizar-se-á o conceito de Pós-modernidade como condição que originou a fluidez entre os gêneros literários tornando, assim, impossível a conceitualização da narrativa contemporânea como um todo. Finalmente, a obra de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín serão vistas a partir da consciência da fragilidade adquirida pelos tempos pós-modernos.

No capítulo seguinte – **Factum e Fictum. O sentido do passado e as identidades portuguesa e galega** – o sentido de passado será posto em xeque nas narrativas de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín, levando-se em conta a consciência de que o passado é uma leitura e, como tal, pode ser ficcionalizado. Nesse sentido, as narrativas analisadas serão vislumbre de versões do passado a partir da problematização de pontos de vista diferenciados.

O último capítulo – **Fictum e factum. A ficção como protagonista dela mesma** – terá como tônica a consciência autocrítica da ficção pós-moderna, fazendo com que os textos sejam uma espécie de “bricolagem” sem fim. Os textos escolhidos têm como tônica a necessidade de desvelamento das regras narrativas, transformando os referentes ficcionais em modos puramente imaginários.

Outro ponto a ser defendido é o fato de o tempo todo existir uma tentativa de se fundir a teoria e a ficção nas leituras dos contos escolhidos. Se este é um trabalho acadêmico, os pressupostos teóricos devem ser elencados de forma que não exista a simples leitura impressionista dos contos. Talvez essa tentativa tenha sido levada a sério em demasiado, mas é uma escolha e, como tal, possui seus riscos.

1- A narrativa insólita e seus desdobramentos.

Estar diante de um texto ficcional é aceitar de antemão que a ficção – “o universo encenado pelo texto: a história, as personagens, o espaço-tempo” (REUTIER, 2002, p.27) – é uma verdade à parte. É absolutamente normal e esperada a construção de uma realidade outra que, no entanto, “se apóia parasitadamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo” (ECO, 1994, p.99), considerando verdadeiros todos os acontecimentos encenados. Nisso está o caráter verossímil da literatura:

O verossímil é a máscara que a literatura coloca para, através dela, construir-se. É o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real. O verossímil une dois discursos diferentes, dos quais um se projeta sobre o outro, que lhe serve de espelho: é um *efeito*. Não tem sentido fora do discurso, o imaginário e o real implicam uma mesma coisa que é o verossímil. (JOSEF, 2006, p.186-187)

Dessa forma, todo texto ficcional instaura uma realidade que pode ou não ser reconhecida no mundo circundante. O texto se coloca em primeiro lugar, e o contraste com a realidade referencial, como fator de ratificação de sua recriação, já que “o ato poético autêntico engendra o real e esta recriação é condição básica para a existência de qualquer obra de arte” (JOSEF, 2006, p.167). Partindo desse princípio básico, ao se deparar com textos que extrapolam os limites convencionados do “real”, é possível classificá-los como realistas ou não realistas.

O não comprometimento com a manifestação de uma realidade fiel ao real convencional pode ser visto na literatura como a emergência do insólito: o que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; o que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição (Cf. Dicionário eletrônico Houaiss, 2001). A literatura que expressa o insólito seria “uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade mas que se quer, também ela, realidade, reivindicando a sua própria” (COVIZZI, 1978, p.29).

Lenira Marques Rodrigues, em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), admite que o insólito é uma categoria que se expressa na literatura como sentimento *inverossímil*, *incômodo*, *incrível* etc, ou seja, fuga do cânon como a “institucionalização da racionalidade” através da exacerbação da mesma” (COVIZZI, 1978, p.26). Para a autora:

Podemos ainda caracterizá-lo genericamente como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção. (COVIZZI, 1978, p.26)

A estranheza da narrativa se coloca na enunciação e demonstra uma desintegração tanto na maneira de usar seu instrumento expressivo como na impossibilidade de constituir um ponto de referência constante. Essa desintegração – expressa especialmente a partir do século XX – acaba por se manifestar em novas maneiras de tratar antigas questões: “apela-se para a adequação da nova realidade à expressão antiga ou para a criação de uma nova expressão” (COVIZZI, 1978, p.36). O último caso salienta-se na produção literária “através da forma expressa por uma categoria que pode levar-nos à sua função, ou seja, à justificação estética como recurso enformador de realidades fictícias” (COVIZZI, 1978, p.38): o insólito ficcional. Assumindo de forma exacerbada um estatuto que lhe é inerente – a de ser pura ficção – a nova narrativa se coloca como diferente da produção anterior por não enfatizar um ou outro elemento composicional básico da narrativa. Antes, põe em xeque o próprio ato de narrar. Mas isso não se dá pela simples negação das convenções anteriores, visto que esse tipo de literatura só poderia ter surgido de toda uma tradição. O que ocorre é a coexistência de várias poéticas na contemporaneidade, já que a narrativa se torna a própria tônica. Nesse caso,

não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele está na própria condição do ser fictício. Apenas ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século. E notamos que essas transformações incidem naquilo que singulariza o objeto ficcional, ou seja, um objeto que não guarda necessariamente um compromisso estrito e explícito com a realidade. Se se pode dizer assim, no nosso século a ficção é mais ficção, ela reivindica e afirma a sua própria condição. (COVIZZI, 1978, p.29)

O fato de se instituir o insólito como categoria distintiva de parte da literatura dos séculos XX e XXI acaba por ser uma saída para se pensar nos próprios limites da ficção a partir da consciência de que existe uma suspensão das convenções do que é realidade e irrealidade na narrativa literária. Reconhecer uma categoria geral que se dá como “inadequação irrefutável da realidade perceptual e a sua representação artística” (COVIZZI, 1978, p.46) é interessante para se refletir sobre uma relação que funciona em um primeiro momento como negativa – daí o prefixo *in* como contraponto ao sólito – a partir de novos métodos de abordagem dado o estranhamento que esse tipo de narrativa suscita.

Esse estranhamento ocorre em especial na estruturação de uma *aparência* realista em harmonia com uma *substância* metaempírica (Cf. JOSEF, 2006), fazendo com que o insólito evidenciado na narrativa contemporânea não possa ser “catalogado” de forma igual à vista nos demais gêneros da tradição – o Maravilhoso, o Fantástico, o Realismo Maravilhoso –, apesar da clara presença desses na criação literária contemporânea. Isso acontece porque:

Rupturas radicais entre períodos em geral não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, ao contrário, a reestruturação de certos elementos já dados: aspectos que em um período ou sistema anterior eram subordinados agora se tornam dominantes, e aspectos que tinham sido dominantes tornam-se agora secundários. (JAMENSON, 2006, p.41)

A ausência de rupturas de conteúdo faz com que seja possível perceber a narrativa insólita contemporânea como depositária de toda uma tradição cujo diferencial seria a não necessidade de se referir à realidade convencionada do leitor empírico, posto que uma narrativa “realista” se funda em uma “conexão da linguagem com todos os níveis do real, com pontos de referência dentro do discurso” (JOZEF, 2006, p.182). Não perdendo de vista o fato de que não é nova a inserção do insólito na narrativa ficcional, é necessário antes de tudo perceber que os gêneros ou modos citados acima ainda sobrevivem no imaginário pós-moderno, visto que “os gêneros literários são entidades mutáveis, não raro com limites algo difusos (...) o momento em que certos gêneros iniciam ou encerram o seu trajeto é normalmente difícil, ou impossível de estabelecer com precisão” (REIS, 2001, p.249).

1.1- O maravilhoso

Ao especular sobre o termo maravilha, encontra-se em sua raiz *mir-* a origem de termos como mirar e milagre. Há na composição do vocábulo latino *mirabilia* a idéia de admirável, prodígio, maravilha, espanto. Logo, o uso deste termo para um gênero cuja característica é transformar o insólito em algo natural na narrativa por compreendê-lo como verdade indiscutível é algo compreensível.

O Maravilhoso, gênero de especial influência na Idade Média, constituiu-se como uma estrutura literária que agregou os anseios e concepções de uma sociedade cuja existência era calcada na ordenação de um mundo dividido entre o natural e o sobrenatural, sendo a última instância superior, inacessível e formadora de uma realidade que não poderia ser questionada. Em outras palavras,

para o homem e a mulher pré-modernos, verdade e realidade, combinadas numa só, eram produto da intenção de Deus, encarnada de uma vez para sempre na forma de Criação de Deus. Fora concedida desde o momento da criação e, portanto, não requeria nada além de respeitosa contemplação, quando muito um estudo cuidadoso. A determinação, a obviedade, a natureza atribuída e imutável do lugar de cada homem ou mulher na cadeia do ser, tudo sugeria tal entendimento do mundo – como consumação de uma intenção supra-humana, divina. (BAUMAN, 1998, p.154)

Nessa perspectiva, a subordinação ao insólito era algo natural para a marcadamente hierarquizada sociedade medievá, e, como um gênero literário é reflexo do imaginário de dada

época, conclui-se que o Maravilhoso se propõe a construir uma realidade na qual magos, fadas, duendes, objetos mágicos, monstros, animais imaginários, santos e demônios coexistam sem estremecimentos. A narrativa maravilhosa incorpora a existência paralela e não excludente de elementos não tangíveis, encarados como verdadeiros e naturais, numa esfera em que o empírico e o meta-empírico se (con)fundem para formar um universo sem pretensões racionalistas.

Em *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Jacques Le Goff considera o Maravilhoso como “um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano” (1983, p.24), pois se definia como uma espécie de universo ao contrário, em que a terra de Cuccagna, criação medieval, era o espaço de realização dos anseios primordiais do homem. Para o autor, o Maravilhoso medieval foi delineado por meio de três questões pertinentes e inquietantes: primeiro, a atitude do homem da Idade Média em relação à herança do Maravilhoso por ele recebida; segundo, o papel do Maravilhoso dentro de uma religião monoteísta; por último, a função do Maravilhoso.

Para o autor, o Maravilhoso seria esvaziado com o advento do cristianismo, tendo em vista que o milagre seria um elemento restritivo ao Maravilhoso:

Uma das características do maravilhoso é o ser produzido, certamente, por forças ou por seres sobrenaturais, que são, precisamente, inumeráveis. E uma marca de tal facto pode ser encontrada, creio eu, no plural mirabilia da Idade Média. A realidade é que não apenas temos um mundo de objectos, um mundo de ações diversas, mas que por detrás deles há uma multiplicidade de forças. Ora, o maravilhoso cristão e no milagre há um autor, e um só, que é Deus, e é aqui exactamente que se põe o problema do lugar do maravilhoso não apenas em uma religião, mas numa religião monoteísta. Temos depois uma regulamentação do maravilhoso no milagre. Temos simultaneamente um controle e uma crítica do milagre que, no limite, faz desvanecer o maravilhoso, e por fim temos aquilo a que eu chamo uma tendência para racionalizar o maravilhoso e em particular para despojá-lo mais ou menos de um caráter que me parece essencial, a imprevisibilidade (LE GOFF, 1983, p.23)

Com essa distinção entre o sobrenatural e o miraculoso, que constituem o imaginário cristão, e o “verdadeiro maravilhoso”, de origens pré-cristãs, Le Goff admite que o cristianismo teria “recriado” o Maravilhoso de forma a instituir seu avesso, pois este seria a corrupção dos ideais cristãos a partir de seus temas principais: a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio. Assim,

assiste-se a uma desumanização do universo que desliza para um universo animalista, para um universo de monstros ou de bichos, para um universo mineralógico, para um universo vegetal. Há uma espécie de recusa do humanismo, uma das grandes bandeiras do cristianismo medieval que se funda na idéias do homem feito à imagem de Deus. (...) frente a um humanismo que se apóia na exploração crescente de uma visão antropomórfica de Deus, houve, na área do maravilhoso, uma certa forma de resistência cultural (LE GOFF, 1983, p.25)

Tal diferenciação é perigosa, pois não há dúvida de que a tradição dogmática cristã está repleta de elementos marcadamente maravilhosos ou de releituras desse universo. N’A *demandado Santo Graal*, por exemplo, percebe-se a fusão entre o cristianismo e o paganismo de forma que os eventos insólitos não são apenas esperados, mas buscados pelos heróis. Para os cavaleiros da Távola Redonda, nada poderia ser definido pela vontade do homem, mas sim pela “aventura”, ou seja, pela intervenção divina (cristã ou não) na realidade que os cercava. O mago Merlin, a espada Excalibur, a besta ladradora e as “aventuras” que surgem no caminho dos cavaleiros dispostos a encontrar o Santo Graal são apresentados como eventos naturais.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (1982) discorre sobre o Maravilhoso considerando-o “gênero-irmão” do Fantástico. Para delimitá-lo, Todorov acaba por encontrar algumas nuances narrativas: o *maravilhoso hiperbólico*, cuja narrativa ressalta o exagero das proporções reais; o *maravilhoso exótico*, que narra viagens a terras desconhecidas; o *maravilhoso instrumental*, com objetos engenhosos; o *maravilhoso científico*, em que o insólito é explicado pelas leis científicas, próximo então do Fantástico. Após tantas definições, conclui: “A todas estas variedades do maravilhoso ‘desculpado’, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira” (TODOROV, 1982, p.60-63).

Já Irleamar Chiampi, em *O Realismo Maravilhoso* (1980), afirma que o Maravilhoso oscila conceitualmente porque “de um lado, o maravilhoso aparece como produto da percepção deformadora do sujeito, de outro aparece como um componente da realidade” (1980, p.34). O Maravilhoso seria a construção de uma realidade em que não houvesse separação entre o objetivo e o sensitivo. O Maravilhoso constrói um universo em que as categorias do empírico foram alteradas ou abolidas não aceitando, por conseguinte, uma explicação lógica possibilitadora da restauração do real.

Filipe Furtado, em *A construção do Fantástico na narrativa* (1980), conclui que há um texto “honesto”, cujo receptor aceita a manifestação do insólito como uma constante de verdade:

No Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, com o que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propões, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico. (FURTADO, 1980, p.35)

Desse modo, não há discussão a respeito da existência ou origem do insólito, apenas sua explicitação como elemento de uma teia ficcional indiferente ao seu valor, num mundo

arbitrariamente impossível nos moldes de representação pretensamente objetiva do real. O Maravilhoso se preocupa em ordenar uma realidade alucinada, com suas próprias leis e ordem calcadas no místico, pois “o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha” (FURTADO, 1980, p.40).

Para Irene Bessièrre, no

maravilloso es menos extraño o insólito de lo que parece; redime el rebelde universo real y lo vuelve conforme a lo que espera el sujeto, entendido a la vez como el representante del hombre universal y la comunidad. (...) a fin de excluir lo que arruina el orden tenido por natural, situa eses orden natural bajo el signo del prodigio. (BESSIÈRE, 2001, p.91)

Esse sentido de comunidade e a atemporalidade da ordem estabelecida faz com que o Maravilhoso se coloque como passado originário. A realidade suspensa “refleja e abole el desorden de lo cotidiano” (BESSIÈRE, 2001, p.91), apontando um caminho que pode ser identificado pelos leitores exatamente devido à sua falta de definição. Erige-se, então, uma imagem de passado que “rechaza a realidad presente en el exotismo de lo maravilloso, a fin de juzgarla mejor” (BESSIÈRE, 2001, p.92). Segundo Bessièrre, razão pela qual esse passado que refuta o presente seja identificado pelo leitor é a própria noção de universalidade do Maravilhoso:

Los seres sobrenaturales, ogros y hadas madrinas, impiden la identificación del lector, del oyente con el relato; pero, a la vez, el cuento maravilloso, aunque extraña, no sorprende, porque dichos seres son familiares, porque se modelan y se organizan según una tipología cultural. Lo insólito no es lo extraño. Lo maravilloso es el lenguaje de la comunidad nel cual ésta se encuentra para comprender que, sin ser ilegítimo, no expresa lo cotidiano. Representa, en definitiva, la emancipación de la representación literaria del mundo real, y la adhesión del lector a lo representado, donde las cosas terminan siempre por suceder como deben hacerlo (BESSIÈRE, 2001, p.93)

Por outro lado, é evidente que o Maravilhoso advém do mito, o que se pode confirmar com a recorrência de certas marcas mítico-lendárias nos contos maravilhosos. Contudo, graças à perda do poder da fé necessária para permanência do mito, os contos maravilhosos se aproximaram do entretenimento, deixando de ser a memorização e reatualização do mito. É a magia sem o seu teor sacro-ritual que diferencia o conto maravilhoso do mito, que necessita de fé para ser verdadeiro. Os contos maravilhosos seriam a própria idéia de ficção, no sentido de fingimento:

A diferença principal segue a linha da sacralidade - não-sacralidade e rigorosa fidelidade - não-rigorosa fidelidade, podendo não haver quaisquer diferenças estruturais. Só a inclusão das formas clássicas européias ou asiáticas de conto maravilhoso como matéria comparativa permite conceber com maior precisão e correlação de mito e conto. Esse problema é bastante importante, tendo em vista que o conto maravilhoso, na sua relação com o mito e a despeito da máxima semelhança temático-semântica com este e da sua existência verbal, representa a “literatura de ficção” em sua especificidade. (MIELIETINSKI, 1987)

É frutífero perceber que há uma ligação intrínseca entre o maravilhoso e a religião, que é também a ritualização do mito. Essa ligação se coloca como importante no que diz respeito à institucionalização do maravilhoso como mera ficção, ao contrário da crença, que necessita da fé e se torna um discurso verdadeiro.

Para Vladimir Propp:

Entre a realidade e o conto existem certos degraus de transição, e a realidade se reflete neles de modo indireto. Um desses degraus é constituído pelas crenças que se desenvolvem num determinado estágio de evolução dos costumes; é bem possível que exista um elo, regido por leis, entre as formas arcaicas dos costumes e a religião de um lado, e, por outro lado, entre a religião e os contos. E determinados costumes morrem, e morre a religião, e seu conteúdo se transforma em conto. (PROPP, 2006, p.105-106)

Tudo indica que o Maravilhoso é ao mesmo tempo narrativa tradicional e pura ficcionalização do sagrado, e essa dupla face institui uma lógica que se atualiza em sua noção iniciatória. É a partir da atemporalidade da narrativa e da ética expressa no plano do conteúdo que se universalizam questões caras à existência humana, o que significa que mais uma vez o imaginário dá acesso a aspectos do mundo de forma simbólica. Nesse sentido, pode-se afirmar, no que tange à literatura (e em especial aos gêneros de matiz insólita), que o Maravilhoso é um gênero originário – “fonte que alimenta sempre o rio, esteja em que altura estiver sua correnteza, da nascente à foz” (CASTRO, 2004, p.19).

1.2- O Fantástico

Enquanto o Maravilhoso expõe o universal, erigindo um modelo ético-ideológico, o Fantástico denuncia a cisão entre o ôntico e o ontológico, o físico e meta-físico, o natural e o sobrenatural, o ordinário e o extraordinário, denunciando a tensão entre a tentativa de se explicar o mundo pelas leis racionais e a perpetuação da ordem deífica. Para Tzvetan Todorov, o Fantástico, fruto do Século das Luzes e profícuo entre os séculos XVII e XIX, é um gênero que se nutre da *hesitação*, da não escolha entre o racional e o não-racional, sendo, dessa forma, um gênero evanescente, que “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 1992, p.47), delimitado a partir de sua comparação com gêneros vizinhos: o Maravilhoso e o Estranho. O efeito fantástico estaria situado entre os limites do Maravilhoso e do Estranho e seria classificado de acordo com subgêneros transitórios entre eles. Haveria, então, o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico puro, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Existindo as premissas observadas por Todorov, ter-se-ia um ou outro gênero a ser classificado.

Além de definir a natureza do Fantástico como incerta e fronteira, Todorov aponta propriedades imprescindíveis para a unidade estrutural do gênero: o emprego do discurso comprometido com o ato narrativo; o narrador representado de preferência em primeira pessoa, comprometido com a enunciação; e o efeito único da narrativa, que pode ocorrer com ou sem a gradação da tensão, relacionado ao aspecto sintático.

Ao admitir que “o Fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1992, p.100), o estudioso examina as ocorrências do insólito de acordo com uma ordem semântica, pois “o Fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária” (TODOROV, 1992, p.100). Assim, organiza-os em grupos de temas a partir de suas compatibilidades e incompatibilidades, em dois tempos de análise: descrição e explicação (cf. TODOROV, 1992, p.113-114). Conforme ele, para ser considerada fantástica, a narrativa deveria possuir três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 1992, p.39)

A teoria de Todorov acaba por considerar o leitor empírico como responsável pela classificação do Fantástico, fazendo uma classificação temática do gênero e, de certa forma, transforma o Fantástico em um conjunto de eventos recorrentes. Tal importância à figura do leitor empírico é o ponto que mais chama a atenção na teoria todoroviana, e é seu ponto fraco, atacado por muitos outros estudiosos. É interessante, porém, perceber que ele mesmo admite que sua teoria não se adequa à nova narrativa do século XX, herdeira de Kafka, pois o universo kafkiano é “inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo” (TODOROV, 1992, p.181), e a maior transgressão dessa literatura seria a hesitação não ser expressa na narrativa. Haveria, então, um fantástico generalizado: o homem e o mundo seriam fantásticos.

Desse modo, não existiria mais um fantástico em sentido pleno, pois a hesitação não poderia ser expressa na nova narrativa, e cooptar o leitor empírico. Para Todorov, “a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra” (TODOROV, 1992, p.182).

Filipe Furtado considera que a essência do Fantástico é a temática *sobrenatural* expressa pela dialética entre o *extranatural* e o mundo empírico, sem que o texto explicita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades.

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar. (FURTADO, 1980, p.35-36)

A teoria de Furtado, que parte de Todorov, abrange outras instâncias interessantes para se pensar no Fantástico e o considera como um gênero com marcas textuais definidas, que estruturam um texto em si ambíguo. Essa ambigüidade estaria já impressa no texto, produzida pelo narrador – entidade construída para emitir o texto literário – e recepcionada pelo narratário – o receptor intratextual da narrativa (Cf. REIS, 2001).

No Fantástico, o “verossímil deverá ainda atuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de *máscara* dos processos que utiliza” (FURTADO, 1980, p.47). O gênero se vale de convenções bastante rígidas, pois uma pretensa liberdade narrativa poderia lhe ser perigosa:

Longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. (...) Como toda obra intensamente invadida pelo verossímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui. (FURTADO, 1980, p.51-52)

Mesmo sendo o Fantástico um gênero que questiona a razão, esta é utilizada a fim de localizar o leitor em uma área flutuante, onde o sobrenatural ou o extraordinário são potencializados não pela sua manifestação, mas pela tentativa de enquadrá-los em esferas racionais, pois,

embora a racionalização convincente represente um perigo supremo para o Fantástico, isso não impede que o texto “explicado” evidencie muitas vezes, na parte que a antecede, o conjunto das características do gênero, podendo, até, constituir um modelo apreciável de vários aspectos da sua construção. (FURTADO, 1980, p.65).

A racionalização parcial da narrativa fantástica contribui para a construção e manutenção do gênero, visto que “suscita no destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na ‘imparcialidade’ do narrador, tornando-se assim um importante fator de verossimilhança” (FURTADO, 1980, p.67). A racionalização plena significaria a “morte” do Fantástico, podendo

implicar leituras “alegóricas” ou “poéticas” ou, ainda, anular a ambigüidade fantástica, transformando as ocorrências do evento insólito em objeto de riso, simplesmente.

As leituras que Filipe Furtado faz do narratário, das personagens em geral, do narrador-ator e do espaço híbrido são imprescindíveis para a demonstração do Fantástico não como um gênero puramente temático, mas enquanto arquitetura textual que “deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encerra (...) através dos vários processos empregados na tessitura do discurso” (FURTADO, 1980, p.131-132). É exatamente da combinação desses elementos narrativos que a ambigüidade empírico/meta-empírico, inerente ao Fantástico, origina-se. Desta forma, a narrativa fantástica deverá:

1. Explicitar a presença de um narratário (preferencialmente intradieético), ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado, sentir e refletir a leitura incerta da manifestação meta-empírica, construindo e condensando a necessária hesitação; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga, ou seja, contaminar o leitor com sua hesitação;
2. Apresentar personagens que assumam para si a identificação acima referida e que a suscitem por parte do leitor, representando, simultaneamente, através de si, a percepção ambígua das ocorrências com as quais são confrontadas e a conseqüente indefinição perante o *sobrenatural*, o *insólito*;
3. Organizar as funções das personagens de acordo com uma estrutura actancial que reflita e confirme as características essenciais ao gênero já apresentadas;
4. Utilizar narradores intradieéticos – auto ou homo –, cujo duplo estatuto face à intriga resulte em uma maior autoridade perante o receptor real da enunciação, o leitor, e na capacidade de o compelir a uma mais estreita aquiescência em relação aquilo que é narrado, independentemente de seu aporte *natural*, *estranho*, *insólito* ou não;
5. Evocar um espaço híbrido, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, referencial e exterior à narrativa, o universo do leitor, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos. (FURTADO, 1980, p.133)

Para além das estruturas do discurso fantástico, sua ambigüidade se projeta no indefinido teor ideológico do gênero que, mesmo não escolhendo entre razão e seu oposto, representa o potencial humano em contraste com as limitações externas, já que,

descendente directo da narrativa “gótica”, nascido entre as diversas linhas ideológicas que reagem contra o optimismo confiante do pensamento iluminista e desenvolvido durante a consolidação do movimento romântico, o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, o seu cepticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto humano. (FURTADO, 1980, p.136)

O Fantástico é uma encenação da atitude ambígua do homem frente ao mundo. Ademais, “o texto fantástico é especialmente adequado, até pelo caráter hiperbólico que muitas vezes confere àquilo que encena, a viabilizar e promover a discussão sobre o sentido, objectivos e limites da actividade humana, em particular nas áreas do conhecimento e da especulação” (FURTADO, 1980, p.138). Essa encenação transforma-se na tônica do Fantástico, e a partir dela

se percebe o questionamento da origem dos eventos, tendo em vista que focaliza o singular e não o universal, como antes se via no Maravilhoso:

Manteniendo las metamorfosis y los genios benéficos o maléficos, el relato fantástico tiene como motor el problema de la naturaleza, de la ley, de la norma. La no realidad plantea siempre la pregunta sobre el acontecimiento, pero dicho acontecimiento es un atentado contra el orden del bien, del mal, de lo natural, de lo sobrenatural, de la sociedad. Así como lo maravilloso es lugar de lo universal, lo fantástico es el de lo singular em el sentido jurídico. (BESSIÈRE, 2001, p.93)

Se o homem é focalizado no Fantástico, é possível então admitir que a utilização dos termos temas do *eu* e do *tu*, propostos por Todorov, é proveitosa, já que manifestam uma tendência individualizante. Isso poderia explicar a larga utilização da forma narrativa do conto, que também privilegia o particular, o acontecimento puro, além de sua curta extensão, que facilitaria a condensação do efeito fantástico. O enfrentamento entre o indivíduo e o não contido pelas leis naturais se expressa então na recorrência temática dos horrores humanos e do interdito. Não se priorizaria a formação de um mundo que expressasse uma verdade, mas sim a apresentação ulterior da realidade que cerca o homem e suas frestas escuras, porque “o fantástico se estabelece num clima real violentado pela irrupção insólita da lógica (...) este ato de romper a ordem oferece um olhar sobre o lado obscuro e indefinível das coisas” (JOSEF, 2006, p.206). Além disso,

o discurso fantástico encaixa-se entre outros discursos transgressores do instituído. Revela as fissuras que corroem o real, ideologicamente estabelecido, o real cultural e o castrado, que nos ensinaram a esquecer. É o discurso que nos mostra a nós mesmos. Mostra ao real que ele é o fantástico que não se deseja ver. (JOSEF, 2006, p.219)

Outro ponto a ser discutido é a consciência ficcional do Fantástico. Mesmo que as narrativas maravilhosas sejam, em comparação com os mitos, ficção, é no Fantástico que se explicita a preocupação sobre as estratégias narrativas. A estranheza que se coloca no texto também é de cunho processual. A experimentação narrativa se transforma em uma prática que ratifica ambigüidade temática.

Para Remo Cesarani,

a narrativa fantástica carrega consigo esta ambigüidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história. (CESERANI, 2006, p.69)

Essa consciência ficcional faz com que a utilização de novas técnicas narrativas, aliadas a temas transgressores, seja uma forma de se lidar com a exceção sem, no entanto, transgredir de todo a ordem social, posto que tudo é ficção, fingimento. Haveria então duas vertentes a serem vislumbradas no Fantástico para além do questionamento entre real/irreal. A primeira seria a

expressão da “modernidade” da criação literária graças à abolição dos limites de gêneros e/ou modos, iniciada pela “propensão para o hibridismo que foi própria do Romantismo” (REIS, 2001 p.284) – não esquecendo que o Fantástico foi outra vertente do Romantismo em sua face gótica ou mesmo grotesca. Por outro lado, existe o testemunho metaforizado do interdito e do imaginário, sem a aceitação de um discurso que puna ou aceite de forma categórica o evento insólito.

Nesse sentido, o Fantástico seria um gênero cuja singularidade é a de instigar o leitor de forma que a hesitação ou ambigüidade sejam a estratégia narrativa que proporciona a fruição do texto.

1.3- O Realismo Maravilhoso

Desde meados do século XX, com especial incidência, mas não exclusividade, na literatura da América Latina, um gênero se manifesta: o Realismo Maravilhoso. O termo, apropriando-se de dois vocábulos com vasta tradição na crítica literária, foi cunhado por Alejo Carpentier em seu famoso prefácio de *O reino deste mundo* na tentativa de abarcar a complexidade temática do novo gênero, aliada a uma nova visão da realidade e à experimentação de estratégias narracionais que implicassem a construção de uma imagem plurissignificante do real.

Não seria um “maravilhoso puro”, em que os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 1992, p.60), mas sim uma naturalização do sobrenatural ou um “maravilhoso naturalizado”, que “consiste em apresentar o real, a norma, o ‘verossímil romanesco’, para facultar o discurso a sua legitimidade *como sobrenatural* (a reciprocidade é verdadeira: as *mirabilia* também são legíveis *como naturalia*)” (CHIAMPI, 1980, p.61).

Irlemar Chiampi, ao analisar o Realismo Maravilhoso como modalidade narrativa, vislumbra-o como uma maneira de “configurar uma imagem de mundo livre de contradições e antagonismos” (CHIAMPI, 1980, p.89), baseada no diálogo mantido entre signo e referente extralingüístico, entre o texto e o contexto. Considerando o referente extralingüístico como *unidade cultural* que expressa uma ideologia quase sempre questionada pela literatura, o Realismo Maravilhoso seria, por exemplo, o gênero representante de identidade. Para Chiampi,

essa identidade seria ameríndia, o “ser americano”, mas é possível pensar nesse gênero como manifestação de toda literatura que se firma com o comprometimento de ir de encontro à hegemonia.

Pensa-se aqui em literatura contra-hegemônica aquelas literaturas que possuem em seu bojo a luta contra um modelo instituído, ou mesmo às literaturas de países periféricos, longe do centro de cultura, ou mesmo as pós-coloniais ou outro adjetivo que abarque a idéia de que não são em primeiro plano representantes do centro cultural. Também se pode pensar em literaturas contra-hegemônicas as que expressariam as minorias ou culturas desvalorizadas.

Alguns críticos consideraram a nova literatura como representante de um realismo mágico, já que a magia produziria uma nova maneira de o narrador se comportar diante de um real que, enquanto matéria prima, seria mágico. Entretanto, o adjetivo mágico, para dar a nuance necessária ao Realismo que ora emergia, não se consagrou graças a sua conotação fenomenológica, pouco afeita aos critérios dos Estudos Literários, pois “a magia enquanto poder não é um elemento proeminente na narrativa e, além disso, os fatos considerados mágicos subsumam-se à categoria do Maravilhoso” (CHIAMPI, 1980, p.47).

O fato de se acreditar que o Realismo Maravilhoso seria uma espécie de “neo” ou “pós” Fantástico latino-americano não é meramente temporal, já que, para Todorov e seus seguidores, o Fantástico perdeu sua força no início do século XX, com a absoluta relativização do conceito de verdade. Ademais, as propostas de estrutura formal desses dois gêneros são, em si, muito diferentes. O relato não-linear, por meio de jogos cronológicos e a multiplicação e a simultaneidade dos espaços da ação; a caracterização polissêmica das personagens e a atenuação da qualificação do herói; o maior dinamismo na relação narrador/narratário são dispositivos emblemáticos na formação de um novo gênero (Cf. CHIAMPI, 1980, p.20-21).

A forma como esses aspectos são tratados no novo gênero é bem mais próxima do universo Maravilhoso do que do Fantástico. O Fantástico põe a presença do insólito em xeque, tentando exterminar as possibilidades múltiplas da verdade, questionando-as, impossibilitando-as como opção; o Maravilhoso incorpora-as simplesmente, aceitando-as, sem questionamento. Isto significa que, mesmo mantendo particularidades do discurso fantástico – problematização da realidade, uso de artifícios para manter a credibilidade do narratário e inserção de elementos sobrenaturais, entre outros –, o Realismo Maravilhoso se constrói a fim de obter um objetivo bem diverso do Fantástico.

É necessário, então, perceber que existe uma série de procedimentos utilizados na narrativa realista maravilhosa que, mesmo utilizados por outros gêneros, são importantes para singularizar sua estrutura e significação. Estes podem ser:

a) narração tética (representação dos *realia*) como suporte da narração não tética (representação dos *mirabilia*); b) destonização/asserção da mensagem para suspender a dúvida sobre o evento insólito, nos relatos de naturalização do maravilhoso; c) retórica barroquista (vocabulário técnico, comparações, referências eruditas, citações) que distorcem os significantes para dizer o “indizível”, nos relatos de desnaturalização do real; d) causalidade interna, descontínua e meta-empírica (frequentemente da ordem mitológica) que rege a não antinomia da diegese; e) marcas de auto-referencialidade da enunciação, seja pela inserção de uma “poética da narrativa”, seja pela explicitação de uma “crise de enunciação” ou ainda pela multiplicação dos pontos de vista e das vozes. (CHIAMPI, 1980, p.158)

O que salta aos olhos é a construção semântica do discurso real maravilhoso em relação ao dos gêneros Realista, Maravilhoso e Fantástico. A construção narrativa desse gênero é estruturada de forma a “transcender” as isotopias (efeitos de sentido) dos outros gêneros, já que “o discurso realista instaura e mantém a isotopia ‘natural’, o maravilhoso, o ‘sobrenatural’ e o fantástico combina ambas (...) o discurso estranho produz e destrói sistematicamente as isotopias” (CHIAMPI, 1980, p.139). Para tanto, é necessário

buscar o modo de reunir o natural e o sobrenatural numa relação não disjuntiva das isotopias e que resulte tanto na oposição com as modalidades realista e maravilhosa, quanto na diferença com a fantástica e a estranha. Para tanto é preciso retomar a estrutura elementar da significação para sondar a possibilidade de uma construção semântica específica em que o maravilhoso é predicado da realidade e esta o é de maravilhoso. (CHIAMPI, 1980, p.140)

Com essa prerrogativa, o Realismo Maravilhoso se estrutura a fim de construir um Outro Sentido, um discurso de diálogo não excludente entre *naturalia* e *mirabilia*. Transforma-se em algo que adentra a categoria do mito, onde são permitidas e aceitas a “naturalização do sobrenatural” e a “desnaturalização do real”. Marcado por uma sintaxe parecida com a do discurso realista, o Realismo Maravilhoso expressa a simultaneidade natural do insólito e da realidade. Assim,

o discurso realista maravilhoso, articulado sobre a negação do princípio da contradição, enuncia poeticamente esse impossível lógico e antológico. Ao dizer-se “é possível que uma coisa seja e não seja” estamos diante de algo mais que o objeto verbal. Sendo uma distorção da lógica habitual, a ideologia do realismo maravilhoso persegue a reviravolta da concepção racional-positivista da constituição do real e coincide com o que Lotman chama de “estética da oposição”. (...) Negando a disjunção de termos contraditórios, o discurso realista maravilhoso reflete esse modo de ser/dizer e, como este, instala o Outro Sentido no centro da sua linguagem. (CHIAMPI, 1980, p.156)

Além do efeito de encantamento, que horizontaliza a relação entre o natural e extranatural, a função metadieética da voz narrativa é uma marca imprescindível do discurso real maravilhoso, pois problematiza o vínculo entre o narrador e o narratário. O autoquestionamento da enunciação cria “um texto que constrói a sua *performance* da voz, a partir do questionamento

da sua própria *performance* da perspectiva” (Chiampi, 1980: 79). O necessário diálogo narrador/narratário é arquitetado de forma a resultar na *ficcionalização da realidade*. O limite entre o real e o imaginário quebra-se.

Verifica-se, então, o chamado barroquismo descritivo, ou seja, um excesso de significantes para alcançar um significado incognoscível imanente de uma realidade maravilhosa, fascinante. A perplexidade diante do inominado é revelada por uma linguagem que, “ao revelar-se inadequada ao objeto, se retorce na elaboração de uma constelação de significantes (...), que vão se anulando em vez de complementarem-se” (CHIAMPI, 1980, p.86).

A *representatividade* – capacidade de representar um espaço sociocultural de acordo com suas singularidades contemporâneas – aliada à *experimentação* – o uso de práticas narrativas diferenciadas – é uma inclinação do Realismo Maravilhoso (cf. CHIAMPI, 1980, p.135). O homem e o meio que o cerca são redimensionados no afã de amalgamar os sentidos, de certa forma não contemplados por outros gêneros.

O termo Realismo Maravilhoso inscreve o gênero na tradição crítico-teórica dos Estudos Literários, e sua incidência vai para além dos limites “mágicos” das culturas hispano-americanas. O Realismo Maravilhoso dá conta de expressões literárias “de oposição”, “de contra-cultura”, “contra-colonizatórias” etc. Assim, não deve ser considerado um gênero exclusivo da América Latina, não apenas por esta ser multifacetada, mas também pelo fato de que a literatura é universal. Não é possível arquitetar, em termos artísticos, a expressão única de um sentimento, de uma verdade, de um único povo.

O Realismo Maravilhoso é, portanto, um gênero que, mantendo uma estrutura realista, denota uma nova maneira de transcender a realidade: fundindo-a à fantasia, ao ficcional. Não existe mais um questionamento, o Outro Sentido expresso no discurso real-maravilhoso é a aceitação da multiplicidade inerente ao homem e ao seu meio. Há um redimensionamento em relação à mentalidade que enfrenta um mundo nem só natural, nem só sobrenatural. Um mundo em que as forças harmonizam-se e interagem.

1.4- A narrativa insólita contemporânea. A Pós-Modernidade em foco

Os chamados “tempos pós-modernos” trouxeram outras questões para a percepção do insólito. Os gêneros da tradição não mais respondem a essas questões, mesmo que haja na

literatura contemporânea uma certa “homenagem” a eles. Ao discorrer acerca da crise e relativismo dos gêneros literários, Carlos Reis aponta para dois problemas distintos relacionados entre si:

Primeiro: no plano da criação literária, o que neste século algumas vezes se nos tem revelado uma espécie de crise dos gêneros, que não se limita a repetir aquela propensão para o hibridismo que foi própria do Romantismo. Segundo: no plano teórico-conceitual, manifesta-se uma certa tendência para relativizar as formulações genológicas estabelecidas e até para fixar outras, inteiramente novas. (REIS, 2001, p.284-285)

Esse problemas desembocam no próprio comportamento de autocrítica da produção literária. Assim, haveria uma desconstrução genológica, pois:

A escrita literária elabora-se como processo de produção arbitrária de sentidos, dissolvendo, no interior do texto, qualquer propósito de estabilidade ou coerência; ora os gêneros e subgêneros poderiam precisamente ser entendidos como um modelo de referência exterior ao texto, em certa medida responsável por essa estabilidade sempre diferida. O que só pode compreender-se em função de uma escrita descentrada e produtora de uma palavra que interminavelmente transcende as intenções do sujeito. (REIS, 2001, p.287)

Dessa maneira,

a partir do diálogo que estabelecem com circunstâncias culturais, ideológicas, sociais, etc., iminentemente mutáveis; como tal, também os gêneros, indirectamente envolvidos num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis e mesmo perecíveis
[...]
a relativização dos gêneros constitui, no plano da teoria, uma atitude relacionada com (ou até influenciada por) uma certa instabilidade, verificável em práticas literárias dos nossos dias, práticas essas irreduzíveis a uma referência genológica estável. (REIS, 2001, p.288-289)

A crise e relativismo impedem que haja um posicionamento teórico unívoco no que tange à genologia ou mesmo à apreciação ficcional das narrativas de matiz insólita. Sabe-se que “com o advento do pós-modernismo, notamos que aqueles (sub)gêneros que até agora ocupavam posições periféricas estão amudar para o centro do sistema” (D’HAEN apud REIS, 2001, p.289). Essa recuperação e conjugação desses gêneros tornaram as narrativas pós-modernas bastante diversificadas e de difícil classificação.

O fato é que há uma forte retomada da inserção do insólito na contemporaneidade. Entretanto, essa inserção se dá de forma muito diversa. Não se pode instituir um estilo dominante para a literatura em geral e por mais que se faça adenos para o termo Pós-modernidade não é possível rebater o fato de que existe sim uma necessidade de se compreender a condição do ser humano retratado na narrativa tida como pós-moderna.

Um questionamento necessita ser feito: as narrativas seriam pós-modernas por “atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter” (HUTCHEON, 1991, p.21)? Afirmar isso gratuitamente acaba por igualar Contemporaneidade e Pós-modernidade. A Pós-Modernidade não

deve se confundir com a inserção de uma nova ordem, mas “pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo” (HUTCHEON, 1991, p.21). É mais interessante, nesse sentido, pensar como Linda Hutcheon:

O pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemático) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado). (HUTCHEON, 1991, p.13)

Nesse sentido, pensa-se nas narrativas como força problematizadora no que tange também à instauração da verdade, pois para Bauman:

Resta agora, à obra de ficção, desvendar essa variedade particularmente pós-moderna de ocultamento, colocar em exibição o que a realidade tenta socialmente, e com afínco, esconder – esses mecanismos que retiram da agenda a separação entre verdade e falsidade, tornam a busca de sentido irrelevante, improdutiva e dia a dia menos atraente. É a própria realidade que agora necessita da “suspensão da descrença”, outrora a prerrogativa da arte, a fim de ser apreendida, encarada e vivida como realidade. A própria realidade é agora “arremedo”, embora – exatamente como o mal psicossomático – faça o máximo para encobrir os sinais. (BAUMAN, 1998, p.158)

Sabe-se que a cultura contemporânea está imersa em uma realidade em que “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1987, p.15).² Esse paradoxo se manifesta no abuso do questionamento do próprio discurso literário e de suas convenções. A problematização dos gêneros seria uma maneira de desintegração do conceito de realidade, fazendo com que a ficção seja a única certeza.

Fazendo uma ponte com *O mito de sísifo*, de Albert Camus, é possível afirmar que a literatura pós-moderna de traço insólito também pode retomar o clima absurdo no que diz respeito à impossibilidade de se estabelecer alguma relação com o mundo que é naturalmente hostil ao homem, já que “o absurdo nasce entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo” (CAMUS, 1989, p.36). Assim,

absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. É, no momento, o único laço entre os dois. Cola-os um ao outro como só o ódio pode fundir os seres. É tudo o que posso discernir nesse universo sem limites em que prossegue a minha aventura. (CAMUS, 1989, p.40)

Esse sentimento de absurdidade revela o ser humano em choque com o mundo, fazendo com que a vida em si seja insólita. Dessa forma, o confronto homem/mundo e o desejo de clareza

² Por mais que Berman não aceite o termo Pós-moderno, sua maneira de perceber a condição humana da contemporaneidade é importante para a reflexão da narrativa de que se trata neste trabalho.

deste acaba por ser na literatura uma confluência de fragmentos que são reflexo do pós-modernismo, ou seja “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1989, p.19). Para Fredric Jamenson:

Ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É também, pelo menos tal como emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade de mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional. (1993, p.27)

A falta de uma conceitualização confortável para a Pós-modernidade acaba por dar intensidade à discussão e fomenta várias opções críticas no que tange à maneira de nomeá-la que não serão debatidas aqui. Seja qual for o nome dado ao tempo atual, sabe-se que o que está em jogo é o enfraquecimento da verdade e da legitimação de um discurso absoluto e essa condição “manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividade e na dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais” (CONNOR, 1989, p.16). Para Ulrich Gumbrecht:

A versão filosoficamente mais interessante do conceito de Pós-modernidade, no entanto – e, penso eu, a mais plausível –, consiste em conceber nosso presente como uma situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV. Essa Pós-modernidade problematiza a subjetividade e o campo hermenêutico, o tempo histórico e mesmo, de um certo ângulo (talvez pela sua radicalização), a crise da representação. (1998, p.21)

Essa crise da representação acaba por ser mais uma face do papel da arte na cultura pós-moderna, pois “ainda que a arte contemporânea tenha todas as mesmas características formais do antigo modernismo, ele alterou fundamentalmente sua posição em nossa cultura” (JAMENSON, 1993, p.42). A arte não está mais comprometida em revolucionar nada, visto que as vanguardas se exauriram por si mesmas, o que ocorre é a inserção da arte pós-moderna como produto e meio de exibição do beco sem saída que se tornou o mundo. Ora, “o movimento moderno subverte a unidade da cultura, estilhaça a ‘cosmologia racional’ que subjaz à burguesa visão de um mundo ordenado segundo bem-comportadas relações espaço-tempo.” (BERMAN, 1987, p.30).

É nesse viés que se faz a pergunta: como se dá o insólito na contemporaneidade?

Enquanto nos outros gêneros do insólito a relação da verdade era imprescindível, a contemporaneidade não se propõe a discutir a verdade. Para Marshal Berman, haveria temas que a Modernidade (ou Pós-modernidade) se define:

a glória da energia e o dinamismo modernos, a inclemência da desintegração e o niilismo modernos, a estranha intimidade entre eles, a sensação de estar aprisionado numa vertigem em que todos os fatos e valores sofrem sucessivamente um processo de emanhamento, explosão, decomposição, recombinação; uma fundamental incerteza sobre o que é básico, o que é válido, até

mesmo o que é real; a combustão das esperanças mais radicais, em meio à sua radical negação. (BERMAN, 1987, p.117)

Como radicalização dessa idéia, é possível afirmar que os conceitos de realidade, gênero, verdade e mesmo insólito são fluidos ao se pensar na Pós-Modernidade. Se toda produção humana, assim como o próprio homem, vive em contínuo processo de mudança, não se pode refletir a literatura a partir de uma ótica que não abarque a consciência dessa transformação. Dessa forma

A produção cultural foi reimpulsionada para o interior da mente, para dentro do sujeito monádico: ele já não pode olhar o mundo real diretamente com seus olhos, em busca do referencial, mas tem, como na gruta de Platão, que desenhar suas imagens mentais do mundo nas paredes que a limitam. (JAMENSON, 1993, p.34)

A necessidade de se pensar nos gêneros da tradição em confronto com a emergência de algo novo se deve à metamorfose inevitável do código simbólico que constitui o homem. Deve-se salientar, porém, que metamorfose não é ruptura. Nesse sentido, é necessário trazer para essa discussão Manoel Antonio de Castro:

É claro que o abandono de um código simbólico e sua substituição por outro é um processo lento que, embora atingindo todo o espectro do sistema cultural, o faz em tempos diferentes. Entendemos metamorfose como essa mudança de código simbólico e não tanto uma marcação cronológica precisa.(...) A ruptura não é repentina e metamorfose expressaria muito melhor o processo. Podemos processá-la em três momentos: a gestação da mudança de princípios – que começam a minar a estrutura dominante; a gestação pela qual emergem consequências dos novos princípios; a eclosão, quando a nova realidade se impõe a vira instituição. Os três momentos interagem dialeticamente. (CASTRO, 1994, p.112)

Disso decorre uma necessidade de se pensar em um tipo de reescritura do insólito. Não há um afastamento radical entre o que é escrito atualmente e o que já foi escrito antes. Há sim uma mudança de paradigma, o que confere à literatura de traço insólito contemporânea matizes diferenciados. Isso se deve à própria idéia de ficção na literatura pós-moderna, pois

a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. (JOSEF, 2006, p.181)

Não se pode mais pensar em simples subversão das formas convencionais, posto que não se colocam em xeque estratégias narrativas ou a temática. Essas são antes de tudo revistas à exaustão, produzindo textos que dialogam entre si – muitas vezes ressaltando o próprio fingimento literário. O que existe é o afastamento das revoluções do início do século anteriormente revolucionárias e hoje cânone. Há uma preocupação em se instituir um sentido para o não sentido pós-moderno. Gumbrecht afirma:

Os textos literários escritos atualmente voltaram certamente a apresentar “mundos” a seus leitores. Mas, diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de

dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu status de representações. (1998, p.26)

Esses mundos são apresentados como produção saturada, em um sistema de relações labiríntico falsamente simplificado, reproduzindo a si mesmo e outros textos, compreendendo que a sobreposição de jogos e linguagens anteriormente incompatíveis em uma confluência autônoma de micronarrativas encaixadas.

O que é nevrálgico é a própria existência da ficção: fictício e factual se prestam a algo que está para além da referencialidade e da narração. Um labirinto se coloca como imagem para a ficção pós-moderna, em um jogo metanarrativo sem fim, já que “a referência na literatura não passa de uma referência de texto para texto e que, assim sendo, jamais poderia se referir a nenhum mundo empírico real, mas apenas a outro texto” (HUTCHEON, 1988, p.185). Assim,

deixando de ser a “voz que fala sobre o outro” para assumir-se como “a voz que se fala”, a narrativa atual não tem mais nenhum compromisso com a verossimilhança tradicional que aponta para um referente bem determinado. A partir de seu compromisso com a verdade complexa do homem, dilacera-se e fragmenta-se. Comprometida com o real absoluto, tematiza o imaginário, o sonho, o fantástico. (JOSEF, 2006, p.186-187)

As narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín, portanto, confluem esse tipo de relação aparentemente paradoxal da condição pós-moderna. Como autores que passaram por muitas das revoluções do século XX e vorazes leitores, possuem obras que todo o tempo demonstram um embate labiríntico com a tradição literária e com o passado das nações portuguesa e galega.

O viés insólito na narrativa curta de ambos é importante como uma face “lúdica” desse embate pós-moderno. Isso não significa que haja uma evasão ou fuga da realidade, mas sim a apresentação de outro modo de percebê-la sem, no entanto, estar totalmente preso a ela.

1.4.1- As narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín

A tematização do imaginário se dá nas obras de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín de forma contundente. Os escritores apresentam uma marca em sua escrita, que os aproxima sobremaneira: a inserção, na teia narrativa de grande parte de sua obra, de elementos insólitos não ocasionais, ou seja, traços essenciais à efabulação ficcional. Ambos têm sido, genericamente, considerados pela crítica autores do universo fantástico ou, no que tange a Méndez Ferrín, mais especificamente do feérico. Suas obras, quase sempre, dialogam com

tradições místicas, míticas e literárias, de que se nutrem, e, relendo a tradição de suas nações ou do Ocidente, em sentido pleno, repensam o mundo em que se inscrevem a partir de transfigurações do que tem sido comumente visto como “real” pelo senso comum.

Tal marca transforma os autores selecionados em representantes dessa nova maneira de se manifestar o insólito. Depositários de uma tradição que a todo tempo retomam, seus escritos são diálogo não só no que diz respeito a velha dicotomia real/irreal como são testemunho de dois planos confluentes e caros ao tempo em que vivem: 1. o questionamento ou representação do passado por meio da veia insólita como forma de se restaurar as identidades portuguesa e galega (levando-se em conta que “a ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes” (HUTCHEON, 1991, p.136); 2. expressar a ficção como protagonista dela mesma por meio da auqitetura de textos que dialogam entre si como verdade e mentira (o que seria um movimento hiérbólico do já visto nos outros gêneros).

Tanto Mário de Carvalho como Xosé Luís Mendez Ferrín possuem uma característica singular: ambos constroem narradores que

Em vez de inventores, eles preferem se apresentar no papel de editores, testemunhas ou repórteres. Finalmente, como Borges em seus primeiros poemas, eles geralmente evitam a tensão entre a função de representação do mundo e a forma da narrativa, afirmando que transformam a seqüencialidade da história numa dimensão de simultaneidade. (GUMBRECHT, 1998, p.25)

Desse modo, os escritores escolhidos são parecidos no que tange à maneira como sua produção é recebida. Seja pelo viés fantasioso, seja pelo enfrentamento de questões caras para Portugal e Galiza, eles demonstram um mundo em que oscilam a aprovação e a desaprovação (muitas vezes de forma irônica) dos discursos em que estão submersos como autores, já que

Através do ilusório e do maravilhoso, o artista tentará conter a marcha transformadora do tempo, contrapor às forças da evolução a imagem de um mundo estável e ideal, que é preciso fazer triunfar sobre a história, e o elemento de libertação será a linguagem cujo objetivo é a *co-realidade* (a nova realidade) imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, com objetos novos e autônomos contrapostos pelo escritor como uma parábola à realidade linear e factual. A obra não busca a continuidade no mundo real da ideologia nem a ingenuidade do mito puro, porque o homem não tolera o descontínuo. Assim, vai procurar a continuidade e o equilíbrio no não-codificado, para preencher uma ausência. (JOSEF, 2006, p.203)

O que ocorre é a consciência de que antigos paradigmas não podem mais serem utilizados para a produção literárias desses autores, visto que “desaparecendo os limites do mundo ficcional, necessário à ilusão realista, há uma mudança do estatuto da representação: mais importante do que contar alguma coisas é o próprio processo de narrar”(JOSEF, 2006, p.176). Ambos os escritores são grandes contadores de histórias.

Outro ponto a ser levantado: como autores de histórias de luta e enfrentamento das ditaduras de seus países – Salazar em Portugal e Franco na Espanha – projetam em sua produção as memórias e histórias desse tempo de forma muitas vezes lúdica. Há também a reescritura de textos canônicos e a revitalização de narrativas orais (assunto mais profícuo em Ferrín).

Mário de Carvalho nasceu em Lisboa em 1944 e é formado em direito. Inicia sua luta política e é preso exilado em 1973, regressando a Portugal em abril de 1974. É um autor bastante variado, com gosto por percorrer vários estilos, temas e gêneros. Sua obra abarca o romance, o teatro, o conto além de roteiros cinematográficos. Tal diversidade acaba por dificultar a classificação de sua singular produção. Parte de sua narrativa curta situa-se em um universo em que o insólito é uma constante.

Percebe-se em seus textos uma preocupação quase obsessiva com a centralidade da ficção na escrita. Tal fixação pela vontade de contar histórias acaba por ser um aspecto interessante para se refletir nas mudanças das estratégias narrativas desse autor, ou mesmo de seu constante flerte com cada sistema todos os suportes em que a palavra pode ser utilizada. Cada obra, ou mesmo cada texto, se apresenta de forma diferenciada.

Sem grandes paralelos na literatura portuguesa, é um autor que se reconhece como um voraz leitor e herdeiro da tradição literária lusitana. Assumidamente apaixonado pela literatura realista do século XIX, como Eça e Garret, não admite que haja literatura fantástica em Portugal, excluindo a si mesmo dessa égide. Sua maior preocupação parece ser a de representar uma realidade tal que só pode ser contada de maneira diversificada, já que é possível “ver o fantástico onde existe trivial e vice-versa: na grande arte, o real sente-se confuso” (RODRIGUES, 2006, p.308). Desse modo,

A linguagem como mediadora da realidade é veiculada ao nível da ficção ou apresentada metalinguisticamente. O autor comunica uma realidade representada através da sua própria arquitetura ficcional e verbal, na visão que possui dois fatos. E através da representação ficcional que indaga a verdade. (...) Dentro da realidade estruturada, a criação literária cria seu próprio real, onde a irrealidade é condição obrigatória. (JOSEF, 2006, p.168)

O fato é que parte de sua obra assim pode ser entendida: “personagens, atmosferas, diálogos, contrastes situacionais, o vocábulo insólito, recuperado, construído – eis como se ergue um esforço de literatura mais real do que suporíamos” (RODRIGUES, 2006, p.308).

Xosé Luís Méndez Ferrín, nascido em Ouréns em 1954, desde jovem demonstra certas características que seriam constantes em toda a sua obra:

Así, la nominación exótica de espacios e personajes (Kelma, Lorelai, Nhadron, Eikof, orl, Nijmenk, etc.); la atracción por el bosque, que se convierte en un símbolo de libertad y de felicidad, especie de Paraíso Original, cuyo recuerdo y búsqueda mueven a menudo a los personajes; la fantasía, utilizada en función del misterio y del enigma, pero también como reducto de liberación para el hombre en general, y, en particular, para el hombre sometido a los abusos, al oscurantismo y a la represión del pensamiento por parte del poder; la violencia, el odio, el horror y la muerte como coordenadas definidoras del ser humano; la ausencia del humor, rasgo éste muy a tener en cuenta en el seno de una cultura que hizo del humor toda una manera de comprender y soportar el mundo, la alegoría política, en la que Galicia e Castilla se adivinan como términos referentes y antagónicos de la metáfora; la entomología, a través de la cual Ferrín compuso páginas de gran belleza; la sensualidad, la atracción de todo tipo y que le han valido precisas páginas de delicados efectos de luz e color, de atmósferas de ensueño en las que instalar a sus enigmáticos personajes, etc. (VARELA, 1988, p.168)

Ainda jovem, uniu-se a um grupo de escritores que depois foram denominados de a Nova Narrativa Galega, influenciados pelo Novo romance e autores como Kafka, Joyce, Faulkner enriquecem a literatura galega com novas técnicas.

O obxectivo común a todos eles era a vontade de normalización do galego na escrita e o afán de renovación de temas e formas narrativa da nosa tradición literaria. Así por exemplo, vaise producir un achegamento á cultura urbana e a súa problemática social, multiplicación de vocés narrativas, introdución do monólogo interior, ruptura no tratamento do tempo – analepses temporais –, uso moderno da lingua que fai que aparezan cultismos e tecnicismos de diferentes disciplinas, ademais os galicismos ou anglicismos, e, póla contra, ausencia de hiperenxebrismos, tan comúns na época de Nós, dado o pouco afán diferencialista dos novos narradores/as. (ZAS, 1999, p.58)

As convicções galeguistas de Ferrín aparecem em sua obra de duas formas: como releitura da matéria de Bretanha, posto que existe no imaginário galego a concepção de que os galegos são descendentes dos celtas – como se pode perceber no próprio hino da terra, ao chamar o povo galego de “filhos de Breogan” e, por outro lado, como a reconstrução da Galiza contemporânea transfigurada de forma que no discurso do presente se perceba a luta pelo fortalecimento da identidade galega.

Seja pela retomada do passado ou pelo presente alegórico, a narrativa de Ferrín se coloca como ancorada a seu tempo sem, no entanto, parecer panfletária ou oportunista. Os seus textos “están cheos, a un tempo, de sinxeleza humana e de ondeante irrealidade de fábula. Ás veces, a acción e o escenario do conto mergúllanse nunha néboa de vaga poesía, que lembra vellas e lonxanas lendas” (FERRÍN, 1993, p.11), usando as palavras de Salvador Lorenzana, no prólogo da primeira edição de *Percival e outras histórias* em 1958 .

Dentre as constantes da obra de Carvalho e Ferrín, refletir-se-á aqui a sua narrativa curta de traço insólito a partir não da tentativa de categorização da mesma, mas sim nesta como tentativa de manifestação do passado português e galego, assim como na consciência desses dois escritores como construtores de narradores que são verdadeiros ficcionistas.

Ao vislumbrar as narrativas de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín não se pode concluir que são um produto estanque, mas sim resultado de uma tradição que lida com o insólito. Contudo, essas narrativas se constituem como exemplo desses novos tempos ao desfigurar o insólito de sua “incognoscibilidade”, tratando-o como mais um elemento da realidade, não mais vista sob uma relação dialética e tensa entre o empírico e meta-empírico:

Principalmente através das resoluções espaço-temporais, dá-se uma rasteira no tridimensionalismo, sugerindo a possibilidade de nova compreensão da realidade, ou, pelo menos, o questionamento da mesma. Mas, em seu próprio bojo, essa narrativa traz os elementos para combater o que poderia resultar uma alienação: essa fuga ao real só o é até o ponto em que se pretende uma visão menos restrigente, mais integral, da realidade. Não é uma ficção de simples fuga, mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão. (COVIZZI, 1978, p.39-40)

As narrativas de Mário de Carvalho mergulham no ser português de forma ácida e irônica. A parte que flerta com o insólito como categoria propulsora tem em seu bojo apresenta muitas vezes o absurdo das coisas ligado ao social e ao histórico. Há uma atitude auto-irônica em seus textos que vivem no limiar entre o a efabulação e a metaficção.

Já os textos de Méndez Ferrín ora demonstram o diálogo com o Maravilhoso (principalmente em diálogo com lendas irlandesas ou arturianas), ora a inserção do elemento insólito como uma maneira de desmascarar um real pouco aprazível. Não é simples retorno ao passado de forma nostálgica, mas o debruçar-se no ser galego, com suas idiossincrasias. Por outro lado, a narrativa de Ferrín se detém na descrição de uma Galiza cidadina com os problemas inerentes à contemporaneidade.

É a partir da comparação desses autores tão diferentes que é possível perceber a importância de se pensar em como o meta-empírico se dá na contemporaneidade, pois pensar na relação do homem com o insólito em uma época em que as fronteiras entre real/irreal e verdade/falsidade são fluídas é importante para a própria significação da realidade empírica.

2- Factum e Fictum. O sentido do passado e as identidades portuguesa e galega

Só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de sus vestígios textualizados. (Linda Hutcheon. *Poética do Pós-modernismo*)

Ao se refletir a respeito da memória e do sentido do passado, pode-se afirmar que a memória se encontra no âmbito individual enquanto o sentido do passado se projeta no nível coletivo. A memória individual incorpora esse sentido de passado de forma que haja uma ordenação social em torno de uma idéia que se faz deste. Essa ordenação faz com que ocorra a identificação de indivíduos a fim de formar uma comunidade. Para o historiador Eric Hobsbawm:

Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. (1988, p.22)

O passado, assim, coloca-se como base para se ponderar o presente. Uma sociedade se define como tal a partir do entendimento que se faz do passado e a literatura, como produto humano, também manifesta essa questão, podendo ser, quando necessário ou conveniente, um documento da verdade histórica. Não é necessário muito esforço para saber que os dois discursos possuem características comuns e que a dicotomia aristotélica entre o que aconteceu – a história – e o que poderia ter acontecido – a literatura – não satisfaz. No que tange a escrita literária e a escrita histórica:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como constructos lingüísticos, altamente convencionadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1988, p.141)

Dessa maneira, a literatura – como fingimento – e a história – como documento da verdade – podem ser aproximadas no que diz respeito à construção narrativa. Assim o passado histórico pode ser matéria do ficcional e, portanto, é possível retomar de forma superficial a genologia e erigir a manifestação do passado em cada gênero de matiz insólita de forma diferenciada.

O passado no Maravilhoso não existe, pois é o próprio passado. A estrutura cíclica dos contos maravilhosos demonstra esse entendimento de tempo não linear: o mais importante seria o desenvolvimento das personagens e não a passagem de tempo. A não periodização da narrativa maravilhosa se coloca como estratégia para se coaptar o leitor de forma que a moral e a ética

sejam definidos sem, no entanto, expressar de forma direta o comportamento do presente. O que existe é a metamorfose dos elementos dos contos graças a novas demandas, daí a quantidade de versões e releituras dos contos maravilhosos. O teor maravilhoso, porém, é o mesmo.

O Fantástico, cuja singularidade é também demonstrar os terrores humanos que não podem ser superados pelo cientificismo da modernidade, retoma o passado como desafio das idéias modernas do presente.³ Ocorre que a modernidade – imagem da razão – e o passado – espaço da superstição – se chocam de maneira que o sujeito (sendo muitas vezes o narrador-personagem) se coloca como “alguém que só conhece as leis naturais” (TODOROV, 1982, p.31) e se recusa a admitir a presença do irracional. O passado é visto como ruína que oprime o sujeito racional. Daí a emergência de espaços em decomposição e da necessidade de se retomar a história do local em que os eventos insólitos ocorreram.

Já o Realismo Maravilhoso dilui a linha entre o passado e o presente. O que existe é um processo de continuidade. A realidade é maravilhosa desde tempos imemoriais. Os eventos do presente são projeção do passado originário. Existe a consciência de que o cotidiano é fruto de uma tradição que não deve ser questionada já que os antigos assim faziam. A história é um suceder constante do passado revisto. Esse suceder não se expressa como conformismo, antes é motivo de orgulho e de identificação cultural.

No que tange ao pós-modernismo, Fredric Jamenson afirma:

O nosso sistema social contemporâneo começou, pouco a pouco, a perder sua capacidade de reter seu próprio passado, começou a viver num presente perpétuo e numa perpétua mudança que oblitera o tipo de tradições que todas as formações sociais anteriores, de um modo ou de outro, tiveram que preservar. (JAMENSON, 1993, p.43)

Essa idéia se calca na apresentação exaustiva de imagens e de idéias que se esvaem no âmbito pós-moderno. Acontecimentos presentes seriam passado em uma rapidez cada vez maior, trazendo assim esquecimento. A experiência histórica seria uma sucessão de presentes perpétuos graças à fragmentação do tempo da sociedade de consumo e de prazer. Isso se dá porque “o tempo não mais aparece como agente absoluto de mudança” (GUMBRECHT, 1998, p.23), mas sim outros fatores.

Contudo, tais idéias devem ser vistas com certo cuidado. É inegável que o momento pós-moderno é associado aos avanços tecnológicos e sociais que exacerbaram as conquistas da

³ Não se polemizará a respeito da influência do Fantástico para além do século XIX. Tomar-se-á como base os estudos de Todorov e Bèssiere que tratam em especial desse século, apesar da última considerar que o Fantástico não pode ser inscrito apenas no período que Todorov considera efervescente.

Modernidade e do próprio modernismo. Todavia, para Jameson, imerso na cultura americana, talvez não fosse possível na época em que escreveu perceber que o sentido do passado se coloca de forma diversa dependendo da sociedade que se foca.

É evidente que para sociedades não hegemônicas como a portuguesa e galega, herdeiras de um passado que a todo o momento é enfrentado, revisto ou recontado como glorioso, o sentido do passado como continuidade da experiência coletiva se faz mais contundente, para não dizer como expressão de sofrimento do presente que tenta restaura o passado sem sucesso. Retomando Hobsbawm:

Mais cedo ou mais tarde, é provável que se atinja um ponto em que o passado já não possa mais ser concretamente reproduzido ou mesmo restaurado. Nesse momento o passado fica tão distante da realidade atual ou mesmo lembrada que no final pode se transformar em pouco mais que uma linguagem para definir em termos históricos certas aspirações de hoje que não são necessariamente conservadoras. (1998, p.27)

É nesse sentido que são percebidas as narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín. O passado se transforma em uma imagem que deve ser conservada, porém não como ícone de adoração ou rejeição, mas como motivo de questionamento da própria identidade nacional. Ora,

o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (...) em sua revisão crítica e dialógica das formas, dos contextos e dos valores do passado, o historicismo pós-moderno está voluntariamente livre da nostalgia (HUTCHEON, 1988, p.122)

Graças a essa liberdade, é possível perceber que o movimento das narrativas pós-modernas é bem diverso dos demais gêneros. Não se busca um sentido ético, como no Maravilhoso, um enfrentamento racionalista, como no Fantástico e muito menos a emergência de um outro sentido a partir da horizontalização entre passado e presente, conforme no Realismo Maravilhoso. O passado se transforma em leitura e “parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens e estereótipos pop sobre esse passado, que, por sua vez, fica para sempre fora de nosso alcance” (JAMENSON, 1993, p.34).

Se o passado é discurso, o fato deste ser inserido em uma narrativa de teor insólito faz com que a sua apresentação nas narrativas de Mário de Carvalho e Mendez Ferrín seja a radicalização desse discurso. O insólito permite que questões caras às identidades portuguesa e galega sejam levantadas em seu caráter lúdico e a literatura se coloca como produto reflexivo pois “a natureza lúdica é aberta, o veículo liberador das potencialidades sociais reprimidas será o jogo – instrumento de rebeldia, afirmação criadora, aberta perante uma realidade que quer sufocar

e anular sua plenitude de ser no mundo pela pressão histórica” (JOSEF, 2006, p.203). Dessa forma,

o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses acontecimentos passados em “fatos” históricos e presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1988, p.122)

Percebem-se então marcas da verdade histórica na ficção que muitas vezes se sobrepõem à verdade poética da literatura. Tal fato não sufoca a literatura, antes enriquece sua leitura. Levando-se em conta que as narrativas analisadas são tanto a apresentação do passado como a do próprio processo ficcional, analisar-se-á neste capítulo a emergência do passado nas narrativas “Do deus memória e notícia”, de Mário de Carvalho, e “Fría Hortêncía”, de Xosé Luís Méndez Ferrín.

2.1- Portugal em revisão. “Do deus memória e notícia”, de *Contos da sétima esfera*

“Do deus memória e notícia” é uma narrativa pertencente à obra *Contos da Sétima esfera* (1990), cujas características são bem peculiares: apesar de serem narrativas independentes, quase todas se situam no espaço marítimo ou desértico (duas imagens caras ao imaginário Ocidental em especial no medievo) e tratam muitas vezes da constituição de reinos ou heróis, em uma linguagem que lembra as narrativas primordiais.

A narrativa dialoga com o imaginário cristão, que muito se nutriu do maravilhoso e o canalizou para a esfera do milagre (Cf. LE GOFF, 1983). As narrativas de Mário de Carvalho não só resgatam esse maravilhoso cristão, que se revela como essencial para se compreender o contexto da diegese, como o equacionam. O fenômeno religioso perde seu teor de deslumbramento, de prodígio, para se inserir no quotidiano que, ao contrário do contexto medieval, percebe o divino como não pertencente à ordem estabelecida. É a atitude do homem diante dos eventos insólitos e dos deuses que muda o enfoque do texto em questão.

Como uma narrativa de formação territorial, “Do deus memória e notícia” inicia-se, em um tom de lembrança histórica, com o declínio de Ghard, ameaçada e invadida por hordas do Oriente. Navios saem da cidade em busca do poente e os habitantes encontram um lugar para Ghard-a-Nova, que resplandecia em proporção à agonia de Ghard-a-Velha. Para Flavio García, o

uso de “a-Velha’ e “a-Nova”, comum em Portugal e Galiza, é um dos indícios de que essa narrativa é um relato *para-histórico* da formação da Península Ibérica, pois:

Ainda que o narrador não tenha revelado de que cidade e de que datas está falando, nem mesmo tenha citado nomes de personagens historicamente conhecidas, as informações contidas em seu relato garantem-lhe o germe do “real” (*realia*).

Sabe-se que ocorreram, no Ocidente, invasões de povos bárbaros, advindos do Oriente; que esses povos dominavam a técnica do bronze; que isso implicou ameaças ao comércio, fonte de subsistência local; que houve rechaçamento dos invasores, com vitórias iniciais, seguidas de novas imigrações, novas ameaças; que foram selados muitos acordos de paz, nem sempre respeitados; que se construíram fortificações defensivas, contrataram-se exércitos de mercenários; que frente à impossibilidade de mandar caravanas pela terra bloqueada, optou-se pelo mar, enquanto saída estratégica para a manutenção do comércio. (GARCÍA, 1999)

As semelhanças históricas e a própria linguagem grandiloqüente empregada no relato causam duas impressões: além de serem atemporais, todos os eventos são verdadeiros em sua totalidade, prerrogativas do Maravilhoso. Há a construção de uma realidade holística, em que humanos e deuses fundem-se não por serem iguais, mas porque os últimos não duvidam da inserção do divino em seu cotidiano. Assim:

A cidade, próspera, adoptou liberalmente os deuses circunvizinhos, e mesmo outros de remotas paragens, ao lado dos velhos baalim pátrios. Multidões de sacerdotes e sacerdotizas acendiam fogos múltiplos, entoavam litanias em todas as línguas, e secretas e sagradas, degolavam rebanhos inteiros, de que torrentes de sangue vinham coagular nas bases de multifórmes aras. (...) todos os homens livres de Ghard-a-Nova sentiam o mundo e os céus ao alcance da mão. (CARVALHO, 1990, p.19)

É nesse sentido que o Maravilhoso se metamorfoseia, pois aqui os deuses servem aos homens quando necessários, e não o contrário. Nessa realidade cuja estabilização é a crença no sobrenatural, o insólito irrompe na figura de um deus gigantesco, de forma humana e doce sorriso que se senta em uma das torres. A figura desse deus é clara herança do humanismo cristão, pois para o homem ser imagem e semelhança de deus é necessário que Deus seja imagem e semelhança do homem (Cf. FEUERBACH, 1989). O ideal religioso mostra que não é absoluto, antes é enfraquecido, ou mesmo destruído, nessa narrativa cuja referência mais próxima é a dogmática cristã.

Em um discurso que lembra a Bíblia Sagrada (ou mesmo um livro religioso fundador qualquer), o deus, resplandecente diante de habitantes que não duvidam de sua existência, responde as perguntas do sacerdote:

Quem és tu?

[...]

– Eu sou O que é. O Deus desconhecido e, portanto, verdadeiro.

– Baal – disse o sacerdote –, assim nos desses um sinal...

– Eu sou o Meu sinal, mas este é um sinal Meu – disse o Deus; e logo a Lua, que percorria longe o céu, veio descendo, cresceu sobre todas as cabeças, mostrando ao perto suas montanhas e vales, iluminando a noite e escondendo o firmamento. O mar, então, revolveu-se, bramiu, grandes

bátegas de água galgaram o porto, arrastando navios e muralhas, e muitos homens e mulheres pereceram afogados no torvelinho.

– Eis a paga – observou o sacerdote – de não haveremos logo crido n’Ele. (CARVALHO, 1982, p.21)

Para Flavio García:

O discurso do Deus traz à tona uma relativização do conhecido e da verdade. Primeiro, ele se diz aquele que é, e assim nada diz, sendo sua afirmação puro tautologismo. A seguir, afirma ser o verdadeiro, exatamente por ser o desconhecido, dando a entender que a verdade “verdadeira” é aquela que se desconhece, que não se sabe. Depois, define-se como sendo seu próprio sinal e seu próprio sinal sendo ele próprio, como que fundindo num só o continente e o conteúdo, o significante e o significado, a imagem e a referência, a aparência e a essência.

As suas próprias ações – se assim se pode referir ao seu aspecto e aos acontecimentos aparentemente dele emanados – também remetem para um dualismo da personalidade deífica. Seu sorriso e sua voz afável, no momento da apresentação aos moradores da nova cidade, são seguidos de intempéries da natureza, com céus e mares revoltosos, destruindo portos, muralhas, navios e pessoas, numa espécie de demonstração de força divina, para, ao final, retomar o sorriso, agora dulcíssimo, após a aceitação e reverências que lhe fazem. (GARCÍA, 1999)

Os habitantes aceitam esse deus e rendem-lhe culto. A cidade passa a chamar-se Zdekbal, “a escolhida do senhor”. Todos os que pediam alguma graça eram atendidos. No entanto, todo o bem tinha como consequência um mal futuro. A cidade começa a ruir, amparada apenas na fé do Deus da torre: templos abandonados, sacerdotes famintos, fome diante da carestia dos gêneros. Apesar desse quadro tenebroso, “dia após dia, prolongavam-se, intermináveis, as filas de gente a ofertar sacrifícios que o Deus nunca enjeitava, a pedir benesses de que o Deus cobrava sempre a sua paga” (CARVALHO, 1990, p.22). Em placas de barro são registrados os acontecimentos pelos velhos sábios. Sarténides, no entanto, escrevia suas impressões destoantes dos demais em folhas de papiro, o que denuncia, pela escolha do material utilizado para a escrita das versões díspares, o prenúncio de que a versão que permanecerá será a que resistir por mais tempo. A seleção das cenas de deus acaba por ser mais importante que o próprio deus porque:

O que é definido oficialmente como “passado” é e deve ser claramente uma seleção particular da infinidade daquilo que é lembrado e capaz de ser lembrado. Em toda a sociedade, a abrangência desse passado terá interstícios, ou seja, matérias que não participam do sistema da história consciente na qual os homens incorporam, de um modo ou de outro, o que consideram importante sobre sua sociedade (HUTCHEON, 1988, p.23)

A discussão entre o verdadeiro e o falso no passado se faz pelo o que deve ser guardado ou não. O sábio Sarténides e os demais escribas participam de um jogo de inverdades que objetiva a conservação da nova cidade. Para que haja história, é necessário o registro. Saber que existem registros conflitantes é uma maneira de se perceber o passado como construto discursivo. Assim, é possível perceber que o ficcional e o histórico são fios que se unem para formar um único sentido.

Eis que vem a guerra e o Deus desaparece quando os marinheiros pedem ajuda. Uma derrota rápida é a resposta para a confiança cega no Deus. Quando inquirido, o Deus apenas responde: “Os Meus desígnios são imprevisíveis” (CARVALHO, 1990, p.24), o que faz com que os militares pensem em destroná-lo, posto que é incerteza. A revolta logo é contida pelo Deus e os revoltosos morrem. É a partir das palavras de Sarténides que se chega à resposta ao problema e ao cerne da narrativa já oferecido pelo título: “Pode-se destruir um deus, sim mas só destruindo a sua memória e a sua notícia” (CARVALHO, 1990, p.26). Nas novas crônicas, Zedkbal volta a ser a nova Ghard, apagando-se assim a figura de Deus.

A memória e a notícia do Deus da torre são paulatinamente apagadas, todas as crônicas de seus feitos são jogadas ao mar e o Deus vai sendo esquecido e seus desígnios, explicados racionalmente. Os fiéis do Deus da torre desaparecem. Em “Do deus memória e notícia” a presença de um caprichoso deus que se deseja único e se diz verdadeiro é aos poucos apagada pela força de vontade humana quando toda a sua história escrita é reeditada, já que não era um deus interessante para os habitantes que antes o adoravam, mostrando o valor da escritura para a manutenção de uma idéia e, o mais importante, a relativização da verdade (para não dizer da fé). Desse modo:

O Deus, então, desesperou-se da cidade. Acontecimentos malignos e imprevisíveis caíram sobre os habitantes: dois homens foram levados num carro de fogo e não mais apareceram; um incêndio abasou o mercado; uma criança foi devorada por uma águia; uma mulher pariu um monstro com olhos de lagosta e pernas de rato; dois mercadores ouviram as estátuas dar grandes risadas; um galo, durante toda a noite, recitou em voz clara a epopéia de Gilgamesh. Mas os senadores, os sábios e o filósofo Sarténides encontraram sempre uma explicação conveniente, fundada ou na estranha natureza que nos cerca ou no capricho dos deuses antigos da cidade, tanto tempo postergados. (CARVALHO, 1990, p.29)

A luz da torre advinda da figura do deus foi se desvanecendo até sumir para sempre, e a narrativa termina com as seguintes palavras: “Do Deus da torre, o verdadeiro, não houve nem mais memória, nem mais notícia” (CARVALHO, 1990, p.30). Uma nova verdade é construída, uma nova história é contada. É a versão que dos fatos que prevalece. No entanto,

apagada a memória do Deus no cotidiano e no imaginário da cidade. Reescrevia-se a história de Ghard, de Ghard-a-Nova, daquela que um dia fora Zedkbal. Mas a “cidade escolhida pelo Deus” será apenas uma mancha, um borrão na lembrança dos antigos. Legendariamente, conforme as histórias de mapas piratas lançados ao mar em garrafas, os velhos papiros de Sarténides, resistentes ao fogo, andam por aí à deriva. (GARCÍA, 1999)

Tal perspectiva evoca a discussão acerca do que pode ser considerado verdadeiro ou não diante da escrita histórica. Ora, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no

momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224). Saber que as crônicas de Ghard possuem diferentes versões pode ser lido como uma atitude de desconfiança frente aos fatos. Se a história é antes de tudo um olhar apropriador, não se pode confiar totalmente nesse discurso – lembrando que discurso “não é um conjunto de textos, é uma prática” (ORLANDI, 1998, p.12). Sendo discurso uma prática que emerge do sujeito, perceber o passado é um exercício de edição contínuo e Sarténides acaba por incorporar essa função sendo reflexo do papel do narrador e/ou autor de qualquer texto, histórico ou não.

Pensando em ficção como “ato ou efeito de fingir” (HOUAISS, 2001), os escribas são mais poderosos do que o deus, já que conseguem fazer com que o fingimento se torne uma verdade indiscutível. Um deus nada é sem fê e só sua presença não foi o suficiente para preservar sua memória. Esses narradores da verdade acabam por ratificar a ficcionalidade da narração histórica, já que esta “realiza uma encenação do passado” (SIECZKOWSKI, 2002, p.73). Não se pode então pensar na narração histórica como simples representação do “real” e na ficção como o “falso”, “fantasioso”, pois:

O estudo da História pode ser simbolicamente representado pela forma genérica do cubo. Cada face dele funciona como um texto escrito por um historiador. À medida em que gira, novas interpretações aparecem, diversificando-se os pontos de vista. É enganoso pensar que a História realiza um trabalho profundo no resgate do passado. Não existe uma única história, uma única verdade, mas sim verdades parciais: (...) tudo é história, mas só existem histórias parciais. (Veyne, [s.d.]:59, *apud* SIECZKOWSKI, 2002, p.86)

A parcialidade da história dá fôlego para a inserção da ficcionalidade, posto que é subjetiva. No conto, essa nova realidade sedimentada nas versões dos escribas contra o deus atua no cotidiano das personagens e no próprio poder divino. O que conta então não é o resgate do passado, mas como este exerce imagens para a construção de uma nova potência, não mais Zedkbal, mas sim Ghard-a-nova. Dessa forma, o histórico e o ficcional são escritura maleável.

A aceitação comunitária de um dado discurso acaba por produzir sentido e pode reverberar (apesar de não ser tão simples assim) em uma representação simbólica de uma nação, já que:

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memória que conectam seu presente com seu passado e imagem que dela são construídas. (HALL, 2006, p.51)

É o que acontece com Ghard-a-Nova. Desde o momento em que as personagens se perceberam como pertencentes à cidade e não mais acreditaram no novo deus único e verdadeiro, retomaram suas vidas e conseguiram transformar sua nova nação em potência. Resgatando a

discussão acerca do Maravilhoso, pode-se inferir que a ambientação em um tempo que a princípio parece mítico, atemporal não retira a força do tempo de produção do conto, pois a maneira como essas personagens se situam diante do divino e constroem e desconstroem sua história e, conseqüentemente, sua nação, demonstra que está em jogo a medida humana, não a deífica, mesmo com a presença de tantos deuses.

Essa atitude é uma releitura não só do gênero Maravilhoso como pode ser lida de forma que é possível repensar a própria tradição portuguesa a partir da transfiguração do “real”. Se a identidade nacional é uma comunidade imaginada composta por símbolos e representações (Cf. HALL, 2006), um texto que retoma de forma sutil a formação ibérica revista e/ou reeditada oportunisticamente é uma tentativa de se dar um novo enfoque ao passado português.

2.2- Galiza entre passado e presente. “Fría Hortênsia”, de *Amor de Artur*

As narrativas analisadas serão “Fría hortênsia” do livro *Amor de Artur* (1982). É uma obra que retoma e relê as lendas irlandesas e o mito arturiano em contos longos cujo foco é tanto a releitura dessas lendas como a reflexão do ser galego contemporâneo. Pode-se perceber também a tensão entre o passado mítico formador do imaginário galego e a necessidade do reconhecimento da cultura autóctne.

A narrativa “Fría Hortênsia” se estrutura de forma que haja duas histórias encaixadas com dois narradores de características diferentes. O primeiro narrador é um adolescente imerso na contemporaneidade, apaixonado por sua prima Maribel e completamente devotado aos seus encontros e desencontros amorosos. Já a segunda narradora é Fría Hortênsia, uma velha campesina cuja notoriedade era a de conhecer várias lendas e mitos e os transmitia perto de seu caldeirão em sua cozinha dia após dia. O primeiro narrador relata a sua vivência em suas férias de verão no campo e dá voz a Fría quando esta conta uma das cinco invasões de Nosa Terra. Para Flavio García:

O *eu* da história-moldura, narrador autodiegético, permuta sua função com Fría Hortensia, narrador heterodiegético da história-emoldurada. Nos momentos em que Fría assume a narração, aquele primeiro narrador, ao lado da prima e dos amigos, assume a função de narratário intratextual. Assim, o movimento *eu* → Fría → *eu* é cíclico e circular na narrativa, constituindo um diálogo entre os dois planos do narrado
Méndez Ferrín faz de sua narrativa primeira – “Fría Hortênsia” – um texto-moldura para uma segunda narrativa – o texto da tradição mítico-celta. O diálogo entre os dois planos da ação, entre as duas enunciações – uma do narrador autodiegético e outra de Fría – promove o surgimento de um terceiro texto, produto do diálogo entre as duas narrações: o texto de uma nova visão histórica. (García, 1999)

Ambas as narrativas desenvolvem-se descontinuamente, com retrospectivas, cortes e rupturas do tempo e do espaço, isso se dá com as constantes digressões do primeiro narrador e das contínuas histórias narradas por Fría. O tempo narrado se coloca em um local do passado, o tempo da narração é composto pelas lembranças do adulto que rememora e transmite ao leitor o verão que passara, ainda na adolescência, em Vila Nova dos Infantes, quando mantinha uma paixão platônica pela prima Maribel. O fato de ser autodiegético e altamente comprometido com seus sentimentos do tempo narrado faz com que seja ainda menos confiável que o segundo, Fría Hortensia, que conta a história de um tempo mítico, quando se travaram batalhas entre as imaginárias Nosa Terra e Tagen Ata e, como tal, narra uma história “verdadeira”, posto que relembra a origem da terra. Esta mulher é a expressão do narrador que sabe tudo sobre as personagens e tem amplo conhecimento sobre a trama, demonstrando considerável autoridade em relação ao narrado.

O contínuo exercício de memória se desdobra em algumas instâncias interessantes para se evidenciar pelas diferentes faces dos narradores, representantes do tempo profano e do plano mítico, da contemporaneidade e da tradição, do literário e da oralidade. Esses desdobramentos são importantes para se pensar na Galiza contemporânea em dois tons: a manifestação de um presente que se coloca como tensão entre a cidade e o campo e o da afirmação da identidade da terra com o resgate dos mitos. Nesse sentido, o passado se coloca em dois níveis: o do tempo da enunciação, em que o adulto do presente pensa no adolescente que fora, e nas próprias narrativas de Fría, que retomam a história de Nosa Terra, alegoria da Galiza.

Em seu famoso artigo “O narrador”, Walter Benjamin considera o verdadeiro narrador, o que se assemelha aos sábios, extinto. Para ele, o narrador se coloca como aquele que se entrega a “faculdade de intercambiar experiências (...) a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 1994:1988). O narrador que dá conselhos a partir de sua experiência seria o marinheiro comerciante, que vem de longe para contar suas histórias, ou o camponês sedentário que conhece as histórias e tradições da terra. Ambos se alimentam da tradição oral. Para o autor, “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está definhando” (BENJAMIN, 1994, p.201).

O que interessa no ensaio é que para ele, a narrativa

não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se

imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão de oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p.201)

A própria visão do narrador imprime sua marca na história e é esse olhar que atua no ato narrativo. Desse modo, a narração é moldada pelo narrador como o oleiro da metáfora de Benjamin não pela experiência, mas pelo próprio ato de narrar que trabalha com a rememoração dos fatos narrados, posto que tudo aconteceu no passado e é urdido no presente.

Esse tipo de relação existe em Fría Hortênsia, assim descrita: “era alta e fumaba tabaco de picadura. Gastaba relouxo de peto e tocábase cun pano da montaña, que tiraba e recompoñía sobre a testa como os homes fan coas puchas” (FERRÍN, 1982, p.1) que além de ser a mais velha e, conseqüentemente, mais sábia, conta suas histórias em sua cozinha e o cheiro desta acompanha o narrador de origem mesmo quando a história da invasão cessa e os adolescentes voltam para suas casas na cidade de Ouréns.

É necessário nesse momento pensar na própria estruturação do processo narrativo:

As dominantes que caracterizam o *processo narrativo* são fundamentalmente três: o processo narrativo funda-se numa atitude de variável *distanciamento* assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo uma *alteridade* mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa; o processo narrativo revela uma tendência para a *exteriorização*, responsável não só pela caracterização e descrição de um universo autônomo (personagens, espaços, eventos etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adotar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma *dinâmica temporal*, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo. (LOPES & REIS, 1988, p.67)

Pensando no processo narrativo, pode-se então dizer que a narrativa se constrói como uma realidade outra em que o narrador se coloca como um demiurgo. A narrativa se autentica pela atuação do narrador consciente de seu poder a ponto de estabelecer diálogo com o narratário – lembrando que o narratário é “uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’ (...), o narrador que lhe dirige de forma expressa ou tácita” (LOPES & REIS, 1988, p.63) e não deve se confundir com o leitor empírico, real.

O fato de Fría Hortênsia conhecer as histórias de Nosa Terra faz com que o seu ato de contar seja uma volta às origens, fazendo com que sua narração se configure em um tempo mítico, atemporal. Essa atemporalidade não se confunde com uma leitura aistórica das lendas, pois para a narradora e seus ouvintes os acontecimentos do passado são reflexo do presente e, quem sabe, do futuro de Nosa Terra, pois a sua história não finalizara.

O passado resgatado pelas lendas contadas se faz importante para a cultura galega. O campo se transforma em local de preservação dessa cultura e as desventuras do primeiro narrador ficam de lado em nome das lendas da terra e da manutenção da lembrança de Nosa terra.

Fría preserva sua cultura, compreendendo-se esta como a troca de significados e a conservação de símbolos. Segundo Anthony Giddens,

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (*apud* HALL, 1999, p.14)

Nessa perspectiva:

Cantar ou contar histórias à beira do lume, junto aos caldeirões da cozinha, enquanto se catavam os grãos, se amassava o pão, se guardava a comida aprontar (...), é uma tradição galega (...) foi graças a esse costume que a língua e cultura autóctones se preservaram, já que permaneceram séculos alijadas dos espaços oficiais. (GARCÍA, 2004, p.34)

Pode-se notar, ao longo da narrativa, o quanto se delineiam marcas de uma busca e preservação identitária. Nesse contexto, faz-se primordial pensar na escolha acertada dessa personagem – mulher simples, de moderada idade – como a detentora da sabedoria popular, transmitida essencialmente através da oralidade:

Seica visitades moito a Fría Hortensia, dixo un día meu pai acendendo o cachimbo lentamente ao tempo que ollaba cara a fiestra como se puidera ver ao través das cortinas. Sorriu como pra si mesmo. Eu tamén ía á súa cociña cando era rapaz, dixo antes de se erguer pra subir moi a modo as esqueiras en procura da sesta con mamai, dos libros, do silencio, do Daiquiri de final de tarde. Nós non dixemos nada, pro realmente Maribel e mais eu pensabamos se el sería certo que Fría Hortensia era tan vella (FERRÍN, 1982, p.95)

A personagem se coloca como contadora de histórias e de transmissora da tradição. O fato de o pai do narrador ter também visitado a idosa demonstra um movimento circular não só nas narrativas como na própria família do adolescente. Outro fator de circularidade são as diferentes histórias que funcionam como anexo da história principal – a invasão de Nosa Terra –, explicando cada pormenor, como o ocorrido na história do Pote de Granel, em que Fría Hortência fica irritada com a interrupção de Maribel:

Maribel, moi impresionada, interrompera entón a Fría Hortensia pra lle preguntar detalles do pote maravilloso. Non sei se queredes saber o que foi de Isebelt na Nosa Terra ou preferides que vos conte o conto dese estúpido caldeiro, dixerá Fría pousando as mans, as súas enormes mans, enriba da artesa. Logo limpou os narices con dous dedos, fungando moito, e chimpou a mocada no fregadeiro de pedra. O Lolo, Maribel, o Carrollas e eu ollámonos en silencio e, de contado, seguimos a debullar nos feixóns. Maribel propuxo saber o máis elemental sobre o Pote de Gradel, e, de seguida, que Fría Hortensia nos contase o resto da historia de Isebelt. Deste xeito – protestei eu – cando Fría continúe a historia verdadeira, estaremos coa imaxinación aínda no pote de Gradel

e non prestaremos a debida atención. ¡O Pote nunca ensombrece nada! ¡O Pote de Gradel dá luz!, berrara entón Maribel nun súpeto que me meteu medo. (FERRÍN, 1982, p.93)

A presença desse narrador apegado às tradições é um contraste com o primeiro narrador que está presente na modernidade e focado em seus sentimentos por sua prima, não se preocupando, em primeiro plano, com o destino de Nosa Terra. O encaixe dos dois tempos é a fusão de uma terceira história que se funde a partir de dois olhares que, a princípio, poderiam ser antagônicos, mas são a soma de uma possibilidade de se ler a própria Galiza, visto que mesmo que se conte uma das cinco invasões de Nosa Terra, o que se coloca é a redenção desta, “unha historia ainda non escomenzada” (FERRÍN, 1982, p.96).

No início de seu artigo “O narrador pós-moderno”, em uma clara discussão com Benjamin, Silviano Santiago discute o ato de narrar como duas experiências: o narrador transmite uma vivência ou passa uma informação sobre outra pessoa: “No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO, 1989, p.38). De qualquer forma, “o que está em questão é a noção de autenticidade” (SANTIAGO, 1989, p.38).

Nesse sentido, a escolha da voz narrativa antes de tudo se presta à autenticidade da trama. Para Silviano Santiago, o narrador pós-moderno olha para informar e não para compor sua experiência, pois

ele é puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo de vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 1989, p.40)

O narrador e o narrado se mesclam, pois os fatos se colocam *a partir* do narrador, mesmo que este não participe efetivamente do narrado. O que se exalta é o *olhar*, não a ação. A ação acaba por ser filtrada pelo olhar:

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. (SANTIAGO, 1989, p.51)

O primeiro narrador é consciente de que o que se dá é a ficção. O tempo dele no campo e o passado da terra contado por Fria não são parte de sua vivência: são histórias inacabadas, como se percebe no fim do conto:

Pro todo isto é materia doutros relatos, acaídos pra seren contados noutro tempo que non é este tempo. Agora ide indo, porque me sinto moi cansa e xa vos relatei a historia. Foi a historia dunha

das cinco invasións que sofreu a Nosa Terra. Unha historia que, coma todas, é incompleta. (FERRÍN, 1982, p.118)

Mesmo que as palabras venham do segundo narrador, é o narrador de origem que administra a historia e, como tal, faz com que tudo se coloque a partir de sua memória, de suas impressões, de seu olhar. Percebe-se que o adolescente não se coloca no mesmo nível de Fría Hortência também pelo fato de ser da cidade e não falar o dialeto, como Carrolas e Xela, cujo conhecimento sobre as histórias de Fría era maior, já que ouviram outras histórias no inverno anterior. A diferenciação entre os adolescentes da cidade e do campo – o narrador e Maribel de um lado e Carrolas e Xela de outro – é desdobramento da diferenciação entre as histórias.

Fría – inquiriu Xela –, ¿e logo a historia do neno que vai nacer será a do rendedor da Nosa Terra, a historia que tantas veces nos anunciaches o inverno pasado? Ollei pra Maribel desconcertado. Durante o inverno pasado nin ela nin eu escoitamos a Fría Hortensia, nin ela nin eu estiveramos en Vilanova. Maribel sorría cos ollos baixos e abaneaba a testa cun aceno de pacífica negativa. Xela, por favor – dixo Fría Hortensia cun ton no que se mesturaba a reconvencción coa paciencia –, *cada conto ten a súa malicia*. (FERRÍN, 1982, p.96, grifo nosso)

Outro ponto a ser salientado é a solidão o narrador da história-moldura e da impossibilidade deste em alcançar Maribel, cujo relacionamento próximo de Fría Hortência, excluindo-o das histórias e da sabedoria, fazem com que mais uma vez as histórias possam ser vistas como complementares, porém diversas. O adolescente vê as histórias como simples ficção, coisa velha:

Pensei agremente en Maribel, e a lúa toda posúume por dentro. Pro, entón, ollei dúas formas inmóbeis ao pé mesmo da torre. Unha delas, sentada nun mazadoiro, tiña a cabeza iridiscente, batuxada de tímidas estrelas. Ollaba cara arriba, cara a figura esguía de Fría Hortensia que debuxaba un signo con ambos brazos despregados. Maribel ollaba unha estatua lourida que era Fría Hortensia e que, baixo o poder do plenilunio, algunha cousa impensábel lle dicía sen verbas. ¡Horribel presencia de Maribel lonxe de min, a recibir de Fría Hortensia sabe o díaño que estrépitos de cousa morta e de sabedoría rota! Os tellados de Vilanova, vistos desde o patín do castelo, eran agora azulados e vaporosos. Senteime no chan, agachado nas sombras da porta, e chorei porque me sentía só e aloumiñado polas mans aluaradas da Nosa Terra. Maribel non quixera pasear comigo en tándem naquela noite que endexamais esquecerei. (FERRÍN, 1982, p.98)

A partir desse episódio, é possível ver o olhar comprometido desse narrador: seus sentimentos estão tão confusos no tempo narrado que a narração dos fatos se faz ora em tom revoltoso ora com nostalgia. Essa revolta se inicia no adolescente e permanece no adulto. Contudo, a sensação de liberdade e o contato com a natureza fizeram com que a alegria fosse constante, mesmo que por vezes nublada por causa de sua indefinível prima. Ele mesmo admite que o verão distante que passara com sua prima foi uma espécie de vértice, onde diferentes mundos se confundiram: o seu com o de Maribel, os da cidade com os do campo. Esse verão foi, no entanto, “irrepetível: xá tan distante, tan distante” (FERRÍN, 1982, p.95).

Dando vez a história narrada por Fría Hortêncía, após a apresentação de Enmek Tofen, rei de Tagen Ata, apresenta-se o outro rei, Dindadigoe, vindo de Nosa Terra com a pretensão de se casar com Isebelt, irmã de Enmek Tofen, Malabron, Lodr e Kodraf, representantes da realeza de Tagen Ata. Este casamento seria a possibilidade de estabelecerem-se vínculos de amizade entre os dois reinos. A narradora põe em foco Kodraf como o possível anti-herói, diz que ele fora o único a não se encantar com o casamento: “Hai homes que odian ás bolboretas e que só son felices cando ven a discórdia. Son os homes máis malvados.(...) Non te esquezas de que en todas as historias hai un home que ten que facer o mal, todo o mal do mundo” (FERRÍN, 1982, p.91).

O casamento é estremecido pela atuação de Kodraf, que castra os cavalos dos de Nosa Terra e os mata. Enmek Tofen faz o seguinte acordo com Dindadigoe em troca da paz: “Se ti accedes a esquencer a ofensa recibida, dareiche en compensación dous cabalos por cada un dos que perdeches e mais a miña espada Derbfol, forxada polos deuses de antanto, que é capaz de cortar o mármore e a pedra” (FERRÍN, 1982, p.92). Na festa de casamento, o rei de Tagen Ata pede perdão total e diz: “Dareiche un pote de ouro, chamado Pote de Gradel, no que, se metes a cocer un home morto, sairá del vivo, aínda que mudo e cos ollos louleados” (FERRÍN, 1982, p.93).

O casamento se faz, e nasce Em Dovel, que deveria ser aquele que governaria as duas nações. Contudo, o povo de Nosa Terra não esquecera as ofensas de kodraf e Isebelt sofre o castigo pelos atos do irmão, sendo obrigada a

ir vivir a unha chouza situada na porta do pazo do rei; que a súa ocupación habería de ser a de arrincar as víceras dos animais destinados a seren comidos cada día; que, ao acabar a xornada, recibiría unha pancada do carnicero maior como premio ao seu labor. Finalmente, Isebelt apousaría na porta do pazo, cando non tivera traballo, e transportaría sobre o seu lombo ante Dindadigoe a tódolos visitantes e estranxeiros que aló se achegasen. (FERRÍN, 1982, p.99)

A condição de Isebelt em ter sua estatuto de rainha amputado se assemelha a contos maravilhosos em que as personagens tinham seus direitos extirpados e sofriam também fisicamente alguma provação e recebiam o escárnio das demais personagens. O fato do estorninho se colocar como elemento mágico auxiliador também é outra marca recorrente no gênero maravilhoso, assim como o fato de a mensagem da irmã sofredora não chegar de forma simples a Enmek Tofen, sendo necessária a atuação do Lobo Vela e da água Cirus.

Quando, mais uma vez, os dois reinos tentam se esquivar de outra batalha, estabelecendo a paz através de En Dovel – filho de Dindadigoe e Isebelt e esperança da unificação entre as duas terras, bem como da manutenção do equilíbrio – Kodraf realiza mais um ato de crueldade:

Kodraf pegaba un chouto de pantera, como collía ao meñino polo pescozo e como ele abría o peito dunha coitelada (...) choutaba até o alto do sitial de En Dovel, agarraba a este e tiráballe o corazón pra fora (...) cun berro animal, collía xa a Em Dovel polas perniñas e chimpábao na fogueira (...) como o cazador colle á lebre. (FERRÍN, 1982, p.110)

Deve-se destacar, ainda, que na história de Fría Hortensia não há vencedores. Inicialmente, a tropa de Dindadigoe – rei de Nosa Terra – é favorecida pelo “Pote de Gradel”, entretanto, após Isebelt destruí-lo, as condições de batalha se igualam. Por fim, Isebelt morre, Dindadigoe e Enmek Tofen matam-se um ao outro e Lodr mata o irmão Kodraf – causador de toda a discórdia.

A narrativa termina dizendo que Lodr retorna para Tagen Ata com o coração de Enmek Tofen em suas mãos, desejando com todas as suas forças que o irmão viva novamente, então, atira seu coração nas águas onde caíra a Espada de Derbfolll:

De xeonllos sobor da ponte do navío, Lodr sostiña o corazón de Enmek Tofen nunha copa de prata. Unha luz cegadora surtía do corazón e ventos estraños gobernaban de seu as velas e o leme. Cantaba o mar unha múltiple cantiga de tristura no courel e na quilla. Cun xesto estricto, Lodr deixa caer o corazón de Enmek Tofen no mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata. O corazón entra nas augas ao tempo que un lóstrego vivísimo cega os ollos de Lodr. O día escurece, prodúcense tronos espantosos, todo mundo é cuberto por un manto de frío. (FERRÍN, 1982, p.118)

Na sequência, um peixe come o coração do rei de Tagen Ata, esse peixe é comprado por uma mulher chamada María e eis que Enmek Tofen renasce pela boca desta mulher. Fría Hortensia conclui sua exposição afirmando que o rei se tornará novamente o poderoso herói de Tagen Ata, ameaçando assim Nosa Terra: “Pro todo isto é materia doutros relatos, acaídos pra seren contados noutro tempo que non é este tempo” (Ferrín, 1982:118).

A partir da revitalização de uma lenda celta, transportada para a realidade galega, a narrativa de Méndez Ferrín termina com o primeiro narrador voltando para Ouréns:

Voltabamos a un Ouréns de desencanto e de incomodo. Ollei pra a miña curmá e vinna sorrindo con aquel sorriso enigmático que eu odiaria durante todo o veraneo. Os seus ollos estantíos estaban fíxos nun lugar moi preciso. Fixo, entón, un aceno inequívoco de despedida coa súa adorada manciña. Coma un lóstrego, apego o meu nariz contra o cristal do coche e ollo pra onde ollaba Maribel. Non hai ninguén naqueles penedos de onda a estrada. Maribel seguía a sorrir naquela dirección, na dirección de nada, mentres se compuña a cola de cabalo e mesmamente rosmaba algunhas verbas lenemente dubidosas. Súpeto, véume. Súpeto, veu ao meu nariz o cheiro da cociña de Fría Hortensia. O coche de liña arrincaba con estrondos varios e dinme de conta de que papai, namentras acendía a paipa, choscaba os ollos de cara min coma se algo lle fixese gracia. Sentín unha raiba concentrada e boteille a mamai o brazo polos ombros e xa o De Dion-Bouton collía as revoltas de Carfaxiño; o tandém ía amarrado na baca e Vilanova adeus, todos camiños dos días do sensabor e das certezas. (FERRÍN, 1982, p.119)

O término da história de Fría não é o fim de Nosa Terra. O aroma de sua cozinha e sua imagem perseguem o jovem que no momento da enunciação é um adulto com saudade daquele tempo e que repete as velhas histórias de Fría. Isso significa que a própria identidade galega foi

conservada não só pelos primeiros ouvintes de Fria, como pelo narratário do relato desse adulto que relembra aquele não tão distante verão, já que este está presente na e pela memória.

2.3- A necessidade do passado em Mário de Carvalho e Méndez Ferrín

Conforme visto nas narrativas, um passado manipulado pode parecer a princípio uma contradição, pois seria negar a antiga glória portuguesa, assim como a galega. A partir da consciência de que tudo são versões e não verdade, o que existe é falta de conforto, pois não haveria nada para se engrandecer, já que tudo é falso. Todavia,

embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1988, p.131)

Essa falta de nostalgia oferece um novo foco ao passado revisto nos contos. A problematização do conhecimento histórico, seja pelas versões que se chocam, seja pelos diferentes olhares dos narradores, se dá como revisão do presente assim como o posicionamento deste em relação ao sentimento de passado da comunidade. Por mais universal que seja a literatura, a revisão da ascendência de um determinado povo é importante para esse mesmo povo.

Radicalizando, Marshal Berman afirma: “esse modernismo busca a violenta destruição de todos os nossos valores e se preocupa muito pouco em reconstruir os mundos que põe abaixo” (BERMAN, 1987, p.29). Tal destruição do valor da verdade histórica seria mais contundente na narrativa de Mário de Carvalho, cujo desvelamento da narrativa em versões conflitantes e o extermínio do deus pela destruição da memória se coloca de forma irônica. Para Linda Hutcheon:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. (...) Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos. (HUTCHEON, 1988, p.157)

O deus nunca poderia sobreviver se não em texto. A verdade e o deus “morrem” por não serem interessantes à comunidade. A versão torna-se imperativa por ser construída por alguém que conhece o poder do discurso histórico como parte da memória e da notícia. Guard-a-Nova se sobrepõe a Zedkbal por dois motivos: ser a continuação da cultura anterior, transmutação de

Guard-a-Velha (o que demonstra a necessidade do passado pela comunidade), e por ser lembrada pelos textos de Sarténides.

Já “Fría Hortênsia” esse passado revisto seria utilizado para a firmação da cultura galega. Percebe-se que a retomada das lendas são importantes para se rever a memória de Galiza. Retoma-se o passado não para a destruição irônica, mas para a preservação da identidade autóctone. Nesse sentido, o passado se coloca como arma para a não dissolução da luta galega, daí estabelecer uma velha camponesa como baluarte dessa luta.

Seja como for, ambas as narrativas se apresentam como quadros que devem ser vistos em vários focos. O passado:

se torna, e deve se tornar, uma máscara para inovação, pois já não expressa a repetição daquilo que ocorreu antes, mas ações que são, por definição, diferentes das anteriores. Mesmo quando se tenta retroceder o relógio, isso não restabelece de fato os velhos tempos, mas meramente certas partes do sistema formal do passado consciente, que agora são funcionalmente diferentes. (HOBBSAWM, 1998, p.25-26)

A inovação pelo passado se coloca de forma diferenciada em cada narrativa. A de Mário de Carvalho é uma violência contra esse passado, um olhar desconfiado a respeito da verdade. Se o passado pode ser manipulado pelo poder da narrativização, posto que “só pela narrativização do passado é que o aceitaremos como “verdadeiro”” (HUTCHEON, 1988, p.186), então não deve ser tomado como verdade, mas como imagem, leitura.

A narrativa de Méndez Ferrín seria o choque necessário entre as necessidades do presente e o conceito do passado. Isso não significa que existe um teor puramente nostálgico no texto. Em nenhum momento se constrói a idéia de que o passado é melhor ou pior que o presente, mas é uma história não terminada que fere as relações atuais. Campo e cidade são horizontalizados de forma que passado e presente se confluam em busca de um sentido, pois “uma das lições do pós-modernismo é a de que, embora todo o conhecimento do passado possa ser provisório, historicizado e discursivo, isso não quer dizer que não damos sentimos a esse passado” (HUTCHEON, 1988, p.193).

Os eventos sobrenaturais transformam-se na nebulosa fronteira entre o “verdadeiro” e o “falso”. A história é manipulada pelo narrador-ficcionista e as imagens que se colocam são representação. Se a história é representação, pode ser distorcida, falsificada e, em outras palavras, ficcionalizada.

Isso ocorre de forma mais radical com Sarténides e seus pergaminhos, assim como as plaquetas de barro dos demais escribas. O fato dos primeiros escritos do filósofo não serem

destruídos pelo fogo, restando apenas a escolha de jogá-los no mar também é um fato curioso. A verdade histórica pode ser encontrada a qualquer momento e ter algum sentido.

O narrador da história-moldura de “Fría Hortência”, conforme já foi visto, é capaz de manipular os dados de acordo com sua vontade e perceber os eventos de forma diferenciada. Bella Jozef, ao falar de *Os cavalinhos de Platilanto*, de J.J. Veiga, faz considerações concernentes com a estruturação do conto ferriniano:

O “eu”, na sua estrutura interna, se desdobra em duas enunciações temporais: o eu do momento de personagem adulta – o do presente – e o eu da criança que ele foi um dia – o do passado –, delimitando duas enunciações, acopladas num único tempo de escritura. O eu adulto de um narrador presente, numa técnica de desdobramento, se dobra no alterego da criança. (2006, p.206)

Sendo assim, o passado se desdobra em várias instâncias tanto na história-moldura como na própria narração de Fría. O texto “Do deus memória e notícia” não possui de forma tão direta esse tipo de desdobramento, porém é possível enxergar similitudes entre as narrativas no que tange à consciência ficcional do passado.

Refletindo a teoria de Linda Hutcheon, em relação à auto-reflexividade literária ao mundo real, histórico, Steven Connor afirma:

Isso é conseguido por um perfeito paradoxo; porque, enquanto a literatura modernista se comprazia no afastamento auto-reflexivo daquilo que considerava um mundo real sólido e mudamente não-discursivo, o mundo real transformou-se em literatura – numa questão de textos, representações, discursos. O vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna co-extensiva com o real. Uma vez que o real se transformou no discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta. (CONNOR, 2000, p.107)

Se a obra de ficção institui uma realidade que necessita ser desacreditada para se tornar autêntica, e a realidade referencial da Pós-Modernidade é em si um arremedo, nada mais natural que se busque no passado uma ilusão de real, mesmo que esse real seja a negação da “verdadeira verdade” ou da “verdade verdadeira”. Ora, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1988, p.147).

É a partir da desobrigação de se venerar o passado nitidamente superado que se pode erguer uma nação sem, no entanto, esquecer que em alguma parte se encontram as memórias prontas para serem revividas perdidas no mar sem fim ou que em alguma casinha no campo existe uma velhinha pronta para lembrar antigas histórias.

3- Fictum e factum. A ficção como protagonista dela mesma

Numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só no processo de contar uma história, como também da própria história. (Umberto Eco. *Seis passeios pelo bosque da ficção*)

Ao se discutir acerca da ficção, pode-se dizer que esta é formada em vários níveis e que o momento da produção e da recepção se fundem para empregar sentido ao que foi narrado por meio do pacto de leitura entre texto e leitor. Ora, o autor é um leitor e sua leitura é também fonte e propulsão de seus escritos. Sendo assim, existiria a sobreposição de leituras que formariam o discurso literário. De acordo com Wolfgang Iser, o que existe entre texto e leitor é uma relação de reciprocidade, uma interação em que a assimetria entre o texto e o leitor gera vazios a serem cotidianamente preenchidos pelo último. Para Iser:

Mesmo essa carência é um traço decisivo para caracterizar-se a relação texto-leitor e oferece, neste ponto, um elo decisivo com a interação diática, que autoriza e tomar-se a relação texto-leitor como uma forma de interação (...) Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. (...) Como, entretanto, o vazio mobiliza representações projetivas (*projektive Vorstellungen*), a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. (ISER, 1979, p.88)

Nesse sentido, os vazios – provocados pelo texto e preenchidos pelo leitor – são renovados ou modificados a cada leitura, ou mesmo deslocados, pois:

O encontro entre os dois corresponde ao confronto do leitor com uma experiência alheia, em que o texto representa um efeito potencial que mobiliza faculdades perceptivas e imaginativas do leitor. Esses efeitos e respostas não são propriedades nem do texto nem do leitor, mas ocorrem no entre-lugar que se produz durante o processo de leitura. (OLINTO, 2001,p.15)

Nesse sentido, “não se trata do leitor histórico, mas de um papel inscrito no ato da leitura” (OLINTO, 2001, p.17), ou seja, o *efeito* da obra acaba por substituir seu *sentido* dentro de uma concepção de sistema literário, trazendo assim a idéia de que esse sentido é resultante da interação entre o texto e leitor imersos em determinado contexto de leitura. Daí interpretações diversas dependendo do contexto.

Se o todo o ato de leitura é *interação*, não se pode deixar de pensar que a leitura do que é considerado literário é um tipo específico de interação pois para que um texto seja literário deve responder a condições que se modificam, o que obriga a substituição da pergunta “o que é literatura?” por “O que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?” (Cf. OLINTO, 2001).

Como não poderia deixar de ser, parte-se de *Arte Poética*, de Aristóteles, para se pensar na arte literária:

A tendência para a imitação é instintiva do homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida de imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. (ARISTÓTELES, sd, p.300)

Assim, a imitação, e o prazer de imitar são inerentes ao homem. A leitura se concretiza no e pelo prazer estético e se coloca como parte integrante do homem. O conhecimento então advém das múltiplas leituras que o homem faz do que o rodeia e a arte seria mais um leitura a disposição desse conhecimento.

Percebe-se que desde o princípio a arte era pretensiosamente uma verdade em si, mesmo sendo uma imitação da realidade que cercava o homem. Esta não precisava ser necessariamente conhecida para que sua imitação pudesse produzir prazer estético. Pensando na relação da verdade como uma construção da realidade, pode-se concordar com Vitor Manoel de Aguiar e Silva: “A linguagem literária pode ser explicada, não verificada: ela constitui um discurso contextualmente fechado e semanticamente orgânico que constitui uma verdade própria” (AGUIAR E SILVA, 1973, p.42) e com Umberto Eco quando afirma:

Na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade. (ECO, 1994, p.91)

A literatura é então uma verdade ficcionalizada. Se a ficcionalidade abrange a intencionalidade, ou seja, pressupõe um *contrato tácito entre autor e leitor* (Cf. REIS & LOPES, 1998, p.43-44), para haver o jogo da ficção, são necessários um fingidor e alguém que acredite nesse fingimento, mesmo que momentaneamente. Há, portanto, uma espécie de suspensão da descrença quando um leitor se depara com um texto.

No mundo fechado da realidade ficcional, o contraste entre “ficção” e “não ficção” não passa de uma mentira, ou, talvez, uma abstração bem orquestrada, mas necessária para se pensar na literatura como um todo independente da época. As regras literárias seriam então identificáveis independente do tempo, posto que um texto literário poderia ser assim considerado dependendo do contexto em que for produzido e/ou recepcionado.

O que diferenciaria a arte literária na chamada Pós-modernidade, porém, seria uma exacerbação dos níveis de produção e recepção, pois “a arte atual cria um mundo autônomo, que se rebela com o estabelecido, o mitificado, negando a realidade como valor absoluto,

substituindo-a por outra mais complexa e significativa, a de sua criação” (JOSEF, 2006, p.214). A criação literária e suas múltiplas leituras seriam protagonistas da ficção.

O que singularizaria a arte pós-moderna seria a consciência e denúncia dos níveis de mascaramento do texto literário. Tal postura resulta na demonstração da fragilidade das leituras do texto, transformando-as em instâncias transitórias. Daí ser interessante o acúmulo de textos metanarrativos e da intensificação da fragilidade da fronteira entre autor/narrador e leitor/narratário. Tal fato acontece porque “a era pós-moderna é marcada por uma radical decomposição de todos os princípios centrais da literatura, por um profundo questionamento de idéias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica” (CONNOR, 2000, p.95).

É dessa fragilidade que se colocam os textos aqui escolhidos. Estes se destacam por acentuar “a prevalência da ‘metaficção’ paródica, ou a exploração pelos textos literários de sua própria natureza e condição de ficção” (CONNOR, 2000, p.104). A comparação do “Intróito” e do “Epílogo” de *Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho e “Philoctetes” de *Percival e outras histórias*, de Xosé Luís Méndez Ferrín se sustenta no fato de que a separação entre as instâncias vistas acima são na verdade uma farsa amparada na própria relação ficcional.

3.1- “Intróito” e “Epílogo”, de *Casos do Beco das Sardinheiras*: um retrato lisboeta a serviço da ficção

O livro *Caso do Beco das Sardinheiras*, tem um tratamento diferenciado do insólito. Este é percebido, ao contrário do Maravilhoso; não questionado, o que o afasta do Fantástico; e incorporado a uma realidade ordinária, impedindo que se inscreva no Realismo Maravilhoso.

O “Intróito” – ou “Prólogo”, dependendo da edição – dessa obra funciona como um painel de Portugal ou, melhor dizendo, de Lisboa. Livro encomendado para fazer parte da coleção “Na rota da cidade”, inicia com um texto que apresenta um espaço muito comum de Portugal. Fazendo uma comparação com os demais contos e epílogo, é o texto mais “realista” da obra: apresenta o beco das Sardinheiras e evidencia que o lugar do meta-empírico no tecer da ficcionalidade é na verdade natural – mesmo que em princípio isto pareça um paradoxo – e a maneira diferenciada como este é encarado não apenas pelas personagens, mas também pelo

narrador que aparece de forma pontual no decorrer do livro faz parte de uma nova maneira de lidar com o insólito. Para Flavio García:

Dialogar “Prólogo” – ou *incipit* – texto-moldura, com os onze “casos” relatados, textos-emoldurados, leva o leitor, igualmente, a se deparar com o universo do insólito ficcional, numa relação de arquiteitualidade, já que o “Prólogo” convida o leitor a entrar no universo sistêmico do macro-gênero do real-naturalismo, mas os “casos” arrastam o leitor para o universo semântico-pragmático-funcional do gênero do insólito (GARCÍA, 2007)

Como beco qualquer português, é povoado de gente como outra qualquer e possui como singularidade ser muito comum. Para demonstrar isso, o autor-narrador faz um exercício bem realista para emoldurar o espaço em que os casos insólitos vão acontecer:

O Beco das Sardinheiras é um beco como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa, uns dizem que é de Alfama, outros que é já de Mouraria e ostentam as suas opiniões com sólidos argumentos topográficos, abonados pela doutrina de olisiponenses egrégios. Eu, por mim, não me pronuncio. Tenho idéia de que ali é mais Alfama, mas não ficaria muito escarmentado se me provassem que afinal é Mouraria. (CARVALHO, 1982, p.11)

A memória de Lisboa é aos poucos revelada na própria contenda topográfica. A escolha dos bairros também dirige a leitura: contar-se-á casos da arraia miúda, o que será radicalizado no “Epílogo” do livro. A determinação social das personagens se coloca na própria escolha do local: a parte velha de Lisboa. A maneira como os eventos vão ser encarados nos onze casos após o “Intróito” já é prenunciada: o pragmatismo das personagens do Beco está em relação a todo um ambiente sócio-histórico: “à força sim, fizeram a Índia e Alcácer Quibir, andaram no mar dos Japões e nas selvas brasileiras, sofreram em África, nas guerras muitas, bateram-se contra os boches, na Flandres. *Como todos nós*” (CARVALHO, 1982, p.11, grifo nosso).

Outro ponto interessante é o fato das personagens viverem serem obrigadas a viver em um regime comunitário, quase aldeão, o que se corporifica pela própria estrutura do beco. Essa união é primordial para a maneira como as personagens vão encarar os eventos insólitos, pois nenhum habitante decide sozinho o destino do beco, que pode a todo o momento ter má fama (o grande medo dos moradores). Em todos os onze casos, não se percebe a ação individual ou ambição egoísta dos vizinhos. Todos se reúnem para solucionar, esconder ou aproveitar os elementos insólitos.

O fato de serem de uma classe social inferior também é motivo para o ar popular das narrativas, assim como a necessidade da esperteza dos moradores que, muito independentes, não necessitam de algo para além do beco e que, quando podem, tiram proveito do que ocorre no beco. Um exemplo claro disso é o caso “O lugar do gelo”, em que uma máquina de costura

congela tudo em sua volta e os donos a transformam em um frigorífico e alugam espaço para os vizinhos.

A necessidade de se inscrever o Beco geograficamente depois se transforma na ligação das pessoas do beco com personagens do passado. É nesse momento que a importância do passado se coloca na narrativa. É no “Intróito” que se coloca a preocupação de se retratar Lisboa e imprimir um sentido histórico a narrativa, mesmo que isso vá sendo diluído no decorrer dos contos da antologia:

E em tudo isto o Beco produziu gente ilustre, de que lembro agora o Doutor Jácome Aberracaz médico subido da corte do senhor Rei D. João III. A casa em que nasceu, nos tempos em que os sítios eram de mourama ou judiaria, ainda lá está, a meio do Beco, ao lado esquerdo de quem olhe da Rua dos Eléctricos. Hoje é habitada no primeiro andar pelo Zeca da Carris e família, e no rés do chão por Dona Constança, a professora primária, sempre muito ensofrida do lumbado e respondonga com seus hóspedes. (CARVALHO, 1982, p.12)

A ligação de uma personagem do passado bem datado demonstra que *Casos do Beco das Sardinheiras*, mesmo não carregando o comprometimento pleno com o projeto “real-naturalista”, tem a referencialidade direta dos níveis do real como pano de fundo, gerando, portanto, um duplo desconforto na inserção de elementos não esperados por leitores desavisados – e, às vezes, mesmo pelo narrador ou personagens – em um cenário a princípio “realista”.

A sensação de que o passado se faz importante na história do beco não se dá apenas com as referências topográficas e com a relação entre personagens do presente e do passado, mas pela própria imagem da torre do Tombo que conserva a memória de Portugal e possui as obras de Jácome Aberracaz:

Na torre do Tombo, conservaram-se duas obras dele, mas consta que teria escrito muitas mais. Um vem em hebraico e chama-se Interpelação às dez tribos perdidas e a outra – um túrgido tratado médico – vem em latim: De cathalepsia.

De hebraico não sei nada, de maneira que a obra me ficou inacessível. E de latim risco muito pouco, mas não pude embargar o sorriso, ao topar, no final de uma extensa descrição da “catalepsia do flanco direito”, uma sentença muito minha conhecida e que ainda hoje é abundantemente utilizada no Beco das Sardinheiras: Nec enim licet generum confundere humanum cum Emammanuelle Germano (convém mas é não confundir gênero humano com Manuel Germano). Mal sabem os moradores do Beco que os seus anexins tiveram origem no senso de humor do facultativo judeu que os verteu em latim macarrônico num insípido compêndio da sua arte. (CARVALHO, 1982, p.12)

O provérbio dos habitantes do beco, repetido a exaustão em praticamente todos os casos, também possui uma história e tradição. Dessa maneira, pode-se afirmar que “essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória” (HUTCHEON, 1988, p.226). Essa relação entre a história e os habitantes do beco acaba por ser uma estratégia para se obter um efeito realista mais contundente.

Tal efeito acaba por ser importante no decorrer dos casos, já que o insólito destes acaba por ser incorporado por essa ordem já instaurada na introdução.

Tal estratégia pode ser encontrada, por exemplo, em Kafka, pois seus contos também são violência do cotidiano. Ao discorrer acerca da realidade em Kafka, Donald Schüler afirma:

As seqüências narrativas tradicionais (desde Iliada até a narrativa realista) antepõem a dúvida à certeza, o conflito à pacificação, a desordem à ordem.

[...]

Kafka inverte a seqüência, antepõe a certeza à dúvida, a paz ao conflito, a ordem à desordem. (1973, p.72)

Não se pode deixar de salientar que Kafka foi um autor que instaurou a “morte” do Fantástico para Todorov, inaugurando algo novo. Sendo assim, a comparação entre este e Mário de Carvalho se faz profícua, mesmo que o autor não aceite essa “herança”, mantendo-se fiel à literatura portuguesa tradicional, como Eça de Queirós e Garret. Contudo,

só por abstracção inteiramente artificial se poderia pensar que o escritor consegue alhear-se por inteiro de uma relação, qualquer que seja ela, com os géneros literários. Fazê-lo seria o mesmo que postular uma criação literária assepticamente impermeável à ressonância de ecos e vozes culturais emanadas do contexto que evolve essa criação. (REIS, 2001, p.247)

Assim, é possível instituir uma relação entre Kafka e os casos, já que o primeiro inaugurou um novo modo de se perceber o insólito: para Todorov, a exceção do Fantástico clássico vira regra em Kafka. E essa regra parece ser renovada na narrativa de Mário de Carvalho. Seguindo esse pensamento, pode-se afirmar que há em primeiro nível a imersão de uma realidade palpável paulatinamente violentada pelo inexplicável. Essa violência é absorvida no decorrer dos casos e escancarada no epílogo.

Assim, mesmo não carregando o comprometimento pleno com o projeto “real-naturalista”, o princípio de *Casos do Beco das Sardinheiras* tem a referencialidade direta dos níveis do real como pano de fundo, gerando, portanto, um duplo desconforto na inserção de elementos não esperados por leitores desavisados – e, às vezes, mesmo por narradores ou personagens – em um cenário a princípio “realista”. Tal desconforto aumenta no decorrer das narrativas, pois o cotidiano se impõe ao insólito, e não o contrário. Eis aí a singularidade dessa obra.

È evidente que a utilização de objetos e fatos verídicos no tecer ficcional de textos insólitos sempre foi largamente utilizada. O que ocorre seria uma espécie de deslocamento ou desvelamento desses objetos e fatos de forma que seu conjunto seja insólito. Isso está para além da sobrenaturalidade defendida por Todorov: seria a expressão da extraordinariedade humana, já

que o que se percebe é o ser humano tomando as rédeas e definindo o espaço do insólito em seu cotidiano. Pensando na humanização do Fantástico na contemporaneidade, Sartre pondera:

Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Despojou-se, parece, de todos seus artificios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem. (SARTRE, 2005, p.139)

Dessa maneira, o que diferencia os casos seriam essa humanização ou mesmo banalização do que deveria ser insólito. Nesse sentido, o autor-narrador deixa um aviso para os leitores desavisados, preparando-os para o que está por vir: “de resto, o que se passa no Beco das Sardinheiras não difere do que se passa noutro lado qualquer, desde Benfica à Ajuda. A questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos...” (CARVALHO, 1982, p.13).

Percebe-se então uma espécie de aparente desequilíbrio no que tange ao Beco. A ordem antes defendida deve ser percebida com outros olhos. Os casos que seguem o “Intróito” são recheados e eventos que, vistos de forma superficial, não abalam totalmente o cotidiano das personagens. Esse desequilíbrio é apenas superficial quando se reflete na última frase do texto. Abrir os olhos é estar predisposto para mirar (não esquecendo aqui da raiz do termo maravilha - *mir*) o não usual e estar preparado para lidar com ele.

Percebe-se um narrador-autor ou um autor-narrador comprometido com a ficção. Há uma narração da narração que se coloca desde a estrutura textual para indicar a inserção de eventos insólitos na narrativa sem que estes estejam deslocados da ordem estabelecida, visto que “o mundo ficcional é, pois, dotado de independência, com relação à realidade empírica, mas nunca deixará de referir-se simbolicamente a essa realidade seja baseado na verossimilhança como nas formas em que a realidade se distorceia” (JOZEF, 2006, p.188).

É no “Epílogo” que o estatuto da metaficção se faz presente, porém. A narrativa se inicia com o mesmo mote dos onze casos do Beco “Uma ocasião”, o que já evidencia a natureza híbrida do texto: é ao mesmo tempo um caso e um encerramento da obra. As personagens Zeca da Carris, Chico Estivador e Zé Metade fazem uma embaixada para falar com o autor.

Ao comentar sobre a conversa entre autor e personagens, o autor-narrador se coloca mais uma vez no mesmo patamar das personagens e destrói a fronteira entre eles. O autor seria um ser fictício como as personagens, não havendo nada além do universo ficcional. Assim, “a metaficção ensina seu leitor a considerar todos os referentes como sendo fictícios, imaginados” (HUTCHEON, 1988, p.197). Desse modo, os sentimentos do autor e das personagens se

confundem de fato que a única certeza é que se possui é de que tudo está dentro das fronteiras do imaginário.

Eu, para ser franco, não estava muito disposto a recebê-los. Por um lado, porque não queria que me acontecessem no lar as coisas que costumam acontecer no Beco das Sardinheiras; por outro lado, porque isto de o autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto. Nos tempos que correm um autor deve manter um olímpico desprezo pelas personagens, sem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua. De maneira que mal eles entraram estava eu deseioso de os ver pelas costas, não fosse alguém saber destas familiaridades, e acusar-me de dar confiança a quem não devo. (CARVALHO, 1982, p.101)

O diálogo entre autor e personagens acaba sendo sobre uma discussão sobre o próprio ato de contar histórias e a literatura em geral, pois as personagens reclamam de que não foram contados todos os casos e que o autor “omitiu alguns pormenores interessante, trocou alguns nomes, e afeiçoou os acontecimentos lá muito à sua maneira” (CARVALHO, 1982, p.102). O fato de seres de papel discutirem a respeito da verdade e da ficção torna-se uma interlocução jocosa da metaficção:

E fui-lhes explicando, de forma vaga, que isto da literatura tinha suas exigências, os seus condicionamentos, que não se podia escrever tudo, que o autor também entrava com a sua própria maneira de ver, *et coetera*.

Mas o Zeca da Carris não se calava:

– Olhe, falharam-lhe várias: À uma – e ia contado pelos dedos – aquela do boleineiro que andava sempre com as rodas da bicicleta debaixo do pavimento, à outra daquele tipo chamado Belmontão que crescia e decrescia conforme ia e vinha, à outra, aquela da roca pintada de vermelho que se encontrou no sótão da dona delia, à outra... (CARVALHO, 1982, p.102)

A defesa do autor é uma paródia à defesa da alta literatura que “tem seus pergaminhos, a sua dignidade. A- dignidade- do- discurso- literário” (CARVALHO, 1982, p.103):

– Meus caros, vejam lá se compreendem uma coisa. Um autor tem que se defender, estão a perceber? Eu cá fiz estas histórias porque simpatizo convosco, mas não podem exigir-me muito mais. Vocês não vêem que se eu continuo a fazer histórias a vosso respeito, depois fico dentro delas e não consigo sair? (CARVALHO, 1982, p.102)

A dignidade do discurso literário é ironicamente vista aqui como sua especificidade. É uma realidade a parte que, mesmo parecida com a realidade referencial, possui suas próprias regras. Tais regras não poderiam ser questionadas pelo autor e muito menos pelas personagens, pois além de estarem inseridos no discurso ficcional são reféns dele. Nota-se um combate à idéia de que a literatura seria intocável, alienada da realidade de que surge.

Percebe-se um certo questionamento no que tange ao que deve ser considerado literatura. Há um desvelamento do ato de produção da obra ficcional e o texto se critica e anuncia sua verdade, pois o “texto não tem de traduzir a verdade do autor, mas a sua própria verdade” (

JOSEF, 2006, p.215). Por outro lado, o texto também é aparentemente limitado, necessitando então fazer diálogos sem fim nele mesmo. O labirinto se faz novamente. Ora,

uma narração não se limita mais ao simples contar e ao uso da linguagem enunciativa (referencial), ela tende a voltar-se sobre si mesma. Acompanha-se, desta forma, a parábola da destruição no interior da narração, até sua exploração, sob a forma de textos teóricos, de uma verdadeira poética, introduzida no ficcional. O texto, criticando-se, revela-se. (JOSEF, 2006, p.216)

A dissolução entre a alta e a baixa literatura – outra postura pós-moderna – também pode ser percebida nessa narrativa, conforme a seguir:

– Pois é – continuei – já estou até meio repeso de ter escrito as histórias que escrevi. É que não é minha vocação, percebem? Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisséia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia miúda, não desfazendo. Sabem o que é que eu ganho com isto, sabem? Pois bem: vão-me chamar um escritor menor, vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçalha de facilidade, de pechisbeque de cutiliquê literatura patchuli, literatura pataqueira, hã? E a calhar até lhes dou razão. Só não tenho culpa de que vocês me tenham assaltado os sonhos... (CARVALHO, 1982, p.103)

Em uma obra que se pretende realista inicialmente e imaginária no fim, a presença do vocábulo sonho na discussão é interessante. Por mais que seja um produto do trabalho do autor e da observação das personagens, a literatura só poderia ser corporificada a partir dos sonhos. O autor-narrador e as personagens estavam até então no mesmo plano, mas estas são desdobramentos dos sonhos do autor. Isso significa que o autor continua sendo um demiurgo, mesmo que sujeito às regras da ficção e, conseqüentemente, um ser de papel.

O autor diz que não deseja mais escrever os casos do beco para não querer ser visto como escritor menor e se diz cansado deste “populismo-fantástico-humorístico.coiso”. Nesse momento, evidencia-se a própria indefinição conceitual das narrativas de *Casos de Beco das Sardinheiras*, assim como grande parte da narrativa de Mário de Carvalho, o que demonstra a ironia do autor no que tange às tentativas de conceitualização de sua obra. Existe também a percepção de que este tipo de narrativa é profícua não só em Mário de Carvalho, como na própria contemporaneidade. Carlos Reis afirma:

Um estágio (...) relativamente moderado dessa instabilidade é o que se encontra em tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar gêneros e subgêneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural. (...) O romance policial, o romance gótico, o romance histórico, o romance fantástico, o romance de aventuras são alguns desses subgêneros. (REIS, 2001, p.289)

A consideração do crítico literário desse tipo de literatura como subgênero é eco das palavras do autor-narrador. A Pós-modernidade trata desses subgêneros como propulsores de sua

ficção labiríntica e fragmentada, mas nem por isso é possível esquecer que sempre foram considerados menores.

Diante do que diz o autor-narrador, Zeca da Carris responde: “A gente existe, hã? Não estamos para ser ignorados” (CARVALHO, 1982, p.103). Na e pela ficção os seres de papel exigem serem considerados como reais. Como seres ficcionais, estão corretos, pois “em literatura, o primeiro e único elemento real é o texto” (DACANAL, 1973, p.45). Sendo assim, é a partir do texto que as personagens se tornam reais e o pedido de outros textos só ratifica esse anseio de realidade, já que “apesar de não negar a existência desse mundo experiencial, a ficção pós-modernista contesta sua disponibilidade em relação a nós: como é que conhecemos esse mundo? Conhecemo-lo por meio de seus textos (HUTCHEON, 1982, p.198).

É a partir dos textos dos casos que as personagens ganham vida e não ter outras histórias contadas é uma parte retirada dessa vida imputada pela palavra. O beco existe como texto e verdade e as personagens sabem disso. A escrita de outros textos seria o prolongamento da vida dessas personagens para além dos onze casos. Daí a embaixada.

O autor-narrador afirma que precisa escrever coisas soturnas e sinistras. Precisa falar de Tebas – o que não só remonta à literatura clássica, como também ao livro de Mário de Carvalho publicado no mesmo ano e preparado por mais de uma década, *O livro grande de Tebas Mariana* – para ser considerado maior e não pode continuar a escrever os casos, o que demonstra mais uma vez uma ironia sobre o que deve ser considerado alta ou baixa literatura. As personagens desistem e vão procurar um outro escritor usando o ditado do beco “quer-me parecer que este gajo está a fazer uma confusão do caneco entre Gênero humano e Manuel Germano” (CARVALHO, 1982, p.104).

O sistema de valores e de convivência dos habitantes do beco agrega aos poucos e ludicamente o insólito de modo que este seja transferido para o nível da ordinariedade, mesmo que sua origem e essência seja extraordinária. A maneira como os fatos são descritos demonstra que o pragmatismo da gente do Beco torna-se mais transgressor do que os próprios eventos.

Mas esse pragmatismo e essa cotidianidade já estavam expressos no “Intróito”. Ao se falar dos habitantes do beco com gente como outra qualquer e fazer do beco um universo fechado, porém repleto de histórias não contadas, percebe-se que o que existe é a continuação da vida dos habitantes. É como se o ser humano fosse imutável, em sua essência, mas teve que se

adaptar às circunstâncias. Tais circunstâncias poderiam ser históricas, conforme no “Intróito”, ou mesmo de eventos insólitos, como se percebe nos casos todos, inclusive no “Epílogo”.

Há no “Intróito” uma necessidade hiperbólica de se instituir o comum como paradigma. Esse esforço do prólogo e a discussão do “Epílogo” entre autor e personagens demonstra a integração do real como alimento da ficção. O normal e o anormal acabam por ser instâncias menores diante do estatuto ficcional. O diálogo intratextual entre o “Intróito”, os onze casos e o “Epílogo” se projeta como mais uma (dês)fronteira da ficção.

Ocorre então um equilíbrio (in)sustentado pela ficção, que é em si fluída e labiríntica. A conversa entre o narrador e personagens demonstra também que a ficção é desconstrução constante. Há uma fusão entre o cronista do “Intróito” e o ficcionista do “Epílogo”. Desse diálogo desvela-se o pacto da leitura intratextual – visto que todo o tempo há uma preocupação com o leitor dos casos – e da abertura do texto literário como um metatexto.

Ao novo espaço intertextual acrescenta-se uma reflexão que tem lugar no interior do texto e o orna aberto a partir dele mesmo. (...) O problema do narrar é discutido no próprio processo de realização do conto, como uma tomada de consciência e questionamento no nível estrutural, do processo de enunciação. O narrador-autor faz uma reflexão sobre o fazer literário, a escrita ficcional. Sobre este espaço criador que permite a irrealidade (...) de modo a fazer coexistirem vários planos da ficção e romper a empatia entre o mundo do livro e o mundo do leitor. (JOSEF, 2006, p.256-257)

As narrativas pertencentes a essa obra, aparentemente ingênuas, remontam ao “Era uma vez” dos contos de fadas com a expressão “uma ocasião” sem , no entanto, oferecer a construção de um espaço ordenado de forma deífica, com no Maravilhoso. Há uma alternância entre o normal e o anormal que se camufla na necessidade da composição da simplicidade prevista no “Intróito”.

Percebendo essa obra como produto organicamente estruturado, as questões da literatura são levantadas de forma simples, porém irônica. Essa relação se sustenta no espaço intertextual evocado pela obra. O beco, visto anteriormente como espaço qualquer, transforma-se em um local de discussão da própria arte literária e núcleo da força da ficção.

3. 2- “Philoctetes”, de *Percival e outras histórias*: leituras entrecruzadas

Percival e outras histórias é um livro singular. Composto de quatorze narrativas, possui entre seus principais aspectos recorrentes na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín o emprego de

topônimos e antropônimos com ressonâncias nórdicas e orientais, a mistura de personagens míticos ou literários com o cotidiano citadino e, finalmente, a presença do mundo lendário celta.

Além desses aspectos mais gerais existe também “a reflexión metaliteraria, plasmada a maioría das veces a través de personaxes artistas que trae ao relato o proceso de creación artística, diluindo os límites entre realidade e ficción” (FONTAÍNA, 2004, p.29), uma marca que é uma das bandeiras levantadas por Ferrín e seus companheiros do movimento Nova Narrativa. Essa marca está presente em “Philoctetes”, já que uma das personagens é um contista.

Já no título, percebe-se a releitura da tragédia Filoctetes, de Sófocles, em que a personagem-título, um arqueiro brilhante mas com o pé ferido, é abandonado na ilha de Lemnos e só anos mais tarde é recrutado para a guerra de Tróia por Odisseu, depois de curado pelo médico Macaón.

Como jogo de releitura, a narrativa transporta a personagem grega para um outro momento histórico e esta carrega sua carga referencial com um toque diferenciado. Esse tipo de relação com o passado literário é importante porque “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1998, p.147). Isso significa que o Filoctetes grego é leitura e, assim, circunstancial. O Philoctetes de Ferrín é uma personagem bifronte, posto que deve ser associada à tragédia grega. Assim, Philoctetes são duas personagens em uma, e essa fusão resulta na irrupção do insólito na narrativa. Dessa forma,

Todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Ele se abre para o próprio espaço literário (os outros textos) e/ou para o espaço social. (...) O texto literário é aberto porque infinito, remetendo sempre, cada vez mais para trás, a uma origem, a atualização fazendo-se nele mesmo, num sistema de regras que organizam uma leitura, tornando-o, por aí, fechado. (JOSEF, 2006, p.249)

Outro ponto a ser evidenciado é a existência da sobreposição de gêneros textuais, assim como seus narradores e receptores. Nokao, um contista, recebe uma carta de um prisioneiro político, Philoctetes. Nokao se transforma no receptor de Philoctetes, sendo que este se define um leitor de Nokao. Em certo momento da carta, um conto de Nokao é “recontado” e mesmo a carta é tão insólita que parece outro conto. Há então uma diluição entre os gêneros, exacerbada pela presença do contista.

O conto inicia com a apresentação de Nokao e da estranha carta que recebera de Philoctetes “Nokao, contista, recibiu formidábel e estraña carta, que deixou o seu ánimo en suspenso. Leuna por terceira vegada, agora en outa vos, dando, por veces, chuchadelas ao

cachimbo” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993, p.99). A apresentação de um contista como o receptor da carta e desta o tempo todo afirmar que os eventos passados pelo autor podem ser compreendidos por Nokao por este estar ligado à literatura já demonstra a necessidade da ficção não possuir mais fronteiras com o real. Radicalizando, pode-se afirmar que o único espaço possível de interlocução entre Nokao e Philoctetes é a ficção. Assim:

Nokao, nome da personagem-contista, estabelece nova ligação da narrativa ferriniana com o mito grego, partindo da imagem sonora do significante, provavelmente tomado a partir da sua forma em castelhano. Assim, Méndez Ferrín promove um “jogo paranomástico”, aproximando, também semanticamente, *Macaón* e Nokao. Logo, quando “Nokao”, personagem-contista da narrativa galega, é “lido”, tem-se uma referência direta a *Macaón*, médico que sanou a “incurável” ferida do Filoctetes helênico. (GARCÍA, 2004, p.64)

Nesse jogo de contínua construção de sentidos, Philoctetes inicia sua carta com uma retrospectiva de sua vida:

Eu chámome Philoctetes e na actualidade son preso político. Teño cincuenta anos. Cando tiña dazaioito eu era un revolucionario. Un día víronme repartir unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso, pero que non lembro. O que me viu non ficou calado. Despois fixéronme pór pola parte de eiquí das reixas. Principiei a ser preso político, a estare pola parte de eiquí das reixas, hai tintedous anos. Xa debería estar afeito, repítome que xa debería estar afeito, vai pra un ano, cando foi do da ferida. (FERRÍN, 1993, p.99)

A prisão de Philoctetes parece a ilha de Lemnos da personagem grega: abandonados, vivem sozinhos e sem chance de debater com outras pessoas. A ferida no pé também é um ponto de contato entre as personagens. No entanto, o movimento de prisão e libertação foi inverso para ambos, já que Filoctetes teve seus infortúnios iniciados pela ferida, enquanto o segundo teve a partir de seu acidente o início de sua libertação espiritual.

Outro ponto a ser levantado é o fato de Philoctetes ser preso político e ser preso exatamente pela distribuição da palavra escrita. Tal fato pode ser relacionado com os próprios presos políticos de Galiza (não esquecendo do que a primeira edição é de 1958, em plena ditadura de Franco), em especial os intelectuais. Sabe-se que muitos deles foram presos e exilados nessa época e “Philoctetes” poderia ser lido como uma alegoria política.

Deixando de lado o teor político da narrativa, Flavio García faz outra comparação entre as personagens:

O Filoctetes helênico era vítima da fome e das dores e dos odores de sua ferida, o Philoctetes galego, do boicote às leituras. As palavras escritas, depositárias do saber, figuram, no texto ferriniano, como instrumento de guerra, produzido pela “pena” sobre o papel, em relação direta com as flechas e o arco do Filoctetes grego, simbolizando sua presença e força, e esse seria um outro traço de aproximação da narrativa ferriniana com a tradição mitológica. (GARCÍA, 2004, p.67)

Assim, Philoctetes possui como pena maior não poder ter contato com a palavra escrita. Trinta e dois anos se passam na prisão e este não tem mais esperança de sair. Pede ao diretor da prisão apenas livros e jornais para ler:

- Eu era un home ilustrado, señor. E coído que non representaría moito pra o penal, que eu recibira libros e xornás de vez en cando.
- Tremíalle o bigodiño ao me respotar:
- Vai contra o regulamento. Amais vostede sería o último en recibir libros. Vostede é un revolucionario, un enemigo da orde estabelecida. (FERRÍN, 1993, p.100)

Sendo inimigo da ordem estabelecida, o herói ferriniano não pode ter em mãos as armas que o fizeram ir a prisão. Ao tentar atacar o diretor da prisão, tem seu pé gravemente ferido:

Entón mándolle unha cadeira á cabeza. Foi estupendo. Eu certáralle, pro de raspote. Nun chouto póñome na porta. Contemporaneamente, il acciona un botón e fêchase as dúas follas da porta colléndome un pé..., feríndome, esmagándome. Eu berraba no chao, co pé collido, e vino vir cara min, a modo, limpando o sangue da cabeza. Considererei que somentes lle ocasionara unha pequena ferida, e tivera tención de o matar. Chega onda min, eu no chao, louco de door, e conforme ven zorrégame un couce na cara. Varréuseme o sentido. Despertei no calabozo de castigo. (FERRÍN, 1993, p.100)

O embate, se é possível assim considerar, entre Philoctetes e o diretor acaba por ser o resumo de toda a violência sofrida pelo primeiro. A personagem grega é um guerreiro e, como tal, a violência seria algo comum e esperado. Esse comportamento não seria o costumeiro para um intelectual de meia idade encarcerado. É a partir da violência e da escuridão da cela de castigo, porém, que a vida de Philoctetes começa a mudar.

- Non sei cantos días pasaron até que chegou o fedor. Eu decatábame de que o pé fedía. Non me preocupaba porque tiña a cabeza parva e suaba moitísimo. Ao mirare que non comía, o director mandoume o médico. ¡Que grande home! Todo un idealista. Recoñeceume e foise sen dar fala. Logo souben por Nossos, o recluso que fai de ordenanza do director que o médico esixira a iste o meu traslado á enfermaría.
- Imposíbel – respondeulle –, Philoctetes está recluso na cela de castigo. Non pode saír de ali.
- ¡Morrerá! Seica berrou o médico.
- Non pode saír.
- Entón o doutor, moi tranquilo, púxose de pé e xa estaba case fóra cando, coma quen esquece algunha cousa, vírase pra o director e di:
- Vou directamente a pór isto en coñecimento das autoridades sanitarias.
- O director, ben mo dixo Nossos, bateu unha pancada na mesa e rosmou cos dentes moi pechos.
- Leve a Philoctetes pra onde queira. (FERRÍN, 1993, p.101)

O momento em que Philoctetes é defendido pelo médico e permanece na enfermaria é a porta de entrada para um mundo novo, pois Philoctetes tem o pé amputado, mas em compensação, consegue o que pedira: um livro. Interessante perceber que a cura do herói ferriniano se dá pelas palavras de um livro e não pela saída da prisão. O herói grego consegue sair de Lemnos e tem uma grande atuação na guerra, mas a guerra de Philoctetes se dá pelas palavras e, assim sendo, não precisa do seu pé.

E diume un libro. Non me diu outro libro ningún, diume o libro seu, señor. Nokao, o único e apaixonante libro escrito coa firma de vostede. Cando se pasan trintedous anos sen ler un libro e

despois se le un coma o seu, é unha sensación de plenitude vital, na que pasan cousas extraordinarias, que a xente non comprendería, pro que vostede comprenderá, señor Nokao, xa que vostede é un contista. (FERRÍN, 1993, p.102)

A plenitude de Philoctetes ao abrir o libro de Nokao é una descripción do encantamento de todo lector diante de un universo ficcional. A emoción prossegue:

Imaxíneme a min, primeiro de nada, cunha vontade vencida, desilusionada, descomposta dende a raíz. Logo vexa tódolos personaxes que pariu a súa imaxinación, nun ballet pantástico, achegárense a min e rosmárenme nos ouvidos palabras sonoras, espranzas brillantes, a suxerencia dun mundo maravilloso. Pro eu estaba lonxe deste mundo até que fixen o intento. (FERRÍN, 1993, p.102)

A lectura de Philoctetes parece ser a lectura da crítica do propio libro de Méndez Ferrín, pois há em sua obra uma grande aproximação com um mundo fantástico e maravilhoso. A vontade vencida e a vida estéril de Philoctetes abre-se diante desse mundo que o ficcional. Até então, a personagem sente-se a parte desse mundo, até que sua vontade de participar deste sobrepuja toda a lógica até então em vigor.

O intento foi desesperado. Direille que tencionei compartillar cos personaxes do seu libro, o ambiente de liberdade en que se movían. Escollín un conto. Seu tiduo é “Medo”; vostede coñece o argumento; vostede tallou o argumento. Eu entro cando a vella se decata de que está fechada na catedral. Non me estrañou, de pronto, atoparme a catedral. Abrín ben os ollos; había trintedous anos que non pisaba unha catedral. (FERRÍN, 1993, p.102)

É aqui que se acentua a fluidez da autoria e do ato de escrever. Philoctetes é na carta co-autor de um conto já escrito e ao mesmo tempo personagem deste. Nokao se torna autor do conto “Medo” e leitor de Philoctetes. Ora,

Mesmo mutilado, o Philoctetes galego caminha pela catedral, espaço da ficção de Nokao, personagem-escritor construído por Méndez Ferrín e, ao mesmo tempo, leitor de Philoctetes, enquanto destinatário de sua carta, resgatando aí o sonho do Filoctetes grego, sua fabulação pessoal, de imaginar-se lutando na guerra da qual fora alijado pelo abandono em Lemnos. Desse modo, a catedral de Ferrín/Nokao forma par analógico com a Tróia do texto grego, cheia de perigos e medos. (GARCÍA, 2004, p.69)

Sua liberdade se dá pela ficção e a maneira como se coloca no conto também é inusitada. Não é pura imaginação, mas a participação visível de um leitor na escrita de um texto. Continuando com sua atuação no conto, prossegue a carta:

Pro deseguida maxinei que o meu papel no conto era facer que a vella non morrera de medo. As candelexas dos sagrarios daban unha claridade escasísima. Eu advertín coma o medo ía progredindo, paseniñamente, na vella, gracias á arte extraordinaria de vostede, señor Nokao. Eu deixei que ela batera na porta fechada do norde, na porta fechada do leste, e decidínme a intervir cando se dirixía, posuída polo terror, a bater na grande porta principal. Ouvin a súa carreira pola nave central; parecía a fuxida de unha besta espantada. Eu sabía ben que, ao atopar fechada hermeticamente a derradeira porta, comezaría a vere pantasma, fallaríalle o corazón e morrería. Así estaba no seu conto, señor Nokao, determinado. Pro eu só tiña unha idea fixa: facer que a vella non morrera. (FERRÍN, 1993, p.102)

Nesse momento, é possível estabelecer uma relação entre Borges e Méndez Ferrín, quando Bella Josef assim considera o texto borgiano:

Como inserido no conjunto de textos, como escrita-leitura de outros. Através dessa leitura-escrita de corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. O contexto passa a formar parte do texto. A linguagem poética, conforme o demonstrou Kristeva, “é um diálogo de dois discursos, Um texto estranho entra no feixe da escrita; esta absorve segundo leis específicas a serem descobertas. Assim, no paragrama de um texto funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor”. Esta leitura leva a uma participação total, uma ativa apropriação do outro. (JOSEF, 2006, p.255-256)

A troca de papéis entre Philoctetes e Nokao é um dos reflexos da auto-reflexibilidade literária, cujo exagero é tônica da Pós-modernidade. Apropriando-se do texto do outro, o preso político consegue se libertar e transforma-se também no produtor de outro texto, que se funde ao primeiro. Haveria a preocupação de se instituir um mundo autônomo, distante da realidade sufocante em que Philoctetes estava acostumado. Esse mundo ansioso não está fora dos muros da prisão, mas no maravilhoso das palavras.

A apropriação do texto de Nokao é ao mesmo tempo um vôo de liberdade e a consciência de que existem limites para a co-autoria, pois mesmo que Philoctetes seja parte atuante na confecção do texto, ele não pode modificá-lo. O texto é único em sua corporificação e, apesar de plural em suas leituras, não pode ser traído em sua essência. O que Philoctetes queria era modificar o final do conto, o que seria impossível.

Realmente eu non me decatara da inutilidade do meu intento. Tratábase de quitarlle toda a forza tráxica ao conto. E todo estaba previsto. Eu sabía que a vella ía morrer e dirixinmea ela. Petaba na grande porta ferrada e as súas maos non arrincaban bruído ningún, somentes unha door intensa, anguriente. Ela ouviu os meus pasos e viume avanzar cara ela. Abriu uns ollos enormes e berrou, unha vez, dúas veces, como estaba previsto no conto. E eu decátome de que o meu papel no conto é o de unha visión, a vella creme unha visión. Inclina a testa pra un lado e logo pra abaixo, con ár automático, de resorte. Morre. Todo estaba previsto na construcción, na ordenación perfecta de acontecementos do seu conto. E eu saio do conto. (FERRÍN, 1993, p.102-103)

Isso demonstra que mesmo que não há um escancaramento das regras literárias, apenas sua flexibilização e preocupação em demonstrar tal flexibilidade dentro da narrativa. É evidente que esse tipo de relação não está para além do já escrito pelo primeiro autor, conforme o próprio Philoctetes reconhece: “Emporiso tencionarei introducir, en cada un dos contos, o meu individualismo, aínda sabendo como sei que ha bater contra as outas murallas da súa técnica, frías e verticás” (FERRÍN, 1993, p.103).

A leitura de Philoctetes dos contos de Nokao é a representação da liberdade de interpretação, mas com ressalvas. A experiência do preso político com as palavras do texto pode

ser lida como imagem ficcionalizada dos vazios do texto previstos por Iser. É nesse entre-lugar que Philoctetes transita e consegue ser livre. As propriedades do texto, porém, são imutáveis.

Finalizando a carta, Philoctetes se despede:

Gracias a vostede puiden saír, despois de trintedous anos, da parte de eiquí das grades a un mundo inédito e libre. Considero que vostede saberá comprender: despois de trintedous anos sen ler un libro, cando se le un coma o seu, pasan cousas extraordinarias. (FERRÍN, 1993, p.103)

Nokao termina a carta perplexo. As palavras de seu leitor-autor não saem de sua cabeça. A percepção de que não é apenas um autor, mas sim um coadjuvante na aventura literária de um homem se faz presente. Philoctetes se transforma no protótipo de todo o leitor de um texto literário, pois atua na obra de forma a empreender um sentido. Assim, cada história será vivida de forma diferente, pois nenhuma leitura será a mesma.

3.3- O jogo ficcional em Mário de Carvalho e Méndez Ferrín

O universo ficcional é autônomo. É a efabulação que decide as leis da ficção e institui as convenções narrativas. Dependendo do texto, o ato de leitura é diferenciado e a aceitação de suas regras muda. A narrativa insólita é interessante por possuir em seu bojo um teor de imaginação que muitas vezes transcende as regras aceitas como normais. Para Iser:

Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma no *como se* (...) o *como se* significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se fosse. (ISER: 1996, p.24-25)

Isso significa que os critérios naturais para se definir o que é mundo deve ser suspenso quando se depara a um mundo representado. O fictício se revela como “transgressão dos limites” (ISER, 1996, p.26) e o ato de fingir se coloca como primordial para a elevação do imaginário. Tal regra se coloca como definitiva para todo e qualquer texto literário.

A arte literária atual, além de seguir esse movimento básico, não se preocupa mais em promover um embate com as convenções. Isso já foi feito pelas chamadas Vanguardas. Para Gumbrecht:

Pode-se observar que os gestos radicais da Alta Modernidade perderam hoje seu potencial de provocação. Apesar de retornos ocasionais (e em sua maior parte, nostálgicos) à cena pós-moderna e apesar de um alto grau de canonização, a estética das vanguardas históricas nos parece um beco sem saída. (GUMBRECHT, 1998, p.25)

Assim, a arte pós-moderna evidencia certas características que não estiveram em primeiro plano até então e a ficção pós-moderna então se faz surpreendente por se apresentar como um

baile de máscaras hiperbólico. Decifrar essas máscaras é escavar textos. Seria uma espécie de arqueologia literária.

Isso não significa que os textos “originais” sejam superiores aos textos pós-modernos, mas servem como base e referência. O confronto entre textos enriquece a leitura de cada um e promove suas múltiplas leituras e, conseqüentemente, seu prolongamento. Focar as múltiplas instâncias literárias é também fazer com que os textos sejam revitalizados.

É dessa forma que são lidas as narrativas “Intróito” e “Epílogo”, de Mário de Carvalho, e “Philoctetes”, de Méndez Ferrín. Esses textos foram escritos de forma que outros textos podem ser lidos a partir deles. Claro que o caso de “Philoctetes” a relação com um texto canônico foi mais direta, mas nem por isso é possível negar que os textos de Mário de Carvalho não dialogaram também com a tradição literária, mesmo que de forma irônica.

Algo que é possível perceber nas narrativas escolhidas é a consciência de que as regras específicas da literatura são fictícias, imaginárias. Quando autores, leitores e personagens ficam no mesmo patamar, pode-se perceber que as fronteiras da narrativa estão imersas no próprio ato de contar. É na enunciação que se dá a flexibilização dessas regras. O que resta então é o ato da escrita. Para Bella Josef:

Na modernidade literária processa-se uma escrita autocrítica, enviando às relações de autor/leitor e do autor/ele mesmo, numa amálgama de registros, aspirando a uma obra aberta em diversas correntes que a percorrem e de que ela tira sua própria substância e modelo de sua organização estrutural. Leva a escrita à sua própria intimidade. (JOSEF, 2006, p.258-259)

A intimidade da escrita está nas teias das narrativas selecionadas. No epílogo de *Caso do Beco das Sardinheiras*, quando o autor-narrador começa a discorrer acerca da dignidade do discurso literário ao se defender da acusação de ter escrito os casos a sua maneira, o ato de escrita está em xeque. Quando no “Intróito” o narrador cronista se recusa a desenhar o beco e afirma que é um beco como outro qualquer e a questão é abrir-se os olhos, o ato de escrita pretensamente realista se coloca como disfarce do que vai acontecer a seguir.

Da mesma maneira em “Philoctetes”. A sobreposição de conto – carta – conto transforma a narrativa em algo que está para além da releitura da tragédia de Sófocles. Os textos se entrecruzam e formam um todo que só pode ser levado a sério sendo ficção. Aglutinam-se experiências de leitura em uma dimensão puramente imaginária que se sustenta na enunciação.

A presença de outros textos nas narrativas importante como referência. Uma das primeiras a serem tomadas é o compêndio do judeu Jácome Aberracaz no “intróito”. Tal compêndio é importante para a identidade do beco, já que é daí que vem seu provérbio tão repetido. O narrador

se diverte com esse conhecimento advindo da leitura desse texto na torre do Tombo, “Mal sabem os moradores do Beco que os seus anexins tiveram origem no senso de humor do facultativo judeu que os verteu em latim macarrônico num insípido compêndio da sua arte” (CARVALHO, 1982, p.12).

Outro momento dos textos de Mário de Carvalho que chamam a atenção é a presença de três obras consideradas da alta literatura e a vontade do autor-narrador tê-las escrito: “Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisséia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia miúda, não desfazendo” (CARVALHO, 1982, p.103).

Pode-se dizer que essas obras irradiam uma concepção de literatura muito diferente da pós-moderna a partir, por exemplo, do narrador. Como ser de papel, os narradores dos contos de colocam como leitores e autores ao mesmo tempo, fazendo com que a atuação na narrativa seja cambiante. Para Lenina Marques Covizzi:

Antes, as narrações poderiam ser diversificadas, mas eram definidas, estivessem elas na 1ª ou 3ª pessoa, por exemplo. Hoje não há mais centro. A falta de posição definida de um foco narrativo deve ligar-se ao clima de indefinição, da quase impossibilidade de adotar atitudes rígidas, sob pena de resultar em incoerência ou inutilidade, pela mudança acelerada que sofrem as coisas da noite para o dia. (COVIZZI, 1978, p.32)

Essa falta de rigidez acaba por ser a aceitação de que cada foco é na verdade perspectiva e, como tal, não deve ser tomada como determinante. Esse paradoxo se sustenta na cristalização da indefinição da condição pós-moderna. Essa indefinição se manifesta pela auto-crítica ficcional e pela constante necessidade de se instituir a leitura para além do texto a fim de dotá-lo de outros sentidos. Nesse viés, autor e leitor ficam no mesmo patamar, pois “antes, os dois se encontravam na confluência da obra. Hoje o leitor é solicitado a completá-la, a participar dela, a entrar por suas aberturas com ou sem fundo, atividade com que também o autor se identifica” (COVIZZI, 1978, p.32).

É essa abertura ao leitor que se manifesta “Philoctetes”, quando este afirma: “Logo vexa tódolos personaxes que pariu a súa imaxinación, nun ballet pantástico” (FERRÍN, 1993, p.102). Vislumbrar as personagens e atuar nos contos de Nokao é uma maneira de participar da obra literária. Eis a problematização da narrativa ferriniana.

Ao vislumbrar *Casos do Beco das Sardinheiras* e suas narrativas, assim como *Percival e outras histórias*, com “Philoctetes”, não se pode concluir que são um produto estanque, mas sim resultado de uma tradição que lida com o insólito e se constituem como exemplo desses novos

tempos ao desfigurar o insólito de sua “incognoscibilidade”, tratando-o como mais um elemento da realidade, não mais vista sob uma relação dialética e tensa entre o empírico e meta-empírico, mas como elemento do imaginário que se presta a ficção.

4- Conclusão

Entre Fictum e factum. A partir de factum e fictum. Esse trabalho tenta se enveredar no entre-lugar entre o factual e o ficcional, que se unem como faces de sentido tão diverso que apreendê-lo é uma tarefa fadada ao fracasso.

A narrativa insólita só é lúdica enquanto jogo, e não esquecimento da realidade. Ela é antes de tudo consciência de que o convencional pode ser tão absurdo como um deus passeando em uma cidade. O factual e o ficcional estão unidos desde sempre, pois é inerente ao homem ficcionalizar os fatos, transformando o factível em algo próprio e próximo. Abris-se bem os olhos e estar atento às histórias que diferem nas estações é estar diante do insólito que é cotidiano.

A ficção é única em sua multiplicidade e o Realismo e a narrativa insólita são convenções ficcionais que se sustentam em uma concepção totalmente arbitrária da realidade. No fim, são instâncias muito distantes da “verdadeira realidade”, se é que possível apreendê-la.

No decorrer desse trabalho, forma feitas considerações reiteradas acerca do discurso do passado e do desmascaramento da ficção nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín. Vários conceitos (alguns aparentemente conflituosos em sua orígem, mas vistos sob um mesmo foco) foram elencados a fim de comprovar uma idéia fixa. Pode-se dizer que os capítulos dessa dissertação foram construídos como partes autônomas que tentam provar (como o urobora perseguindo a sua cauda) o que já se sabe: somente a ficção pode instituir seus (des)limites.

Esses (des)limites corroem a análise genológica e o primeiro capítulo trata exatamente sobre isso: a impossibilidade de se instituir um gênero literário. A teoria existe, mas não é possível fazer delimitações sem perder de vista a especificidade do texto literário. O que existe é uma separação falsamente confortável que auxilia, mas não resolve (e se resolvesse seria frustrante), a leitura dos textos insólitos. Os gêneros são paradigmas e, como tal, não devem ser solução, posto que a questão que o texto literário manifesta sempre transbordará os conceitos.

Assim, a idéia de Pós-modernidade, que põe em xeque também os modos da crítica, é importante para se pôr em evidência (mais uma vez) a fluidez dos conceitos. Essa idéia é falsamente cômoda, pois a multiplicação de possibilidades e o pouco crédito dado a elas podem ser vistos tanto de forma animada, louvando uma intertextualidade sem fim, como pode trazer um desconforto frente a essa falta de limites e certezas. Entusiasmo e angústia andam juntos nesses

tempos pós-modernos e parece ser esses os sentimentos que proporcionam a esse capítulo certa rigidez.

Em relação ao segundo capítulo, os textos escolhidos e a teoria que sustentou as leituras foram bastante aprofundados. No fim, o passado é idéia e conhecido por meio de seus textos. Essa concepção foi defendida à exaustão e os textos foram vistos sob a égide do passado-discurso. Um novo olhar para o passado é a construção de novos discursos e isso é importante em culturas marginalizadas como a portuguesa e a galega. Esse movimento é conflituoso e único para cada cultura, mas não deixa de ser primordial para a identidade de cada uma. Outras questões foram levantadas no decorrer das leituras e não aprofundadas em nome da objetividade do trabalho acadêmico.

Isso também serve para o terceiro capítulo, que trata da ficção como protagonista dela mesma. Em nome da concisão, foi vista “apenas” a ficção e seus referentes desnudados no próprio texto ficcional. Os papéis cambiantes entre ficção e não ficção, autor-narrador-leitor e a sobreposição de gêneros textuais foram importantes para esse desnudamento. Daí a importância dos textos escolhidos como forma de manifestação consciente das convenções literárias. Essa conscientização é parte de um momento em que o conjunto de informação e discursos é grande e, assim, uma narrativa que se autocritica é mais rica e pode, assim, estar aberto a outros textos sem, no entanto, se perder, já que se conhece e se expressa como narrativa literária.

As questões levantadas nos dois capítulos interpretativos poderiam ser lidas nos cinco contos escolhidos. A separação entre eles foi escolhida como tentativa de não se perder em considerações entre os cinco textos. O aprofundamento nos contos em separado também foi uma escolha que nasceu da necessidade de dar visibilidade a cada um, deixando que cada texto emanasse sua singularidade mesmo na comparação entre eles.

Mário de Carvalho, com sua literatura de humor ácido e Méndez Ferrín, com a releitura da tradição mítico-literária, são representantes de uma nova concepção da realidade, inseridos no tempo em que vivem, é percebê-los como autores que se utilizam do universal como maneira de serem ouvidos em suas terras.

No mais, o que se pode dizer? A vida em si é insólita.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manoel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.
- BAUMAN, Zigmund. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política I: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRESSIÈRE, Irene. “EL relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L, 2001. p. 83-104.
- CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982.
- _____. *Contos da sétima esfera*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- CASTRO, Manoel Antonio. “Pós-modernidade e Representação”. In: _____. *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. p.110-128.
- _____. (Org). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna : introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- DACANAL, José Hildebrando. A realidade em Kafka. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org). *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973. p.43-68.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONTAÍÑA, Laura Tato. “A literatura galega contemporânea”. In: GARCÍA, Flavio (Org) *Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. p.09-33.

- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GARCÍA, Flavio. “Philoctetes”. In: GARCÍA, Flavio (org). *Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. p.64-70.
- _____. Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do insólito. Rio de Janeiro, 2007. O MARRARE - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, n.8. Disponível em: <www.omarrare.uerj.br/numero8/flavio.htm>. Acesso em: 10 dez. 2009.
- _____. A Literatura Realista-Maravilhosa borrando a História: Do Deus memória e notícia, de Mário de Carvalho. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, n. 9, p.88-102, 2000.
- _____. Memórias das origens celtas na literatura de Méndez Ferrín. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Estudos galegos*. Niterói: EdUFF, 2002. p.69-90.
- _____. *O Realismo Maravilhoso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín*. 1999. 130f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. Rio de Janeiro, Cia, das letras, 1998.
- ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-103.
- _____. *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996.
- JAMENSON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org). *O mal-estar no pós-modernismo*. Teorias, práticas. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1993. p.25-43.
- _____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 2006.

- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. A modernidade: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. *Amor de Artur*. 2.ed. Vigo: Xerais, 1993.
- _____. *Percival e outras historias*. Vigo: Xerais, 1993.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (Org). *A leitura e os leitores*. São Paulo: Pontes, 1998.
- OLINTO, Heidrun. Ciência empírica da literatura: uma perspectiva pragmática. In: ZYNGIER, S et alli. *Conhecimento e imaginação*. FL UFRJ. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos estudos literários. 2.ed. Coimbra: Almeida, 2001.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RODRIGUES, Ernesto. "Leitura de 'O conde Jano'". In: ROCHETA, Maria Isabel & MARTINS, Serafina (orgs). *Conto português (séculos XIX-XXI)*. Antologia crítica. Lisboa: Edições Caixotim, 2006. p.307-312.
- SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.38-52.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SIECZKOWSKI, Luís Flávio. Referências cruzadas entre História e Literatura. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, v.13, p. 65-94, 2002.
- SCHÜLER, Donald. A construção da muralha da China. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org). *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973. p.69-90.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VARELA, Anxo Tarrío. *Literatura Gallega*. Madrid: Taurus, 1988.

ZAS, Mercedes Queixas. *Breve historia da literatura galega*. Santiago de Compostela: A Nosa Terra, 1999.

ANEXO A - ‘Intróito’. In: CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982 p. 11-13.

O Beco das Sardinheiras é um beco como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa, uns dizem que é de Alfama, outros que é já de Mouraria e ostentam as suas opiniões com sólidos argumentos topográficos, abonados pela doutrina de olisiponenses egrégios. Eu, por mim, não me pronuncio. Tenho idéia de que ali é mais Alfama, mas não ficaria muito escarmentado se me provassem que afinal é Mouraria.

Creio que o nome lhe vem das sardinheiras que exibem um carmesim vistoso durante todo o ano, plantadas num canteiro que rompe logo à esquina, não longe da drogaria que já fica na Rua dos Eléctricos.

A gente que habita o Beco é como a demais, nem boa nem má. Tem sobre os outros lisboetas um apego ainda maior ao seu sítio e às suas coisas. Desde há muito tempo que não há memória de que algum dos do beco tenha emigrado de livre vontade.

À força, sim, fizeram a Índia e Alcácer Quibir, andaram no mar dos Japões e nas selvas brasileiras, sofreram em África, nas guerras muitas, bateram-se contra boches, na Flandres. Cmo todos nós. Aos recrutadores nunca foi imune o Beco. E, em boa verdade, não se poder dizer que tenha sido pior para os de lá esta permeabilidade à história que também foi a dos outros. Todas as fábulas, todos os cantares, todas as imaginações das sete partidas do mundo penetraram o Beco e enriqueceram consideravelmente a sabedoria de seus vizinhos.

E em tudo isto o Beco produziu gente ilustre, de que lembro agora o Doutor Jácome Aberracaz médico subido da corte do senhor Rei D. João III. A casa em que nasceu, nos tempos em que os sítios eram de mourama ou judiaria, ainda lá está, a meio do Beco, ao lado esquerdo de quem olhe da Rua dos Eléctricos. Hoje é habitada no primeiro andar pelo Zeca da Carris e família, e no rés do chão por Dona Constança, a professora primária, sempre muito ensofrida do lumbado e respondona com seus hóspedes.

Este Doutor Aberracaz, marrano dos sete costados, deu muito que falar no seu tempo. Tantos visos tinha de saber e prudente que a Inquisição o poupou e se distraiu de saber se respeitava ou não o sabath. Acontece que assistia também os inquisitoriais humores e que a sua banha de lagarto de Java, de que era exclusivo preparador, se apregoava em toda a Europa como remédio infalível para muitos males.

Na torre do Tombo, conservaram-se duas obras dele, mas consta que teria escrito muitas mais. Um vem em hebraico e chama-se Interpelação às dez tribos perdidas e a outra – um túrgido tratado médico – vem em latim: De cathalepsia.

De hebraico não sei nada, de maneira que a obra me ficou inacessível. E de latim risco muito pouco, mas não pude embargar o sorriso, ao topar, no final de uma extensa descrição da “catalepsia do flanco direito”, uma sentença muito minha conhecida e que ainda hoje é abundantemente utilizada no Beco das Sardinheiras: *Nec enim licet generum confundere humanum cum Emammanuelle Germano* (convém mas é não confundir gênero humano com Manuel Germano). Mal sabem os moradores do Beco que os seus anexins tiveram origem no senso de humor do facultativo judeu que os verteu em latim macarrônico num insípido compêndio da sua arte

E quanto ao Beco, fisicamente falando, como é, o que é que tem. Nadfa de especial, como foi dito. Casas velhas, de dois ou três andares, as tais sardinheiras à entrada, janelas de guilhotina, beirais avançados, flores várias nas varandas de ferro forjado e invariavelmente plantado de verde, um chão empedrado de silícies redondos e cheiro a refogados, ou a caracóis com orégãos. Ao fundo, a Beco alarga-se um tanto para ser logo travado pela parede lisa de um prédio que dispões janelas para outro lado qualquer. Há muitos gatos e alguns cães que acamaradaram fraternalmente com os homens.

O Beco cruza com a Rua dos Eléctricos que todos os dias andam para baixo e para cima com um tim talim agradável aos ouvidos. Em volta, há algum comércio: a taberna da marta, a padaria, a capelista, a drogaria do Marcelino. Bons sítios, abençoados, de reunião e má língua.

Recomendaram-me que desenhasse um mapa neste livro para que o Beco pudesse ser encontrado sem custo. Lérias! Basta ir por Alfama abaixo ou por Mouraria acima, meter o nariz em todas as vielas e pracetas e o Beco surgirá, aem sombra de dúvidas de que é aquele. Para que entrar em mais pormenores?

De resto, o que se passa no Beco das Sardinheiras não difere do que se passa noutra lado qualquer, desde Benfca à Ajuda.

A questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos...

ANEXO B- “Epílogo”. In: CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982. p.101-104.

Uma ocasião, estava eu sozinho em casa, depois do jantar e tocaram-me à porta. Era uma embaixada. A meio do patamar, o Zeca da Carris e o Chico Estivador seguravam a carreta de madeira do Zé Metade, que com a diferença de alturas vinha muito inclinado, o que lhe dava para resmungar em voz baixa.

– Dá licença? – disseram eles. E invadiram-me decididamente a sala.

Eu, para ser franco, não estava muito disposto a recebê-los. Por um lado, porque não queria que me acontecessem no lar as coisas que costumam acontecer no Beco das Sardinheiras; por outro lado, porque isto de o autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto. Nos tempos que correm um autor deve manter um olímpico desprezo pelas personagens, sem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua. De maneira que mal eles entraram estava eu desejoso de os ver pelas costas, não fosse alguém saber destas familiaridades, e acusar-me de dar confiança a quem não devo.

Começámos com uma conversa de circunstancia, enquanto que eu ia servindo uma rija que o uísque está caro e deve guardar-se para as grandes ocasiões: como ia fulano, como estava beltrana, o que era feito dum, se outra ainda era viva e por aí fora...

Distraído da conversa, o Zé Metade percorria-me a sala, vincando a alcatifa com as rodas da carreta, e comentando de vez em quando: – Ena pá, o que para aqui vai de livros...

De súbito, o Zeca da Carris fez uma cara muito séria e eu percebi que eles iam entrar na questão de fundo.

Reclinei-me no sofá. Coloquei as mãos em abóbada (gesto de convencional de autoconfiança, que eu não ando cá no mundo para ver andar os outros) e dispus-me a ouvir, com gravidade:

– Então, consta por aí que o amigo escritor agora deu-lhe para não contar mais histórias da gente. Não é por nada, mas isto caiu um bocado mal lá no Beco.

– Hum, hum – disse eu.

– Pois, mas a verdade é que ainda hpa muito mais histórias para contar e cocemecê ficou-se a meio. Cá na minha opinião nem sequer contou as melhores. E até omitiu alguns pormenores

interessantes, trocou alguns nomes, e afeiçoou os acontecimentos lá muito à sua maneira. Ora isto não está certo, pois não?

E fui-lhes explicando, de forma vaga, que isto da literatura tinha suas exigências, os seus condicionamentos, que não se podia escrever tudo, que o autor também entrava com a sua própria maneira de ver, *et coetera*.

Mas o Zeca da Carris não se calava:

– Olhe, falharam-lhe várias: À uma – e ia contado pelos dedos – aquela do boleineiro que andava sempre com as rodas da bicicleta debaixo do pavimento, à outra daquele tipo chamado Belmotrão que crescia e decrescia conforme ia e vinha, à outra, aquela da roca pintada de vermelho que se encontrou no sótão da dona delia, à outra..

Sentado ao lado, Chico estivador, sorumbático ia acenando com a cabeça que seim. Mas eu interrompi...

– Meus caros, vejam lá se compreendem uma coisa. Um autor tem que se defender, estão a perceber? Eu cá fiz estas histórias porque simpatizo convosco, mas não podem exigir-me muito mais. Vocês não vêem que se eu continuo a fazer histórias a vosso respeito, depois fico dentro delas e não consigo sair?

É que isto da literatura, meus amigos, tem os seus pergaminhos, a sua dignidade, A – dignidade-do-discurso-literário.

Olhavam agora os três para mim, de olhos em alvo, as bocas muito abertas.

– Pois é – continuei – já estou até meio repeso de ter escrito as histórias que escrevi. É que não é minha vocação, percebem? Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisséia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia miúda, não desfazendo. Sabem o que é que eu ganho com isto, sabem? Pois bem: vão-me chamar um escritor menor, vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçalha de facilidade, de pechisbeque de cutiliquê literatura patchuli, literatura pataqueira, hã? E a calhar até lhes dou razão. Só não tenho culpa de que vocês me tenham assaltado os sonhos...

– E nós também não – replicou o Zé Metade, de braços cruzados, muito belicoso.

– Seja – volvi eu – mas o comer e o coçar vai do começar. Se eu não me precatu nunca mais faço outra coisa senão histórias do Beco, da Sétima Esfera e outras quejandas. Insto também cansa, caramba. Estou farto deste populismo-fantástico-humorístico-coiso...

– Olhe – disse o Zeca da Carris – eu cá por mim, para ser franco, parece-me que você está aí com umas complicações do camandro a gente existe, hã? Não estamos para ser ignorados.

E, depois de uma pausa:

O amigo não leve a mal, mas responda lá, recusa-se mesmo a contar mais histórias cá do pessoal?

– Nem pensar em tal semelhante – respondi eu. Não posso continuar assim a aviltar a literatura por vossa causa, caramba, tenho que trabalhar um bocado com a língua, tenho que escrever coisas soturnas, sinistras. Tenho de falar de Tebas...

– Então temos muita pena, mas vamos procurar um outro escritor. Um daqueles que não se importam que lhe chamem escritor menor.

– Pois vão pela sombra que o sol pica – pensei eu, ao jeito do beco das Sardinheiras. mas limitei-me a dizer:

— Que vos faça bom proveito e desejo muitas felicidades. Vão dando notícias.

Levantei-me e pus fim à conversação.

O Chico, conciliador, ainda me travou pelo braço, no corredor, e perguntou em voz baixa:

– Então nem mais uma história?

– Acabou-se respondi – a partir de agora, nicles! Nicles bitocles

– Atão, prontos – retorquiu, desafiador.

À porta, despediram-se com alguma cerimónia. Mas já dentro de casa, ainda os ouvi dizer enquanto esperavam pelo elevador:

– Quer-me parecer que este gajo está a fazer uma confusão do caneco entre Gênero humano e Manuel Germano...

ANEXO C- “Do deus memória e notícia”. In: CARVALHO, Mário de. *Contos da Sétima espera*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 17-30

Quando os povos do Oriente vieram em levadas sucessivas e plantaram tendas multicores nos vales e planaltos por onde sopravam os ventos, os magistrados de Ghard tiveram de declarar guerra para recuperar a rota das carvanas.

Foram lançados impostos, alistados cidadãos, recrutados mercenários. Aos carros tirado a bois dos mercadores sucederam-se no empedrado da cidade os lépidos carros de guerra, empenachados e de muita cor. Tinires de armar, brilhos de couraças correram as ruas. E as falanges partiram.

A dorte das armas, segundo os generais, não foi desfavorável a Ghard, embora os bárbaros possuíssem longas espadas de bronze, fundibulários certos e uma cavalaria veleira que largava turbilhões de flechas.

Os homens prudentes do senado vistoriaram os generais e assistiram à exibição dos despojos e venda dos novos escravos, hirsitos e negros.

Mas também tomaram notícia das infindáveis hordas em marcha pelos caminhos do vale e de novos acampamentos, couro e madeira, que se instalaram por sobre os resíduos calcinados dos de antes. A via das caravanas, as portas do comércio, estavam inevitavelmente fechadas e a própria cidade, com o tempo, ameaçada.

Então, foram enviadas embaixadas aos Estados do outro lado do mar, com muitos presentes de bronze, panos e mirras, para assegurar a paz e o comércio. Foram construídos dois fortes, de espessos muros, a dominar as ravinas de acesso aos vales, e guarnecidos com oito falanges de mercenários louros, revestidos de bronze e couro. Foi carpiteirada e armada uma frota de naves compridas e largo bojo, que havia de abrir os mares, estando a terra fechada.

E o senado deu voz a um tirano que, com pulso firme, governou a guerra para proteger a paz.

As sábias e para sempre louvadas decisões, que asseguraram ainda uma longa vida a Ghard, antes que os fortes fossem destruídos a tiros de engenho e os bárbaros escuros trouxessem as suas razias até junto das muralhas da cidade.

Mas, entretanto, fosse porque os horizontes já não eram francos, fosse porque a tirania cingia outros horizontes, fosse porque as serpentes sagradas um dia todas morreram, fosse porque

as rotas do mar tinham exaltado os ânimos e as imaginações, fosse pela esperança num porvir renovado, eis que muitos navios deixaram a cidade, levando um baal de madeira atado ao mastro e uma flâmula sacra ardendo sob um pequeno alpendre.

Muitas milhas para poente, onde na costa se recortam duas baías fundas e tranqüilas, junto a um promontório de granitos vivos, sobre que antigamente se erguia uma aldeia paupérrima de folhas de palma, habitada de homens encurvados que não coziam os alimentos, nem usavam o sal, nem cultuavam os mortos, foi-se erguendo a nova cidade. Um farol rutilante altíssimo, um observatório e um aqueduto, templos e templos de mil pilares coloridos, muralhas e torres alvíssimas de cantarias rebrilhantes lhe assinalavam o luxo e o poderio.

E enquanto Ghard-a-velha fenecia, muros escurecidos apertados nun cerco de bronze, Ghard-a-Noca impunha-se pelo esplendor de seu comércio, a celeridade dos seus carros, o tamanho dos seus navios, o porte dos seus elefantes, o sumpto dos seus palácios, repletos de madeiras preciosas e aromáticas especiarias.

A cidade, próspera, adoptou liberalmente os deuses circunvizinhos, e mesmo outros de remotas paragens, ao lado dos velhos baalim pátrios. Multidões de sacerdotes e sacerdotizas acendiam fogos múltiplos, entoavam litánias em todas as línguas, e secretas e sagradas, degolavam rebanhos inteiros, de que torrentes de sangue vinham coagular nas bases de multiformes aras.

Nestes tempos – quando ainda polés e guinchos toscos se alçavam um pouco por todo o lado, quando canteiros talhavam pedras novas, quando filas de escravos traziam argamassas e tintas – todos os homens livres de Ghard-a-Nova sentiam o mundo e os céus ao alcance da mão.

Então, numa noite, na direcção do mar, foi vista, e do observatório e do farol, uma finíssima poalha de prata que desenhava nos céus complicada filigrana, de contornos incertos e moventes.

Toda a noite assim durou, ora mais nítida, ora mais ténue, ora mais presente, ora mais distante.

N observatório, os sábios registram a aparição sobre finas placas de argila húmida e Sarténides, o filósofo, sentiu-se mais inspirado na redacção do vigésimo livro de sua obra imortal “Que os Deuses na Natureza São Imanção da Natureza dos Deuses”.

O mestre de uma trirreme que ao dia seguinte aportou contava que o navio tinha sido envolvido numa luminescência azulada e que nos céus uma colossal figura humana parecia querer afirmar-se em poalha de luz.

Deu-se o devido tento aos contos do marinheiro, que contos de marinheiro eram, e continuou-se a tranqüila vida de todos os duas, muros em terra, esquadras no mar.

Passaram-se muitos meses antes que, ao cair da noite, três soldados da ronda corressem desatinadamente pela cidade, as sandálias cardadas reboando nos lajedos, viessem ao templo de Baal Amontoador de Nuvens e batessem nos espessos batentes de bronze com seus gládios. Ao rumor, acudiram sacerdotes e juntou-se gente, a mor parte armada de circunstancia.

Os soldados contaram que momentos antes, ao dobrarem uma esquina no caminho da ronda das muralhas, haviam topado uma figura resplandecente, alta de muitos pés, que lhes tinha sorrido; os militares recolheram logo ao ergástulo, por abandono de posto, e os sacerdotes organizaram uma procissão de muitas tochas e perfumes queimados.

Sentado numa das torres, avantajava-se um gigante imenso, feito de luzes trêmulas e errantes. Tinha os joelhos apertados, sobre os joelhos as mãos, e sorria. Através do corpo, viam-se as estrelas e a Lua, esbatidas, e mais abaixo as arestas das ameias. Na cabeça, uma interminável tiara, pontiaguda, parecia tocar os astros mais altos.

A multidão recuou num grande clamor, e prostrou-se por terra. Pouco depois, um sacerdote deu uns passos, tremente, e, levantando a sua vara de ébano, interpelou o ser

– Quem és tu?

Uma voz afável, harpejada, entrou em todas as almas:

– Eu sou O que é. O Deus desconhecido e, portanto, verdadeiro.

– Baal – disse o sacerdote –, assim nos desses um sinal...

– Eu sou o Meu sinal, mas este é um sinal Meu – disse o Deus; e logo a Lua, que percorria longe o céu, veio descendo, cresceu sobre todas as cabeças, mostrando ao perto suas montanhas e vales, iluminando a noite e escondendo o firmamento. O mar, então, revolveu-se, bramiu, grandes bâtegas de água galgaram o porto, arrastando navios e muralhas, e muitos homens e mulheres pereceram afogados no torvelinho.

– Eis a paga – observou o sacerdote – de não havermos logo crido n’Ele.

E por toda essa noite, todos os cânticos dedicados a todos os deuses falsos foram entoados em honra do Deus verdadeiro, que os recebeu imóvel, mãos sobre os joelhos, sorrir dulcíssimo. O Deus ficou, e a cidade passou a chamar-se Zdekbal, “a escolhida do Senhor”.

Quando a delegação de notáveis se acercou da muralha e prometeu ao Deus construir o maior templo de sempre para Lhe dar guarida. Ele estendeu os braços, até que a mão, num movimento circular, tocasse o horizonte, e respondeu que aquele era Seu templo, outro não queria, e que ali, junto da muralha, O honrassem, pois assim o desejava.

Tamanho foi o corropio junto à torre do Deus que nem o zelo de alguns convertidos lograva drená-lo: uns vinham pedir cura, outros fortuna, outros liberdade, outros glória, outros conselhos, outros paz, outros tudo. A todos o Deus atendia, aprazível, e concedia o pedido, se bem que se reservasse, como mais tarde se viu, o compensar um bem presente com um mal futuro.

Tomemos o sucedido a Tsabo, o pescador, que requereu a maior pescaria de sempre. Fez-se ao alto, com todas as suas barcas, e as redes não lhe tiveram descanso durante três dias, até que as bordas, com o peso, davam ba água. Matou-o uma raia enlouquecida quando contemplava, extasiado, um rubi gigante, ali mesmo sacado do bucho duma dourada.

Tomemos o sucedido a Guscon, o escravo de meninos. Foi-lhe concedida a alforria, mas ainda quente a tábua de bronze que o libertava quando esmagou inadvertidamente uma cobra sagrada e teve, por isso, os olhos arrancados.

Tomemos o sucedido a Tanach que exigiu a tirania e com facilidade a teve, do alto do palácio, à frente de um bando de acólitos, dormia a cidade, resplandecia o Deus. Na hora seguinte foi derrubado pela turba e esquartejado por elefantes na praça.

Tomemos o sucedido ao paralítico Mascon que, mal se ergueu, radiante, confundiram-se-lhe os humores no sangue e sucumbiu de alegria.

Tomemos o que sucedeu ao mercador Zenédio que inquiriu do Deus o que lhe ia ser o futuro, e o Deus previu que cairia da muralha, e logo uma pedra cedeu e se despenhou e morreu.

Fosse como fosse, os mil templos da cidade dormiam abandonados, crescia ervas entre os latejos, borbotavam musgos pelas paredes e pelas colunas. Os sacerdotes jazima nas ruas e praças, lânguidos de fome e rotos. As tendas dos vendedores de animais para os sacrifícios esfarrapavam-se ao vento. Os ladrões ousavam penetrar nos santuários.

Multidões dispensadas dos grandes trabalhos pelos milagres do Deus, que em poucos instantes tinha feito surgir, prontos e altivos, três palácios, um aqueduto, uma estrada e vários túmulos de mármore, deambulavam pela cidade, fanatizadas, entoando cânticos, e deitando mão ao que podiam, já que ninguém agora as sustentava.

Com as novas fortunas, recém-aparecidas, os gêneros haviam atingido preços imcomportáveis e alastrava a fome.

Muitos morriam devorados pelos cães ou asfixiados pelos estranhos gases coloridos exalados de fendas abertas nas calçadas.

E, dia após dia, prolongavam-se, intermináveis, as filas de gente a ofertar sacrifícios que o Deus nunca enjeitava, a pedir benesses de que o Deus cobrava sempre a sua paga.

De fora, acudiam já os peregrinos.

Meticulosamente, no observatório, velhos sábios iam registrando em placas de barro os eventos da munificência divina. Por seu lado, o filósofo Sarténides alinhava em circumspectas folhas de papiro, vindas de muito longe, os feitos extraordinários então ocorridos na cidade.

Se fosse possível cotejar ambas as versões, volvidos tantos anos, verificar-se-ia que elas nem sempre coincidiam, nem nas circunstâncias do tempo, lugar e modo, nem noutras.

Sarténides, por exemplo, relata que foi no décimo terceiro dia do mês de Hadjeh que o Deus curou o filho epiléptico da viúva Nytah, despedindo-a com os dizeres: “Vai e enfeita o portal da tua casa de giestas.”

Os sábios do observatório, em contrapartida, relatam que aos oito dias do mês de Hadjeh o Deus curou a filha cega da viúva Nytah e lhe disse: “Vai-te em paz, mulher impura, e degola um anho junto à fonte de Hallila, voltada para o Sol, e com o sangue asperge a porta de tua casa, para que eu a reconheça.”

Ambos os registros são apenas conformes em que a casa da viúva derrocou sobre seus locatários, que pereceram debaixo dos escombros.

Assim iam os tempos quando chegou à vista das muralhas uma esquadra de muitos navios, muitos remos, muitos escudos, muitas lanças nas amuras, e inimiga. Em certas naves, pintadas de vermelho, viam-se armadas catapultas, e toda a cidade temeu.

Acenderam-se os fogos nas torres, as milícias acorreram às maisd, montaram-se frebrilmente máquinas de guerra.

Era uma frota de piratas de Heguedon que vinha, de surpresa, tirar deforço de algumas trimerres afundadas e companheiros supliciados em fugazes recontros de mar.

Nem um pelouro nem uma flecha chegaram a ser disparados, porém.

Um dos braços do Deus agigantou-se por sobre o mar, feito de flocos de luz. Em volta da esquadra intrusa, a mão do Deus traçou um círculo, espadanando águas, e logo um redemoinho, lento, num movimento crescente, arrastou as naves de guerra que, uma após a outra, se foram engolfando vertiginosamente nos refegos do abismo, até não restar alguma, nem mastro, nem rastro.

Já se acalmavam as águas e baixava em torno do Dês o brado de agradecimento da multidão, quando a esquadra da cidade saiu por sua vez, num bater compassado de remos, a continuar a guerra. Por exortação dos magistrados e dos sacerdotes, o Deus ascendeu nos ares e acompanhou a frota em seu rumo, entre o mar e os astros, figura luminosa que ufanava os peitos couraçados e fazia mais prestes a cadência dos remadores.

Muitos dias correram até que a esquadra inimiga veio a dar combate.

Apreensivos perante o grande porte das naus vermelhas, de aguçado esporão revestido de chumbo, os natas de Zdekbal volveram os olhos para o céu e suplicaram ajuda. Mas o Deus tinha entretanto desaparecido.

Não durou mais que uma manhã, a batalha. Da esquadra de Zdekbal restavam destroços queimados e torsos sanguinolentos, contorcendo-se numa grande extensão de mar. Havia-se contado mais com os favores do Deus do que com a destreza dos marinheiros, a rijeza dos rostros, a precisão dos arqueiros.

Quando, depois de muito tempo, trabalhos e perigos, o almirante Denaio conseguiu arribar à cidade, com alguns sobreviventes, o Deus resplandecia, histo, sentado na sua torre.

Os marinheiros arrastaram-se até à sua beira e Denaio perguntou, rasgando as roupas no peito:

– Senhor, senhor, meu Baal, porque nos abandonaste?

E o Deus respondeu:

– Os meus desígnios são imprevisíveis.

Todos se prostraram, recolhidos, e tocaram com a testa no pó. Por toda a cidade se ordenou o luto e houve pranto e raiva e também muito sofrer em silêncio.

Mas, dias depois, um grupo de homens graves ciciava baixo, na sala mais quieta e afastada dos banhos, entre grandes rolos de vapor. Estavam o filósofo Sarténides, o almirante Denaio, alguns militares, alguns senadores e outros homens prudentes.

Com palavras aladas e gestos vigorosos, Denaio conclamava a destronar o Deus, porque ele era a incerteza. Interpelado por Sarténides, advogou que o Deus não era Deus do Universo nem do Mundo, nem da cidade, mas o Deus da torre em que soía sentar-se. Bastaria destruir a torre, seu reparo e sustento, para que o Deus se desmoronasse com ela. Observando Sarténides serem os deuses omniscientes e mais que provas disso ter dado este, mesmo sendo só Deus da torre, respondi Denaio, na sua peculiar lógica castrense, que os limites eram bravos, para mais sendo marinheiros.

Sarténides retorquiu que não sabia, nem nos tempos mais antigos, nem nos menos antigos, de Deus arredado por mão militar, mas tinha visto muitos militares abatidos pela mão dos deuses e, reclamando o seu manto a um escravo, foi saindo, deixando os conspiradores em conciliábulo.

Não tardou que uma noite, estando Sarténides sentado na sua sacada de colunatas, a redigir pausadamente, à luz de uma lucerna, ouviu passos de caligas ferradas no empedrado.

Denaio, vinha pelas ruas, ataviado com seu elmo de três penachos, couraça, clâmide e grevas. Outros militares o seguiam de armadura escamada rebrilhando à luz dos archotes. Revolteavam atrás os mantos de alguns senadores.

Pouco depois, da cidadela perto, um breve rumor de armas e uns poucos brados agitaram a noite. Após curto silencio, ouviu-se o rolar cavo de um ónagro a ser apontado na esplanada.

Sarténides, febrilmente, lançou no papiro mais uma crônica da cidade de Zedekbal, a que chamou Ghard-a-Nova. E antes que tudo sequer acontecesse, pôs-se a escrever:

“Ao quarto dia da lua de Hanch, Denaio, o almirante-em-chefe e guardião-mor da paz de Ghard, veio desprevenidamente, e a coberto das trevas, inspeccionar as catapultas, que os mares andavam perigosos de piratas e povos depredadores.

Alguns guardas da cidadela jogavam os dados, descuidados do seu dever de vigiar e, sem mais delongas, foram trespassados pelas armas, a bem da disciplina, suave castigo para tamanha falta.

Ao mandar dispor a catapulta, o grande almirante (tenham-no os deuses em seu aprazível convívio) viu-se atingido por um cabo de ferro, tenso, que lhe rompeu a loriga e esmagou o peito e assim se finou, com grande consternação de todos”.

Soou um baque surdo e um pesado pelouro de pedra fendeu os ares. O projectil atingiu um navio ancorado no porto, que sofreu grande dano. A segunda pedra suspendeu, de repente, o seu percurso, parou nos ares por um instante e veio despenhar-se sobre o observatório, demolindo o arquivo.

O terceiro tiro não houve. Até então imóvel, o Deus levantou uma das mãos. Os olhos apertaram-se-lhe e o sorriso transformou-se num esgar maligno. Da concha da mão veio um lume fosforescente que atravessou meia cidade, ziguezagueando, e calcinou, num fogaréu, a catapulta, os homens em volta, e Denaio entre ele.

Ao último grito, Sarténides recolheu os seus papiros, deixou que os escravos o despissem e o massajassem e deitou-se.

Durante toda a noite, rememorou uma evidência:

“Pode-se destruir um deus, sim, mas só destruindo a sua memória e a sua notícia”

Uma tarde, um judeu, no mercado, subiu ao pedestal de uma estátua e arengou ao povo, conclamando-o a abandonar a idolatria e a seguir o verdadeiro Deus. Apontava a figura luminosa sentada na torre e bradava:

– Aquele nada é!

A multidão ouviu-o e lapidou-o contra a muralha.

Outros profetas e sacerdotes apareceram a arengar ao povo, no porto, nas praças, nas portas da cidade. E já não foram trucidados, antes ouvidos e acatados.

Diminuíam as filas de gente junto à muralha do Deus. Ali, havia cada vez menos súplicas e preces e prantos. Apenas alguns garotos e escravos lhe vinham falar.

Sarténides escrevia:

Houve um tempo em que na nova Ghard – abençoada e tenhamos por muitas eras – perdurou uma grande luminescência junto a uma das torres da cidade. Os homens que passavam perto eram tomados de grande agitação e rasgavam as roupas, por assim dizer, eufóricos. Imediatamente o vulgo, rude e inculto, pensou tratar-se de um sinal mágico ou divino, com grande ofensa dos baalim protectores da cidade.

“Era sem dúvida um fenómeno natural a que os sábios caldeus chamam fosforescência astral e que resulta do seguinte: o betume, quando muito aquecido ou na presença de certo tipo de nuvens, liberta uma substância que se incendeia ao contacto com o ar e produz luminescência coloridas de muito efeito.

“Ora as rochas sobre que está construída a torre são de basalto e, como é sabido, o basalto não é mais que betume muito concentrado. De resto, quem tenha pedras de basalto em casa ou nos pátios já decerto as viu brilhar à noite, como se envolvidas de fogos-fátuos”.

Entretanto, os escravos de Sarténides receberam ordem de destruir os papiros que narravam os feitos do Deus. Tentaram queimá-los numa larga bacia de cobre, mas os papiros forma incandescentes.

Então saíram da cidade, tomaram o caminho da falésia e daí os lançaram ao mar, onde ainda hoje, indestrutíveis, flutuam ao correr das ondas.

Por essa ocasião, dois altíssimo prédios começaram a ser construídos junto à muralha do Deus. Uma vez prontos, toda a cidade apenas distinguia um clamor breve por detrás dos ângulos das paredes.

E continuavam as pregações, as manifestações de desvairada religiosidade, mas já ninguém ia visitar o Deus sem que se sujeitasse à chuvas e ao escárnio dos concidadãos. Os peregrinos eram detidos às portas e tamanho imposto lhes era exigido que os mais deles prestes voltavam as suas terras.

E quando, no altar de Baal Zebuth, divindade das moscas, ardeu uma chama e foi sacrificado um touro, o Deus irou-se e fez descer uma praga sobre a cidade.

De todas as fendas, cavidades e interstícios vieram escorpiões em multidão, correram pelas ruas, cobriam todas as casas e muitos cidadãos sucumbiram às investidas peçonhentas.

A edilidade lançou pez ardente nas calçadas, distribuiu venenos, até que os escorpiões desapareceram, depois de muito incêndio e muita gente morta.

Sarténides comentava:

“Dizem alguns que estas pragas são castigos divinos de contenciosos entre os deuses e os homens, mas os que assim falam são tomados pela superstição e mais baixa credence. Na verdade, subtis variações climáticas por altura dos equinócios, como o demonstram os melhores autores, produzem hiperactividade genésica em certos grupos de animais. Deste modo aconteceu a grande praga de gafanhotos que assolou o Egipto, a praga de escaravelhos que devastou a planície do Eufrates, a praga de leões que vieram aos milhares rugir sob as muralhas de On”.

E os templos dos antigos deuses reanimaram-se, recomeçaram os sacrificios e as encantações. De novo os sacerdotes e os vendedores de animais prosperaram.

Sentado na sua torre, o Deus verdadeiro encolerizou-se e ordenou nova praga. O sol nasceu negro e o dia foi de trevas.

Quando uma delegação de cidadãos inquietos foi ao senado propor sacrifícios humanos, os senadores sorriram. Um deles agarrou um velocino e disse:

– Ó homens pusilânimes, de coração fraco e acessível à credence, vede o que faço com esta lâ e compreenderei as coisas da natureza.

E mostrou como, estando a lâ esparsa e solta, a luz dos archotes a penetrava e atravessava, mas, sendo comprimida e bem apertada, como fez nas suas mãos, era tão opaca e negra como o bronze ou o ferro.

– Assim são as nuvens, homens incultos. As mais das vezes, mostram-se tênues e espalhadas e deixam que o sol as passe. Outras vezes, raras, como agora acontece, os ventos concentram-nas todas num só lugar e não têm força para expandir-se, de sorte que ficam espessas e opacas e fazem opaco o sol.

Tidos so senadores riram muito do de desassiso da delegação e os cidadãos dormiram tranquilos, como de ordinário.

Sarténides, no seu registo, assinalou estas sentenças como muito sábias e bem reveladoras da ponderação dos governantes de Ghard-a-Nova.

Por estes dias, o Deus da torre foi procurado pelo último dos seus fiéis. Era um escravo beduíno que o seu senhor abandonara por ter um grande tumor no peito. Foi curado, mas logo degolado numa esquina por dois mercenários.

O Deus, então, desesperou-se da cidade. Acontecimentos malignos e imprevistos caíram sobre os habitantes: dois homens foram levados num carro de fogo e não mais apareceram; um incêndio abrasou o mercado; uma criança foi devorada por uma águia; uma mulher pariu um monstro com olhos de lagosta e pernas de rato; dois mercadores ouviram as estátuas dar grandes risadas; um galo, durante toda a noite, recitou em voz clara a epopéia de Gilmamesh.

Mas os senadores, os sábios e o filósofo Sarténides encontraram sempre uma explicação conveniente, fundada ou na estranha natureza que nos cerca ou no capricho dos deuses antigos da cidade, tanto tempo postergados

E desta guisa, o Deus verdadeiro não foi mais crido e tornou-se inútil, sentado na sua torre. Entrou a diminuir de tamanho e a perder luminescência. Através da sua figura, viam-se cada vez mais nítidas as estrelas do céu e definidos os contornos das muralhas.

Uma noite, os soldados de patrulha, em vez de darem a costumada volta por fora da torre do Deus, subiram as escadas, penetraram na escassa luminescência e segiram pelo caminho de ronda, ao longo das muralhas.

O oficial disse:

– Vai enfraquecendo a luz da torre...

– Pois, são os humores da terra – anotou um soldado.

No dia seguinte, havia por sobre a torre apenas uma leve linha que, com o tempo, se foi desvanecendo, até nada mais haver.

Quando a velha Ghard, lá longe, sucumbiu enfim às investidas dos bárbaros e um novo rei de pele escura e olhos amendoados ordenou sacrifícios e lançou impostos, muitos cidadãos fizeram-se ao mar e procuraram refúgio na colônia, que os agasalhou filialmente.

Velhos baalim de pedra e madeira foram trazidos e venerados em novos santuários.

Do Deus da torre, o verdadeiro, não houve nem mais memória, nem mais notícia.

ANEXO D- “Philoctetes”. In: MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. *Percival e outras historias*. Vigo:Xerais, 1993. p. 99-103.

Nokao, contista, recibiu formidábel e estraña carta, que deixou o seu ánimo en suspenso. Leuna por terceira vegada, agora en outa vos, dando, por veces, chuchadelas ao cachimbo. Dicía:

“Sr. Nokao.

Distinguido Sr.: Ha dispensar, antes de cousa ningunha, a ousadía de me dirixir a vostede. Eu de ningún xeito quería roubarlle o seu prezado tempo. Pro hai unha poderosa razón: o meu enorme agradecemento. O desexo de pór iste no seu coñecemento é o obxectivo desta carta. Pra que vostede comprenda todo (vostede comprenderao todo, vostede é un contista) voulle dar unha cantas novas de min.

Eu chámome Philoctetes e na actualidade son preso político. Teño cincuenta anos. Cando tiña dazaoito eu era un revolucionario. Un día víronme repartir unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso, pero que non lembro. O que me viu non ficou calado. Despois fixéronme pór pola parte de eiquí das reixas. Principiei a ser preso político, a estare pola parte de eiquí das reixas, hai tintedous anos. Xa debería estar afeito, repítome que xa debería estar afeito, vai pra un ano, cando foi do da ferida. Eu solicitara unha entrevista co director. Concedéronma cando había moitos meses que a pedira. Eu xa me tiña esquecido do que lle tiña que dicir ao director cando me atopei coa súa odiada face fronte a miña, co bigode fino e os ollos pequeniños, da banda de alá da grande mesa de despacho. Pro non estaba disposto a desperdiciar a ocasión de lle falar claro ao director, e improvisei unha petición . Díxenlle:

– Eu era un home ilustrado, señor. E coido que non representaría moito pra o penal, que eu recibira libros e xornás de vez en cando.

Tremíalle o bigodiño ao me respotar:

– Vai contra o regulamento. Amais vostede sería o último en recibir libros. Vostede é un revolucionario, un enemigo da orde establecida.

Falaba friamente, por tras da súa mesa ancha e lisa. Pra rematar pónseme:

– Teño a súa ficha eiquí. O seu número está sulñado de vermello. Pódese retirar, “Philoctetes”.

Eu pasaríallo todo menos o coidadoso acento de desprezo con que pronunciou o meu nome. Fun astuto, pro non fun astuto de abondo. Fago coma quen se vira pra saír. Vexo de

esguello que il está de pé, lonxe dos timbres de alarma. Entón mándolle unha cadeira á cabeza. Foi estupendo. Eu certáralle, pro de raspote. Nun chouto póñome na porta. Contemporaneamente, il acciona un botón e féchanse as dúas follas da porta colléndome un pé..., feríndome, esmagándome. Eu berraba no chao, co pé collido, e vino vir cara min, a modo, limpando o sangue da cabeza. Considerei que somentes lle ocasionara unha pequena ferida, e tivera tención de o matar. Chega onda min, eu no chao, louco de door, e conforme ven zorrégame un couce na cara. Varréuseme o sentido. Despertei no calabozo de castigo. Ha saber vostede, señor Nokao, que o calabozo de castigo non ten lus. Apalpeime o pé e notei que o tiña en carne viva. Probabelmente tamén estaban derramados algúns ósos. Quiteime o calcetín, millor dito, arrinqueime o calcetín, xa que estaba apegado á carne. Notei, a consecuencia disto, unha forte hemorraxia. Lavei despois o pé con auga de beber e deixeiño sen nengún contacto, apoiada a perna no catre, de xeito que o pé ficara no áer. Limpeime a suor coa manga respirei fondo.

Non sei cantos días pasaron até que chegou o fedor. Eu decatábame de que o pé fedía. Non me preocupaba porque tiña a cabeza parva e suaba moitísimo. Ao mirare que non comía, o director mandoume o médico. ¡Que grande home! Todo un idealista. Recoñeceume e foise sen dar fala. Logo souben por Nossos, o recluso que fai de ordenanza do director que o médico esixira a iste o meu traslado á enfermaría.

– Imposíbel -- respondeulle –, Philoctetes está recluído na cela de castigo. Non pode saír de ali.

–¡Morrerá! Seica berrou o médico.

– Non pode saír.

– Entón o doutor, moi tranquilo, púxose de pé e xa estaba case fóra cando, coma quen esquece algunha cousa, vírase pra o director e di:

– Vou directamente a pór isto en coñecimento das autoridades sanitarias.

– O director, ben mo dixo Nossos, bateu unha pancada na mesa e rosmou cos dentes moi pechos.

– Leve a Philoctetes pra onde queira.

Si, señor Nokao, o doutor foi moi bo pra min, todo un idealista. ¡Belísima persoa! Do calabozo de castigo pasei á enfermaría nun estado semilúcido. Tiña inquedanzas e visións.

Doíame a cabeza. Unha mañá despertei moi despexado. Vinme antre sabans⁴ brancas e limpas. Tomoume o pulso o doutor e díxome, moi campechano⁵ il:

– Isto vai mellor. Dóille o pé, ¿non é? (Doíame). É que llo tivemos que cortar. Contoume o director o incidente. Se vostede quer ler, lea. Por unha grande tempada estará baixo as miñas ordes.

E diume un libro. Non me diu outro libro ningún, diume o libro seu, señor. Nokao, o único e apaixonante libro escrito coa firma de vostede. Cando se pasan trintedous anos sen ler un libro e despois se le un coma o seu, é unha sensación de plenitude vital, na que pasan cousas extraordinarias, que a xente non comprendería, pro que vostede comprenderá, señor Nokao, xa que vostede é un contista. Imaxíneme a min, primeiro de nada, cunha vontade vencida, desilusionada, descomposta dende a raíz. Logo vexa tódolos personaxes que pariu a súa imaxinación, nun ballet pantástico, achegárense a min e rosmárenme nos ouvidos palabras sonoras, espranzas brillantes, a suxerencia dun mundo maravilloso. Pro eu estaba lonxe deste mundo até que fixen o intento.

O intento foi desesperado. Direille que tencionei compartillar cos personaxes do seu libro, o ambiente de liberdade en que se movían. Escollín un conto. Seu tiduo é “Medo”; vostede coñece o argumento; vostede tallou o argumento. Eu entro cando a vella se decata de que está fechada na catedral. Non me estrañou, de pronto, atoparme a catedral. Abrín ben os ollos; había trintedous anos que non pisaba unha catedral. Pro deseguida maxinei que o meu papel no conto era facer que a vella non morrera de medo. As candelexas dos sagrarios daban unha claridade escasísima. Eu advertín coma o medo ía progredindo, paseniñamente, na vella, gracias á arte extraordinaria de vostede, señor Nokao. Eu deixei que ela batera na porta fechada do norde, na porta fechada do leste, e decidinme a intervir cando se dirixía, posuída polo terror, a bater na grande porta principal. Ouvín a súa carreira pola nave central; parecía a fuxida de unha besta espantada. Eu sabía ben que, ao atopar fechada hermeticamente a derradeira porta, comezaría a vere pantasmas, fallaríalle o corazón e morrería. Así estaba no seu conto, señor Nokao, determinado. Pro eu só tiña unha idea fixa: facer que a vella non morrera. Realmente eu non me decatara da inutilidade do meu intento. Tratábase de quitarlle toda a forza tráxica ao conto. E todo estaba previsto. Eu sabía que a vella ía morrer e dirixinmea ela. Petaba na grande porta

⁴. sabans = os lençóis.

⁵. campechano = “amável” (trato sinjelo).

ferrada e as súas maos non arrincaban bruído ningún, somentes unha door intensa, anguriente. Ela ouviu os meus pasos e viume avanzar cara ela. Abriu uns ollos enormes e berrou, unha vez, dúas veces, como estaba previsto no conto. E eu decátome de que o meu papel no conto é o de unha visión, a vella creme unha visión. Inclina a testa pra un lado e logo pra abaixo, con áer automático, de resorte. Morre. Todo estaba previsto na construción, na ordenación perfecta de acontecementos do seu conto. E eu saio do conto.

E saín do conto pra fóra. Atopeime de novo na enfermaría. Ttiven unha sensación de felicidade completa, de fartura. Collín o seu libro e biqueino. Non lle dixen nada ao doutor. Somentes collín papel e escribinlle esta carta, esta longa carta, que gracias á bondade do doutor non pasará pola censura. Xa sabe vostede que o primeiro intento de me introducir no seu libro, antre os seus personaxes, no mundo creado por vostede, diume bos resultados. Emporiso tencionarei introducir, en cada un dos contos, o meu individualismo, aínda sabendo como sei que ha bater contra as outas murallas da súa técnica, frías e verticás.

Poño fin a esta carta, a esta longa carta, coa protesta sonora do meu profundo agradecemento. Gracias a vostede puíden saír, despois de trintedous anos, da parte de eiquí das grades a un mundo inédito e libre. Considero que vostede saberá comprender: despois de trintedous anos sen ler un libro, cando se le un coma o seu, pasan cousas extraordinarias. Moi atentiosamente. - Philoctetes”.

Nokao rematou de ler a carta e, por parte, apagóuselle o cachimbo. Tiroulle a cinza. Longo paseou a grandes pasos o seu despacho. Estaba perplexo.

ANEXO E - “Fría Hortensia”. In: MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. *Amor de Artur*. 2 ed. Vigo: Xerais, 1993. p. 89-119.

A Nosa Terra foi invadida cinco veces, dicíanos Fría Hortensia ao inicio do máis inesquencíbel dos veraneos, en Vilanova dos infantés. Aquel ano a miña curmá⁶ Maribel obtivera boas notas nas Carmelitas. Di o qué queres que che regalemos, dixéranlle os seus pais. Un tándem⁷, respondera ela sen dubidalo. A Nosa Terra era entón unha illa. O mar rodeábaa por Maceda, por Lovios, por Cortegada, pola Merca. Fría Hortensia dicíanos iso e nós sentabámonos en silencio a carón da lareira, na que ardían vides⁸ cun fogo rápido e intenso. No mundo houbera un dioivo, e a Nosa Terra ficara isolada polo mar. Outros países eran tamén illas. Antes do dioivo, a Nosa Terra non estaba habitada. Despois foi ocupada por cinco razas. Ou vós coidabades que eiquí viviramos sempre os mesmos homes e as mesmas mulleres. Eu esquencia, entón, o tándem, a excursión á Pontafechas, a saia estampada de Maribel, o baño no Arnoia escuro e preguiceiro, entre salgueiros inmensamente frescos naquel estío de fogo e cans doentes polos camiños da Nosa Terra. Fría Hortensia era alta e fumaba tabaco de picadura⁹. Gastaba reloxo de peto¹⁰ e tocábase cun pano da montaña, que tiraba e recompoñía sobre a testa como os homes fan coas puchas¹¹. Pola parte de Cartelle había un brazo de mar que separaba a Nosa Terra do país de Tagen Ata. Por aquela canle¹² movéranse moitas veces as embarcacións de guerra. En Tagen Ata había un home chamado Enmek Tofen que fora elixido rei de todo o país. Era máis alto, máis forte e máis fermoso que calquera outro home. Paseaba un día Enmek Tofen pola beira do mar, en compañía de seus irmáns Malabron, Lodr e Kodraf, cando viron achegarse á costa unha escadra formada por quince grandes navíos. De contacto, Enmek Tofen púxose a berrarlle aos seus servidores que preparasen unha gran convidada¹³ pra agasallar aos estranxeiros. Entre a praia na que estaban e o pazo de Enmek Tofen mediaban catro leguas. A voz do rei era tan potente que foi oída, tanto polos seus, como polos estranxeiros que quedar quedarían maravillados ao tempo que botaban as áncoras e arriaban as velas. Aquel inverno fora

⁶. curmá = prima.

⁷. tándem = bicicleta com 2 ou mais celins e pedais

⁸. vides = varas de videira, parreira.

⁹. picadura = tabaco picado.

¹⁰. peto = bolso.

¹¹. pucha = especie de sombreira, chapéus.

¹². canle = canal.

¹³. convidada = grande convite.

extremadamente nebuloso en Ouréns. Cada mañá era un suplicio escoitar o despertador e logo camiñar por unha cidade submariña (a Praza Maior, a rúa de Colón) até o Instituto. Pra que queres un tándem se xa tes unha bicicleta, preguntáranlle a Maribel os seus pais, e a resposta non se fixo esperar. Queríao pra pasear comigo en Vilanova, durante o verán. Meses antes, no inverno, Maribel e mais eu pasamos moitas horas xuntos, traducindo a César e a Cicerón, na camilla¹⁴ do seu cuarto de estudo. Os meus tíos e a miña prima Maribel vivían no Outeiro, moi perto da Ponte Pelamios. Era unha zona na que as néboas se fundían co vapor do lavadoiro da Burga. Moitas veces a miña man collía con estudiada indiferencia a de Maribel pretextando cecais facer forza nunha discusión sobre tal ou cal cum¹⁵ histórico. Un meu xeonllo tocaba un seu xeonllo. Entre ambos, a tea cheviot¹⁶ dos meus bombachos e a escocesa da súa saia baixo as faldras¹⁷ da camilla. Eu morneaba co braseiro e co escaso contacto con Maribel, e nos meus ollos brillaban afirmacións do tipo de plerosque¹⁸ Belgas esse orto ab Germanis¹⁹, e así, desexando apreixar²⁰ a Maribel e bicala longamente. Frías Hortensia vivía nunha casoupiña²¹ de cachotería²² ao pé mesmo do castelo de Vilanova. Maribel, eu, outros rapaces, acudiamos cada noite á súa casa. Sentámonos en mouchos²³ baixos e no escano, vendo arder o lume. Por veces falabamos entre nós, cantabamos ou rifabamos²⁴. Cansos de comer froita, de ir e vir constantemente en bicicleta a Celanova, de facerlles pequenos recados aos meus pais, de bañarnos nas pozas do río Sorga, de ler Xulio Verne nas sextas inmensas, a pequena casa sombriza de Fría Hortensia ofrecíanos outra cousa. ¿E a que non sabedes que naves eran aquelas que chegaban a Tagen Ata? Pois eran naves da Nosa Terra e nelas ía o noso rei, chamado Dindadigoe. A idea deste home era casar con Isebelt, irmán de Enmek Tofen, e establecer así vincallados²⁵ de amizade entre a Nosa Terra e Tagen Ata. Enmek Tofen, decide entón xuntar unha asemblea pra decidir se lle entregan ou non Isebelt ao rei da Nosa Terra. Todos os presentes, con excepción do seu irmán Kodraf, amosáronse encantados co casamento. Hai homes que odian ás bolboretas e que só son felices

¹⁴. camilla =

¹⁵. cum

¹⁶. tea cheviot = tecido cheviot.

¹⁷. faldras = falda = parte do vestido que vai da cintura para baixo.

¹⁸. plerosque = (latim).

¹⁹. ortos ab Germanis =

²⁰. apreixar = agarrar.

²¹. casoupiña = choupaninha.

²². cachotería = pedaçoes de pedra irregulares mais próprios para construçoes menores.

²³. moucho = assento pequeno, banquetinha de madeira.

²⁴. rifar = discutir, brigar.

²⁵. vincallados = vínculos.

cando ven a discordia. Son os homes máis malvados. Eu coñecín un en Pontevedra peor que calquera, peor que Kodraf. Daquela Enmek Tofen dispuxo unha grande festa na Illa dos Amores, ao sul de Tagen Ata, que é un lugar encantador, cheo de palmeiras, maceiras e mimosas²⁶, ideal pra comer e pra folgar nos días do verán. A terceira noite do banquete, Kodraf visitou as cortes do pazo de Enmek Tofen e, armado cun coitelo, foille cortando os collóns aos cabalos da xente de Dindadigoe. Os fremosos e peludos cabalos montañeses da Nosa Terra rincharon de horror e fuxiron na escuridade deixando regueiros escarlata. Finalmente morreron todos, desangrados, polos matos de Tagen Ata. Que noxo, dixera Maribel. Fría Hortensia estaba facendo un pito. Pasou a punta da lingua, aguda coma unha subela²⁷, pola goma do papel. Non te esquezas de que en todas as historias hai un home que ten que facer o mal, todo o mal do mundo. Pro Fría, capar así os nosos cabalos... - insistira Maribel abaneando a cabeza de arriba a abaixo. O lume arrubiáballe as meixelas á miña curmá. Tiña zonas de luz e zonas de sombra na súa face ancha, e a trenza loira rutilaba coma a dunha fada. Todos os homes de Dindadigoe puxéronse en cólera e sentíronse afrontados. Embarcaremos pra Nosa Terra e voltaremos cun exército que reducirá a cinsa a Tagen Ata, dixeran posuídos pola ira. De contacto, Enmek Tofen pensou que tiña que aplacar ao rei da Nosa Terra e, sen pensalo máis, díxolle: Se ti accedes a esquencer a ofensa recibida, dareiche en compensación dous cabalos por cada un dos que perdeches e mais a miña espada Derbfolll, forxada polos deuses de antanto, que é capaz de cortar o mármore e a pedra. Dindadigoe respondeulle que aceptaría os seus presentes como compensación e que esquencería así a afronta, tanto el coma toda a súa familia. Orabén²⁸, o seu compromiso de casamento con Isebelt ficaba roto. Enmek Tofen aquiesceu e convidou a Dindadigoe a unha festa de reconciliación. ¡Festa, aquela do aniversario da curmá Maribel, había dúas semanas! Despois da merenda, meu pai acendera a paipa e, sorridente, subira a face-la sesta con mamai. Ficamos abaixo sós, os rapaces, co picú²⁹. Seguimos todos a beber Marie Brizard e licor-café, e Maribel sorríame mentres o brazo de Lolo apreixaba o seu van nun lento³⁰, criminal fox-trot que me apuñalaba o cor. Maribel era un ano máis vella ca min, e este feito lacerante enchíame de tristura ao situarme en posición netamente inferior aos mozos de máis idade, coma o Lolo. Ao rematar a festa, Maribel díxome, cun sorriso espléndido, se quería saír con ela a dar unha volta en tándem.

²⁶. mimosa =

²⁷. subela =

²⁸. Orabém =

²⁹. picú =

³⁰. van nun lento =

A regra principal que hai que observar pra utilizar o tándem é que o de atrás acompase o pedaleo co de adiante, recoñecéndolle unha sorte de chefatura. Maribel soía ir diante. Aquela noite chegamos, en escuridades cor viño, até a Roda. Parámonos e sentámonos nunha pedra, ollando as sombras do valo. No negror, todo o estío arrecendía a poeira, a terra seca, a esterco. Do fondo do val víñannos millentas voces de neno, de mulleres, de carros, de cans. Frescura súpeta baixou dun regueiro até as nosas fronte suadas. Sentinme sen forzas para collerlle un brazo ou unha man a Maribel. A terra enchíase de luciñas. De contado regresamos a Vilanova pra cear. Lembro que aquel día, cando a miña nai puña a sopeira na mesa, unha vacaloura³¹ entrara pola fiestra aberta e, logo de pegar uns xiros darredor da lámpada, fora caer no prato de Maribel, que riu cun riso forzado e tenso, ollando pra o meu pai e non pra min. Pro Fría Hortensia quedara en silencio. A cociña estaba fría e sinalounos cunha man imperiosa a táboa da artesa³², sobre a que había un mandil³³ estendido e, riba del, unha boa cantidade de feixóns³⁴. O Lolo, Maribel, o Carrollas e mais eu puxémonos a debullar nais vaíñas³⁵, moi calados. Vós podeades pensar - comenzara dicindo Fría Hortensia - que Enmek Tofen renunciara a casar a súa irmá co rei da Nossa Terra. Pro non era así. Cando xa o festín estaba mediado e o viño pintaba as súas cores no rostro de mazá de Dindadigoe, Enmek Tofen pediulle a este o seu perdón total. Se mo concedes, e accedes de novo a seres o meu cuñado, dareiche en compesación un regalo maravilloso. Dareiche un pote de ouro, chamado Pote de Gradel, no que, se metes a cocer un home morto, sairá del vivo, aínda que mudo e cos ollos louleados. Dindadigoe aceptou moi gostante o ofrecemento e prometeu embarcarse no mencer pra a Nossa Terra, levando consigo a Isebelt e mais o pote. Maribel, moi impresionada, interrompera entón a Fría Hortensia pra lle preguntar detalles do pote maravilloso. Non sei se queredes saber o que foi de Isebelt na Nosa Terra ou preferides que vos conte o conto dese estúpido caldeiro, dixera Fría pousando as mans, as súas enormes mans, enriba da artesa. Logo limpou os narices con dous dedos, fungando moito, e chimpou³⁶ a mocada³⁷ no fregadeiro³⁸ de pedra. O Lolo, Maribel, o Carrollas e eu ollámonos en silencio e, de contado, seguimos a debullar nos feixóns. Maribel propuxo saber o máis elemental sobre o Pote de Gradel, e, de

³¹. vacaloura =

³². artesa = táboa sobre a qual se prepara a massa de pão.

³³. mandil = avental.

³⁴. feixón = feijão ou semelhante grão.

³⁵. vaíña = vagem (de feijão).

³⁶. chimpár = atirar, jogar, arremessar.

³⁷. mocada = secreção nasal, ranho.

³⁸. fregadeiro = esfregador.

seguida, que Fría Hortensia nos contase o resto da historia de Isebelt. Deste xeito - protestei eu - cando Fría continúe a historia verdadeira, estaremos coa imaxinación aínda no pote de Gradel e non prestaremos a debida atención. ¡O Pote nunca ensombrece nada! ¡O Pote de Gradel dá luz!, berrara entón Maribel nun súpeto que me meteu medo. Os seus ollos estaban cravados en min e deitaban un fulgor verdozo e palpebreante, como o dos vagalumes. Ollei pra Fría Hortensia e sorprendí nos seus beizos un riso de compracencia mentres ollaba fixamente a Maribel. En realidade o Pote de Gradel non só servía pra resucitar aos mortos, ou polo menos pra devolverlles algunhas das propiedades dos homes vivos; tamén servía pra destilar no seu fondo licores que podían alimentar e manter a plena fartura a centos de homes. Lolo, daquela, preguntara se Enmek Tofen era un meigo, á vista de ser o dono de tal obxecto máxico. En absoluto, respondéalle Maribel coa mesma ollada fosforescente que lle vira relucir denantes. En primeiro lugar, Enmek Tofen recibira en regalo o Pote de Gradel; en segundo lugar, este non é un obxecto máxico senón un obxecto do Outro Mundo. Ten razón Maribel, terciara Fría Hortensia cun sorriso compracido e arraxándose o cachirulo³⁹ unha miga sobre a fronte. A posesión do Pote de Gradel é sempre un azar, e tamén unha proba pra quen o posúe. Pra que vexades como son as cousas, direivos que o Pote de Gradel, que neste punto da historia foi un presente de reconciliación que Enmek Tofen entrega a Dindadigoe, puido ter sido propiedade deste derradeiro moitos anos antes dos acontecementos que vos ando a relatar estes días. En efecto, un día, Dindadigoe andaba á cazata⁴⁰ polas partes baixas da Nosa Terra que caen máis aló do alto que hoxe chamamos o Furriolo. Parou a cabalgada ao pé das augas do Lago Beón, que actualmente é Lagoa de Antela. Toda a planura era un cristal verdegoso e rutilante. Súpeto, as augas conmovéronse e delas xurdiu un home enorme e negro, seguido dunha muller aínda máis enorme e máis negra. Aos cabalos da compañía de Dindadigoe puxerónselle as crineiras de punta e moitos deles levantáronse de mans tirando por terra aos seus xenentes. Aquel verán eu baixara co Carrollas e cos mozos grandes de Vilanova a pillar troitas no Sorga. Localizáramos un pequeno prado á beira do río. Alí puxerámonos todos en coiros⁴¹. Os corpos brancos e osentos movíanse vivaces ao desprezar a rede. As pirolas⁴² grandes badalaban na tarde, no cheiror a herba, a millos, a terra fonda, a augas lentas. Os maiores mandáronme espreitar dende un altiño por se viña, que non viría, a parexa, e

³⁹. cachirulo = forma com que as mulheres prendem o pano à cabeça, por extensão, o próprio pano.

⁴⁰. cazata = caça.

⁴¹. en coiros = nús.

⁴². pirolas = pênis, órgão genital masculino.

deiteime coa barriga contra a terra, riba da toalla de baño. Deixei que o sol me morneara a caluga, a res, as coxas, o van. Lá arriba, pola estrada, de tempo en tempo pasaba un coche pitando moito. Cantaban os pimpíns⁴³ entre os ramallos e a auga cantaba, coma outros paxaros latriqueiros⁴⁴, nas pedras da presa vella. Súpeto, no alto do camiño, non a parexa, senón a saia rubia de Maribel un intre, na revolta. Pecho os ollos de ledicia, ábroos, e xa non está alí e ao mellor non estivera e cáseque lle distinguira con detalle as alparagatas de esparto con fíos longos pra trenzar polas pernas arriba. As voces dos pescadores, os paus contra a auga, os risos e as blasfemias enchían a bóveda dos amieiros⁴⁵. Fiquei adormecido, pensando que a Nosa Terra era moi fermosa. Todo aquel verán fora moi fermoso, a non ser algunhas nubes, ciumes e inquedanzas que me nacían a causa da miña curmá. Aquele ano, os pais de Maribel partiran de viaxe e decidiuse que ela quedaría connosco tres meses, que pasaríamos en Vilanova. Meu pai andaba todas as mañás a ler, no piso de arriba, e a miña nai ocupábase de facer as voltas da casa. Nela recibía visitas e raras veces saía. Maribel e eu tiñamos todo o día pra estarmos xuntos e o tándem uníanos aínda mais. Pedalar a un mesmo compás excitábame e facíame feliz e completo, naquel verán irrepetíbel: xa tan distante, tan distante. As nosas visitas e encontros esporádicos en Ouréns, durante o neboento curso académico, foran unha illa na desolación. Ela nas Carmelitas da Praza do Corrixidor, eu nos fríos pasigos do Instituto do Posío, viviamos mundos diversos que agora confundíanse en Vilanova, baixo o sol e coroados de vésperas⁴⁶ e acios⁴⁷ mestos de xerez e moza-fresca⁴⁸. Seica visitades moito a Fría Hortensia, dixo un día meu pai acendendo o cachimbo lentamente ao tempo que ollaba cara a fiestra como se puidera ver ao través das cortinas. Sorriu como pra si mesmo. Eu tamén ía á súa cociña cando era rapaz, dixo antes de se erguer pra subir moi a modo as esqueiras en procura da sesta con mamai, dos libros, do silencio, do Daiquiri de final de tarde. Nós non dixemos nada, pro realmente Maribel e mais eu pensabamos se el sería certo que Fría Hortensia era tan vella. E veleiqué que o home xigantesco que saía das augas da Lagoa de Antela, ou sexa do Lago Beón, levaba pendurado do pescozo un pote de ouro. Prendado pola fermosura do pote, máis que pola fealdade daquela parella espantosa. Dindadigoe púxose a falar coa presenza que xurdía das augas. En realidade viña do Outro Mundo, dixo Maribel nun rosmido,

⁴³. pimpíns =

⁴⁴. paxaros latriqueiros = que falan moito.

⁴⁵. amieiro =

⁴⁶. véspera = véspera

⁴⁷. acio = cacho de uva.

⁴⁸. moza-fresca = tipo de vinho.

Fría Hortensia, como se sentira molesta pola observación, gardou un longo silencio mentres facía un pito con moita calma. Acendeuno coa ollada baixa, como quen está a dubidar se é que merece a pena de seguir falando. Todos gardamos un silencio mesto, e Fría Hortensia proseguiu como se falar falara co cunqueiro⁴⁹ no que repousaba a vella sella⁵⁰ de madeira e metal balorecido⁵¹. Dindadigoe ofreceulle ao xigante o vivir na Nosa Terra, pensando, certamente, en agardar a ocasión propicia pra se apoderar do pote dourado. O saído das augas aceptou a hospitalidade proposta, pro adevirtiulle que a súa muller estaba encinta⁵² e que de alí a quince días pariría un fillo armado con tódalas armas. O Carrollas, o Tripa, a Xela, pegaron un berro unánime seguido dunha gargallada á que me unín tamén eu, sen ber saber por que. Fría - inquiriu Xela -, ¿e logo a historia do neno que vai nacer será a do rendedor da Nosa Terra, a historia que tantas veces nos anunciaches o inverno pasado? Ollei pra Maribel desconcertado. Durante o inverno pasado nin ela nin eu escoitamos a Fría Hortensia, nin ela nin eu estiveramos en Vilanova. Maribel sorría cos ollos baixos e abaneaba a testa cun aceno de pacífica negativa. Xela, por favor - dixo Fría Hortensia cun ton no que se mesturaba a reconvención⁵³ coa paciencia -, cada conto ten a súa malicia. Este non é máis ca unha excursión á marxe da historia de Isebelt, que é o que nos debe interesar. Disimula, moumeou⁵⁴ a Xela con embarazo e un simpático sorriso da súa boca de donicela⁵⁵. A redención da Nosa Terra é unha historia aínda non escomenzada, Xela - insistiu Fría Hortensia pondo o pano da cabeza contra o ollo esquerdo. Dindadigoe acolleu, por tanto, a parella de xigantes no seu reino. Outorgoulle favores sen conto, co segredo designio de obter o pote de ouro como recíproco galano⁵⁶. E foi así que os xigantes, sentídose protexidos, a cada paso cometían aduanadas⁵⁷ por todo o país. Cansos de os soportar, os veciños de Vilanova, pobo que daquela tiña un nome que aínda non podo revelarvos, decidiron acabar con tan incómodos hóspedes. Pra iso construíron unha casa de ferro no sitio que hoxe se chama San Vivían, no Arrabaldo. Como todos sabedes, alí hai un grande subterráneo que pertence á familia de Don Pepe Gómea e que hoxe serve como adega. Os veciños daquela Vilanova de noutrora entregáronlle a casa aos xigantes dicíndolles que era de pallabarro pro que, non embargantes a

⁴⁹. cunqueiro = pratileira de cozinha para pôr panelas, pratos, louças.

⁵⁰. sella = barris para guardar e/ou transportar água.

⁵¹. balorecido = mofado.

⁵². encita = grávida.

⁵³. reconvención = recriminação, reprovação.

⁵⁴. moumeoar = murmurar.

⁵⁵. donicela = doninha.

⁵⁶. galano = presente.

⁵⁷. aduanadas = trasnadas, travessuras.

pobreza do material con que estaba construída, tratábase dun presente que o pobo lles ofrecía con todo corazón. O Xigante e a súa muller, que a causa do embarazo semellaba máis deforme aínda, pecháronse na casa de ferro e puxéronse moi ledos a beber do coñac e do licor-café que lle entregaran os veciños en grandes cantidades. De contado, chegaron tódolos ferreiros e tódolos carboeiros da Nosa Terra, encheron de carbón o subterráneo de Don Pepe Gómez e enterraron, tamén con carbón, a casa dos xigantes, dende os cimentos até o teito. Logo prendéronlle lume e, facendo funcionar centos de foles, converteron aquilo nunha brasa viva. As paredes de ferro da casa puxéronse rubias, e despois brancas. O xigante, abafado, intentou abrirse paso a golpes de espada. Non o conseguiu, e librouse de morrer queimado rompendo o teito dunha pancada e choutando ao chan coa súa enorme esposa no colo e o Pote de Gradel na cabeza. Despois pasou o mar e chegou a Tagen Ata. Agradecido pola boa acollida que lle fixo alí Enmek Tofen, entregoulle a este o pote de ouro antes de desaparecer. Como acabades de ver, o Pote de Gradel puido ser propiedade de Dindadigoe moito antes de que llo regalara Enmek Tofen. Isto quere dicir que moitas veces temos a carón nosa o maior ben e non sabemos apropiármolos del. ¿E o xigante pra onde marchou?, preguntou o Carrollas co entrecello fruncido e o queixo levantado. Fría Hortensia ergueuse do escano no que permanecera inmóbil, coas mans cruzadas sobre o avantal, mentres falaba. Iso non o poderei relatar, dixo moi axiña. ¿E o neno que ía nacer armado de tódalas armas?, inquirín eu pola miña banda. Fría Hortensia rañou a parte de atrás da testa co rabo do cullerón, mentres sorría moi lenemente. Dise neno - respondeume cos ollos moi fixos nos meus ollos -, dise neno non se vai falar máis eiquí, a ver se nos entendemos. Aquel día Maribel tomou café despois de cear, cousa que habitualmente non facía. Os meus pais fóronse deitar e eu propúxenlle saír a dar unha volta en tándem até Celanova. Puxo a man enriba da miña man e os seus ollos de augamariña procuraron os meus. Hoxe prefiro irme pra a cama e ler un pouco, díxome suplicante e docísima, cunha voz de veludo que me amoleceu as vísceras e me acendeu o sangue. Saín só pra ver nacer a lúa. Subín as escadas ecoantes do castelo e acobadeime, cheo de saudades, no patín, a ollar escuras manchas pardas lonxe, de contra Allariz, Bobadela, Orga,, tristes sistemas de aldeñas chamadas Einibó, Xixín, bafaradas estremecidas que toda a cunca do Arnoia arrotaba cara un ceo chumbizo. Facía calor e unha pequena bris traguíame diversos ulidos⁵⁸ campesíos e froitais que me consolaban. Polo medio dos arrecenderes, o cheiro picante

⁵⁸. ulido = aroma.

dalgún fume facíame representar un interior no que xentes taciturnas gulapeaban⁵⁹ onda a lareira grandes cuncas de caldo con pan esmigallado e purrela⁶⁰ tinta. O horizonte, entón, escomenzou a destellar un leite rosado. Ao pouco, a lúa amosábase como un lombo vermello. Logo foi ascendendo a velocidade que me semellou vertixinosa, artificial, intimidante. Xa era un globo de lume sobre o val largacío da Nosa Terra. Acendín un pito de Chesterfield con que meu pai me obsequiara despois de cear. Eu tiña, agora, encheitos⁶¹ os ollos de prata fina, de fariña tenra, de escumas de xeadas. A lúa, enorme, era un lampión distante, de alabastro⁶². Pensei agrementemente⁶³ en Maribel, e a lúa toda posúfume por dentro. Pro, entón, ollei dúas formas inmóbeis ao pé mesmo da torre. Unha delas, sentada nun mazadoiro⁶⁴, tiña a cabeza iridiscente, batuxada⁶⁵ de tímidas estrelas. Ollaba cara arriba, cara a figura esguía de Fría Hortensia que debuxaba un signo con ambos brazos despregados. Maribel ollaba unha estatua lourida que era Fría Hortensia e que, baixo o poder do plenilunio⁶⁶, algunha cousa impensábel lle dicía sen verbas. ¡Horrible presenza de Maribel lonxe de min, a recibir de Fría Hortensia sabe o diaño que estrépitos de cousa morta e de sabedoría rota! Os tellados de Vilanova, vistos desde o patín do castelo, eran agora azulados e vaporosos. Senteime no chan, agachado nas sombras da porta, e chorei porque me sentía só e aloumiñado polas mans aluaradas da Nosa Terra. Maribel non quixera pasear comigo en tándem naquela noite que endexamais esqueceréi. Orabén, chegou o tempo de coñecer a sorte de Isebelt con Dindadigoe, dixéranos Fría Hortensia tan axiña como todos entramos pola porta de súa cocíña. Dinme conta de que os meus beizos debuxaban un rictus⁶⁷ de amargura. A non ser que che interese saber o resto da historia, proseguí Fría Hortensia ollando pra min cos ollíños cáseque fechados e un frunce⁶⁸ de ironía baixo o nariz. Coido que me ruboriceí. Fría Hortensia, impórtame moito todo o que ti nos contas - respondille cun ton que quixen distante e comedido, e que provocou unha curta gargallada en Mirabel. O caso é que, xa de volta na Nosa Terra, Isebelt e Dindadigoe tiveron un fillo ao que puxeron de nome En Dovel. Pro entre as xentes da Nosa

⁵⁹. gulapear = comer de gula.

⁶⁰. purrela = tipo de vinho.

⁶¹. encheitos = enxertados.

⁶². alabastro = variedade de mármore.

⁶³. agrementemente = profundamente.

⁶⁴. mazadoiro = pedra ou lugar onde se (amassa, bate) uma massa.

⁶⁵. batuxada = salpicada.

⁶⁶. plenilunio = lua cheia.

⁶⁷. rictus = (ricto) = rizo.

⁶⁸. frunce = fronze.

Terra cundía⁶⁹ un gran disgosto. Non podían esquecer a afronta recibida en Tagen Ata. A lembranza dos cabalos mutilados por Kodraf, ao contrario de se diluír no esquencemento, facíase máis e máis viva. O episodio era cantado constantemente polos poetas e o malestar subía de ponto. Todos coidaban que Dindadigoe fixera moi mal en aceptar como reparación novos cabalos, a espada Derbfol e o Pote de Gradel. Por moi briosos que resultasen aqueles animais e por moi maravilloso que fosen estes obxectos, Dindadigoe endexamais debiera ter aceptada a Isebelt como muller - dicía o pobo da Nosa Terra. E tan teimudo e envelenado foi o seu resentimento, que convocaron unha asemblea na que decidiron tomar vinganza comprida. Así, decidiron que Isebelt habería de ir vivir a unha chouza situada na porta do pazo do rei; que a súa ocupación habería de ser a de arrincar as víceras dos animais destinados a seren comidos cada día; que, ao acabar a xornada, recibiría unha pancada do carnicero maior⁷⁰ como premio ao seu labor. Finalmente, Isebelt apousaría na porta do pazo, cando non tivera traballo, e transportaría sobre o seu lombo ante Dindadigoe a tódolos visitantes e estranxeiros que aló se achegasen. Dindadigoe non tivo outro remedio que executar todo o que lle ordenaba a asemblea da Nosa Terra, e Isebelt viuse reducida a tan triste condición. Isebelt estaba triste, Isebelt estaba cada vez máis saudosa da Grande Fraga, das cuíñas⁷¹, dos pequenos ríos, das casas con lousado azul, de Tagen Ata toda. Pro veleiquí que a desditada chegou a facer amizade cun estorniño⁷² que habitaba unha avelaira⁷³ moi fermosa que estendía os seus ramallos floridos cabo dunha fonte secreta na cal Isebelt soía tomar tantiña auga pra aplacar as súas sedes. Isebelt, entón, pediulle ao estorniño que voase até Tagen Ata e que levase alá, a Enmek Tofen e aos outros seus irmáns, as novas da súa pena. ¿Como Isebelt podía falar co estorniño?, preguntou o Lolo nun súpeto. Todos nós, daquela, chantamos a nosa ollada en Fría Hortensia, coma quen respalda a interrupción e fai súa a perplexidade do Lolo. Fría deixou de remexer no pote do caldo, que ficou oscilando, pendurado da gramalleira⁷⁴. Púxose de pé, pegoulle un toque imperceitíbel ao pano da cabeza, apoiou ambos puños nas cadeiras, imprimiulle ao seu corpo un balance case circular. ¿A vós que vos parece?, preguntou con ese ar distante, estúpido e suficiente que, por veces, adoptan os escolantes. Isebelt sabería a linguaxe dos paxaros, aventurou Xela. Ou non - dixo Maribel -, ao mellor aquela fonte

⁶⁹. cundía =

⁷⁰. carnicero maior = chefe dos carniceros.

⁷¹. cuíña =

⁷². estorniño =

⁷³. avelaira = pequena borboleta.

⁷⁴. gramalleira = cadeia de ferro / lareira / pendurar / o. d.

era do Outro Mundo e ao seu carón as persoas podían entenderse cos animais. Tamén pode ser que se tratase dun ser humano que, por algunha fada, se vira obrigado a levar a aparencia dun estorniño - comentou, sen demasiada convicción, o Carrollas. Fría Hortensia ceibou unha estrepitosa gargalladas e acendeu unha targarmina⁷⁵. Agora mesmo teréde-la resposta, dixo fungando os mocos na punta do avantal. O caso é que o estorniño accedera á petición de Isebelt e voou sobre o mar que naquel tempo separaba a Nosa Terra de Tagen Ata. Ao chegar alí, o pasuriño dirixiuse á Grande Fraga que, como sabedes, ocupa toda a parte interior dauquel país. O estorniño do conto, meus xovens amigos, chamábase Gelra e atopábase nun apuro. El comprendía e falaba as linguaxes de todos os seres, incluíndo as prantas e tamén as pedras, os tarreos⁷⁶, os edificios e os ventos. Só non podía falar as linguaxes dos seres humanos, mesmo se as entendía á perfección. Así pois necesitaba de alguén que puidese transmitirlle aos irmáns de Isebelt as noticias da desdita desta triste filla do país de Tagen Ata. En consecuencia, Gelra voou até o máis mesto da Grande Fraga, onde tiña a súa toqueira o lobo Vela. Preciso - díxolle Gelra - levarlle un recado a Enmek Tofen de parte de súa irmá Isebelt pro non me sei expresar na lingua dos humanos e quixera que foses ti quen lle falase servíndome como intérprete. O lobo Vela moveu a testa de esquerda a dereita. ¿Cal é o recado?, preguntou por fin. Despois de ouvir con atención o contido da mensaxe de Isebelt, suspirou dicindo: É certo que son capaz de me facer comprender polos seres humanos, pro hai cincuenta anos que Enmek Tofen, e os seus irmáns Malabrón, Loddr e Kodraf, queren dar-me caza pra me arrebatara as tesouras de prata que levo na fronte. Se me presentase diante deles, de contacto me darían morte pra me roubar aquilo que é meu. Non embargantes, aconséllome que trates de falar este asunto co ser vivo máis vello que hai no mundo, a aguia Cirus. Ela poderá transmitirlle, sen dúbida, o recado de Isebelt a Enmek Tofen e aos seus irmáns. Cirus era unha aguia enorme que vivía na montaña máis alta de Tagen Ata, alí onde este país linda⁷⁷ coas chairas poeirentas de Terra Ancha; desde estes tesos⁷⁸ peteiraba⁷⁹ cada noite nas estrelas - proseguíu Fría Hortensia despois de facer un breve alto no seu relato. Gelra, despois de se despedir do lobo Vela, voou até a aba do cordal de serras que habitaba Cirus. Chamouna, pois as súas cativas asas de estorniño non podían levalo até os derradeiros rochedos onde pousaba o máis vello animal do mundo. Tan axiña como sentiu o seu nome, desceu a aguia

⁷⁵. tagarmina = tipo de cigarro?

⁷⁶. tarreos = “terreos”.

⁷⁷. lindar = fazer limite.

⁷⁸. teso = monte alto e bravo.

⁷⁹. peteirar = bicar.

Cirus. Primeiro era a penas do grandor dunha véspora. De seguida, foi medrando e, cando estaba sobre a cabeciña de Gelra, as súas asas tapaban o sol da mediodía e foi noite negra en moitas leguas en rodopío. Gelra pediulle axuda pra levar a mensaxe da atribulada Isebelt aos seus irmáns. Cirus quixo enteirase do contido do recado. É verdade que sei falar a lingua dos homes, dixo a aguia despois de ouvir a Gelra. Pro só hai un home a quen eu non ousaría achegarme , e ese é Enmek Tofen. El é o único humano con forza abonda pra transportarme no seu puño e pra obrigarme a exercer a altanería⁸⁰. Non podoo, por tanto, servirte como intérprete sen grave perigo pra a miña liberdade. Orabén, eu sei de quen poderá facelo: Sella, a troita. Ela é a criatura máis sabia do mundo. E veleiquí que xa vos estaredes cansado un algo de tanto eu saltar do animal máis vello ao animal máis sabio do mundo, dixo repentinamente Fría Hortensia contemplándonos coa boca aberta. Non, que va - respondémoslle todos a coro. Ardiamos, en efecto, en desexos de ver como Enmek Tofen recibía a chamada de socorro da súa irmá maltratada, e Fría Hortensia cortaba deliberadamente o conto pra a nosa desesperación. Apagáraselle a tagarnina, e púxolle lume cun tizón da lareira. Se tanto vos interesa - proseguíu Fría Hortensia - direivos xa que a troita Sella, que era un inmenso ser lamacente que habitaba os fondais do máis profundo dos lagos de Tagen Ata desde o principio do mundo, díxolle ao estorniño Gelra que non podería servilo porque ela non sabía falar a lingua dos humanos. Entón, descorazonado, o estorniño púxose a chorar moi amargamente na ponla⁸¹ dun amieiro que caía sobre a poza na que se movían os ollos enormes de Sella. O lago era unha lámina vermella. O sol púñase no horizonte das serras occidentais de Tagen Ata. Os xemidos de Gelra conmovían as matas de herbas de San Xoán que arrecendían na ribeira. Non chores, dixo Selle cunha leda gargallada que fixo ferver en agurgullos⁸² a auga da poza. Non chores, porque a mensaxe de Isebelt foi levada xa ao seu destino. ¿Como pode ser iso?, exclamou o paxaro desconcertado, ceibando un chirlo que, en realidade, era un salouco⁸³. Non esquezas - repuxo Sella - que eu son o animal máis sabio do mundo. Verás: o lobo Vela levoulle a mensaxe a Enmek Tofen tan axiña como ti o deixaches na Grande Fraga. Con iso, el pretendía que, en premio, os irmáns de Isebelt deixaran de o proseguir pra roubarlle as tesouras de prata de súa testa. O propio fixo a aguia Cirus, coa intención de arrincar a promesa a Enmek Tofen, en premio ao favor que lle estaba a facer, de non ser

⁸⁰. altanería = altaneiro, orgullo.

⁸¹. ponla = (póla) = ramo.

⁸². agurgullo = borbulhar, borbolha.

⁸³. salouco = soluço.

endexamais cativada por el. Ambos, Vela e Cirus, enganáronse ao dicir que non podían transmitir a mensaxe de Isebelt. Non querían, un e outra, levarte consigo, a fin de que todo o mérito fora seu e lograr os seus fins respectivos. Por certo: unha vez enteirado da mensaxe da infeliz Isebelt, Enmek Tofen tiroulle - con axuda dos seus irmáns - as tesouras de prata ao lobo Vela e fixo escrava á aguia Cirus. O estorniño Gelra, entón, sentiuse moi ditoso porque a súa misión fora cumprida, e voou en procura dalgún avelanedo⁸⁴ no que folgar e lembrar o cabelo de Isebelt, marelo e amante coma a més⁸⁵. Como o cabelo de Maribel, pensei eu fechando os ollos un instante e deixando que toda a luz de ouro que a miña curmá era alagase os espacios do meu peito ferido. Despertei do ensoño cando o Carrollas, con aquel ar de preocupación, tan cómico, que lle era propio, dicía en ton moi alto: ¿Podo preguntar unha cousa? Non podes, atallou Maribel cunha estraña firmeza. Unha cousiña máis nada, insistiu o Carrollas. Maribel púxose de pé. Dáballe o lume da lareira por tras e a súa face estaba ensombrecida. Había unha mansedume⁸⁶ de ferro no seu porte. Sabes que de certos utensilios non se pode falar nesta casa, dixo por fin Fría Hortensia. Lémbrome de que o tempo púxose a circular espesamente, o ruxir do lume da lareira convertíase en estrondo, algunha cousa de lazo⁸⁷ enfriábame o pescozo. Fría Hortensia meteu a man nas profundidades da súa faldriqueira⁸⁸ e estivo un cacho, que nos pareceu a todos secular e duro, a remexer nos seus interiores. Todos ollabamos pra Fría porque as tesouras de prata estaban dentro de todos nós e se non podía falar delas. Foron intres horrorosos. Por fin, o Carrollas encolleu os ombros e abaneou a testa ao tempo que Fría Hortensia tiraba o reloxo da faldriqueira. Son horas de que voltedes ás vosas casas, marmuriou cunha voz rouca e, mesmo, como cansa. A medida que o verán avantaba, eu íame sentindo máis e máis incómodo. Era evidente que entre Maribel e Fría Hortensia tecíase unha arañeira⁸⁹ secreta. A dicir verdade, non se trataba unicamente do efecto cruel que produciría en min o telas visto, moi xuntas as dúas, nunha actitude enigmática e bañadas polo luar, pé do castelo. Estaba tamén, o feito de que Maribel semellaba posuír uns raros coñecementos previos da historia que Fría Hortensia nos estaba relatando. Evidentemente, dábame a sensación de que Maribel ignoraba os feitos concretos, pro si que sabía interpretalos dacordo cun senso profundo que eu non acadaba. ¿Como é que ela chegara a controlar tais

⁸⁴. avelanedo = há muitos aveleiras.

⁸⁵. més = “mies”.

⁸⁶. mansedume = de “manso”.

⁸⁷. lazo = gelo.

⁸⁸. faldriqueiro = pequena bolsa das mulheres.

⁸⁹. arañeira = teia de aranha.

escuras enxurradas de líquidos pastosos que endexamais houbera? Pra falar verdade, distanciado como estou polo tempo e pola experiencia que levo consumida, penso agora que o que daquela me fería era un contacto entre Fría Hortensia e Maribel que me deixaba fóra a min, que me excluía. Este sentimento de marxinação fiaba un doroso novelo no meu peito. Cheguei a me notar acosado por todos cantos me arrodeaban. Por outra banda, nada podía asañarme máis do que as referencias ocasionais a historias contadas durante o inverno por Fría Hortensia aos rapaces de Vilanova, cando nin Maribel nin eu estabamos alí. Eu mesmo cheguei a imaxinar que Fría Hortensia relatava nas vacacións uns contos rebaixados a nós, adaptados á miseria urbana de Lolo e miña (cecais tamén de Maribel), mentras reservaba pra o inverno, pra un auditorio de aprendices de zapateiro, certa epopeia fumegante de crueza e fermosura radical. Igualmente, sentíame desprazado⁹⁰ na mesa, con papai, mamai e miña a curmá. Houbo día no que case lle non dirixín a palabra a Maribel e, a pesares de ela me propor con insistencias a paseata en tándem, eu preferín unha excursión solitaria á cima do Castromao, pra aló estar comesto⁹¹ pola tristura e nela recreado. Non sei se serían imaxinacións miñas, pro crin observar, de esguello, unha ollada de intelixencia e de compenetración entre a miña curmá e papai certa vez que este lle pediu a ela, e non a min como adoitaba⁹², que lle fixese xelo pilé⁹³ pra o seu Daiquiri da media tarde. E veleiqué que Fría Hortensia nos citou aquela tardiña no lavadouro dos Chaos. Tiña elas as mangas refucidas e as grandes mans enrugadas e encarnadas de estar lavando alí toda tarde. O exercicio puxéralle cores nas meixelas afundidas e a suor pingáballe a fronte por baixo do pano ao cachirulo. Acomodou a roupa nunha grande tina e sentámonos todos no valado, ao pé do Regueiro que cantaba con voce case imperceitíbel. ¡Que hora aquela belísima, no empardecer, cheirando ao xabrón, á lama, ao verdor dos prados, á frescura de bidos e salgueiros tremecidos coa lene bris no fondo e namorado apartamento! Maribel chegaba en patíns pola estrada de arriba e a saia encarnada marcáballe as pernas co ventiño que lle daba de fronte. Sentía eu o corazón esnaquizárseme⁹⁴. Cando Enmek Tofen foi sabedor - escomenzaba Fría Hrtensia -, cando soubo a disgracia que aflixía a Isabelt na Nosa Terra, convocou unha asemblea. Nela, os azerratas⁹⁵ decidiron facer unha expedición contra a Nosa Terra. ¿Os azerratas? ¿Que son os azerratas?,

⁹⁰. desprazado = deslocado.

⁹¹. comesto = comido, devorado.

⁹². adoitar = estar acostumado.

⁹³. xelo pilé = gelo picado.

⁹⁴. esnaquizar = destruír.

⁹⁵. azerratas =

preguntei eu. Crin ver nos meus amigos de Vilanova xestos de estrañeza. Maribel sorriu e abaneou a testa, cun xesto idéntico ao de Fría Hortensia. Chámaselle azerratas aos habitantes de Tagen Ata, explicoume esta última con naturalidade. No curso da asemblea foi decidido que Malabron ficase no reino como gobernador e que o exército fose mandado por Enmek Tofen, coa asistencia dos seus irmáns Lodr e Kodraf. O noso obxectivo é liberar a Isebelt e recuperar os cabalos, a espada Derbfolll e o pote de Gradel, dixeran Enmek Tofen cunha voz que resoou coma un trono en toda a Grande Fraga. A voz poderosa do señor de Tagen Ata colleu, ao pasar pola Grande Fraga, humidade e arrecendo antes de erguerse sobre as montañas máis altas e chegar á Nosa Terra. Hai tronada⁹⁶ no mar, dixo o carniceiro de Dindadigoe namentres mallaba na faciana⁹⁷ de Isebelt. E esta, sorrindo misteriosamente, soubo de contado que a mensaxe enviada por medio do estorniño Gelra tiña chegado ao seu destino. Enmek Tofen reuniu a súa mesnada de seres humanos e a súa mesnada de macacos. Ordenou que todos embarcaran nunha armada de cincocentos navíos, que axiña despregou as velas e cortou o mar en dirección a certo porto da Nosa Terra situado nun lugar próximo ao que hoxe en día é Gomesende. O sol azul de Tagen Ata brillaba en todas as proas e en todas as fronteiras dos guerreiros. Os monos⁹⁸ cantaban unha monótona e interminábel barcarola. Cando calculou que o seu exército tiña chegado á Nosa Terra e xa desembarcara, Enmek Tofen vestiuse pra a guerra cunha grande roupa de púrpura e de armiño que lle chegaba aos pés, empuñou unha azagaia⁹⁹ cuxa haste fora labrada no tronco da árbore máis alta da Grande Fraga, prendeu no seu chapeu as tesouras de prata do lobo Vela. Despois chamou pola aguia Cirus, montou sobre ela e partiu polos ares rumbo¹⁰⁰ á Nosa Terra pra se pór á cabeza da tropa de Tagen Ata. Neste medio tempo, un meniño que andaba polas penedas a apañar mexilóns, pesentouse todo acorado diante de Dindadigoe. Señor - dixo o rapaz -, á entrada do porto hai un canaval¹⁰¹ feito de enormes canas que xorden do mar. Non son canas - berrou Isebelt que estaba sentada nun mazadoiro do patio -, son as naos de guerra de Enmek Tofen, que me vén buscar. Ao cabo de un pouquiño, apareceu no pazo un carboeiro do monte que informou a Dindadigoe de que algo moi estraño estaba a acontecer. Sobor dun bosco de concheiros situado ao sul (no lugar que agora se coñece por Castro Laboreiro) caera unha nube de

⁹⁶. tronada = tormenta.

⁹⁷. faciana = face.

⁹⁸. mono = orangutango.

⁹⁹. azagaia = lança curta usada pelos árabes.

¹⁰⁰. rumbo = rumbo.

¹⁰¹. canaval = canavial.

langostas tan enormes que parecían homes, e que cubrían as ponlas de todas as árbores. Non é praga de langosta - berrou Isebelt mentres vasoiraba o patio do pazo -, é o exército de orangutangos de Enmek Tofen, que camiña polas ponlas pra que o exército de homes poida avanzar polo chan. Non pasando moito tempo, o monteiro maior de Dindadigoe apareceu diante do seu amo dicindo: Diante do bosco de concheiros apareceu unha torre tan alta como a do teu pazo, cunha vela dun barco na cima; a cada lado da vela hai unha fogueira; enriba da vela, unha estrela. Unha nube inmensa cobre a torre e deita negrura en moitas millas de arredor. Mentira - berrou Isebelt que se preparaba pra arrincarlle as entrañas a un veado, como era a súa obriga -, a torre é Enmek Tofen, a vela de barco é o seu nariz, e as fogueiras son os seus ollos, que lle arden coa cólera e co desexo de libertarme. Dindadigoe subiu entón ao adarve do seu pazo. Maldición - dixo ollando cara o sul -, é verdade. Ese é Enmek Tofen que avanza contra min á fronte das súas tropas de homes e de orangutangos. O que brilla na súa cabeza non é unha estrela, senón as tesouras de prata do lobo Vela; e a nube que o escurece non é tal, senón as asas da aguia Cirus que asombran o país. Veleiquí que Enmek Tofen despregaba toda a súa grandeza e expuña aos ollos asustados de Dindadigoe un espantoso alarde de poder e de forza. Bravo por Enmek Tofen, berrara o Lolo. O Tripa e o Carrollas gardaron silencio, pro voltáronse pra el cun xesto de disgusto e reproche. Isto non é máis que unha historia, dixera Xela cun evidente, aínda que difuso ánimo de reprimenda. En realidade - interveu Maribel cun visaxe de desdén -, en realidade Enmek Tofen é un inimigo da Nosa Terra a quen eu, particularmente, atopo fanfarrón, arrogante e histriónico. Pois eu - insistiu o Lolo - estou identificado con Enmek Tofen. Pra min a Nosa Terra non ten razón nesta disputa; hai que ser obxectivos. Alí Fría Hortensia ría moito de nós e consultaba o reloxo. Durante toda aquela semana, Maribel estivo especialmente atenta comigo, coma se quixese demostrarme se lugar a dúbidas o seu afecto. Isto, en lugar de me facer enteiramente feliz, incomodábame un pouco. Algo, no meu interior, estaba a dicirme que Maribel sentíase culpábel e - o que é ben triste - cupábel dalgunha sorte de deslealtade con respecto a min. Orabén, o paseo até Allariz fora lindo. Os nenos de Podentes, ao saír da escola, saudáronnos ao ollarnos pasar naquela estraña bicicleta. A gravidade de agras¹⁰² e de leiras de montaña amolecía un pouco ao chegar á vila. Paseamos por tímidas praciñas, por rúas encantadoras. Comparamos Allariz con compostela, e Maribel facía alardes, sen parar de falar, de sabedorías e erudicións adequeridas indubidabelmente na “Guía de Galicia” de Otero Pedrayo. Ela amaba a arte románica

¹⁰². agra = conxunto de terras lavráveis.

e o vela tan contenta faciame feliz a min tamén. Ao pasearmos á beira do río Arnoia, Maribel gardou silencio perante as augas escuras e despaciosas, e colleume do brazo. Despois, permitiu que eu a tomase pola man. O seu tacto encendíame, recibín unha rápida ollada lateral de divertida reconvención mesturada cun sorriso. De seguida, e sen violencia, liberou a súa man e eu sentinme, a medias, benaventurado e insatisfeito. Voltamos á noitiña. Ao chegarmos, vimos como unha parexa da Guardia Civil saía da miña casa. Cansos como viñamos, a penas ceamos e non preguntamos nada. Papai (agora, pasado tanto tempo, estou a lembralo) tiña o rostro grave e pasaba e repasaba a man pola brillante calva, que aquel ano tiña de cor acastañada a causa dos pequenos paseos que cada mañá daba por Tra-la Cerca. Non me lembrei da visita da Guardia Civil até o día seguinte pola tarde. Supuxen que meu pai estaría a ler no piso de arriba, e subín pra lle preguntar e pra parolar un pouco con el. Tiña eu unha sensación incómoda, como de presaxio de algo triste e nocivo. Cando entrei ao despacho, sen petar na porta, atopei a Maribel sentada fronte por fronte do meu pai. Ambos gardaban silencio e ollaban un pouco pra o vacío. Adevertiron a miña presenza, e fitáronme cunha expresión reconcentrada, que eu interpretei como de disgusto ao seren sorprendidos. Sentinme de novo só e traicionada. Estiven a pique de da-la media volta e marchar por onde viñera. Baixei a vista un intre. Ao erguela, comprobei que Maribel xa tiña posto pra min o máis esplendoroso dos seus sorrisos. Papai estaba sacando dun caixón da mesa a súa pistola automática. Era unha Astra do nove curto. Pensei algo horroroso que non me atrevín nin sequera a formular pra min. Verás - dixo el depositando a arma sobor da mesa -, estivo a Guardia Civil avisando polas casas. Hai un can doente solto pola na zona e pode ser perigoso que andedes moito por aí. Estábao falando con Maribel. Se queredes ir ao río, avisaiame, que eu vos acompañarei coa pistola. Sempre é unha seguridade. Un cacarexar de galiñas subiu, entón, da rúa e encheu co rumor da tarde o interior da despacho de papai. Todo, supetamente, foi normal e equilibrado. A anguria disolveuse coma unha brétema lixeira. Era o verán e estabamos en Vilanova. A paz ameazaba con cristalizalo todo, con deter o transcurso das horas. Todo estaba completo. Fría Hortensia mercara un pano vermello no comercio do Moreiras e dixémoslle que estaba favorecidísima. Riu moi satisfeita e colleu auga da sella cun tanque de metal. Bebemos todos daquela pesadez¹⁰³ fría e logo despois ficamos arelantes¹⁰⁴ e fartos. Facía moita calor fóra, a lareira estaba apagada, todo na cociña era frescor. Fría Hortensia amasaba sobre a artesa e os

¹⁰³. pesadez = pesado.

¹⁰⁴. arelante = deseñoso.

seus brazos nus amostraban os músculos tensos polo esforzo. Fixo un descanso pra fumar e falar sentada nun moucho coas pernas moi abertas. Nada, dixo. Que Dindadigoe ficou espaventado¹⁰⁵ perante a presenza terríbel de Enmek Tofen. Isebelt ría a cachón. Isebelt estaba no patio do pazo de Dindadigoe como tola. Ría e daba voltas facendo como se danzase. Ría e pronunciaba, como se fosen parte da letra dunha absurda e monótona cantiga, os nomes de Enmek Tofen, de Lodr e de Kodraf. Logo, detivo o seu baile e o seu canto e, sen deixar de rir, púxose a degolar con presteza vacas, porcos, galiñas, cabalos, mollando de sangue o rostro, as mans, os vestidos, nunha especie de xesto circular e sempiterno. Os orangutangos ululaban¹⁰⁶ mentres os soldados humanos batían nos escudos nos que estaba debuxado o sol azul de Tagen Ata. A agüia Cirus pasaba, unha e outra vez, sobre as casas da Nosa Terra e o seu berro era estrepitoso, derrubaba canastros¹⁰⁷ e torneiras, puña lazo no cor dos veciños. Dindadigoe, daquela, enviou harautes¹⁰⁸ mensaxeiros. Chegados estes ante Enmek Tofen, foron recibidos cunha severa cortesía. Isebelt ten un fillo de Dindadigoe, dixeron. Chámase En Dovel. Se chegamos a un acordo, reinará un día. Unificará as terras da Nosa Terra e de Tagen Ata. O mundo ficará, así, en equilibrio polos séculos dos séculos. Ben está, concedeu Enmek Tofen aconsellado polo seu irmán Lord. O pacificador, comentei eu. Maribel lanzoume unha ollada na que notei un signo moi claro de amoestación. Certo, asentira Fría Hortensia. Certo. O seu outro irmán, Kodraf, gardou silencio, un silencio carregado de disgusto, porque el amaba a discordia sobre todas as cousas. Veleiquí, pois logo, que os da Nosa Terra e os de Tagen Ata decidiron celebrar os acordos de paz cunha festa. Reuníronse os dous exércitos, en torno a unha grande fogueira, pra comer e pra beber. A agüia Cirus voou até o alto do Furriolo e alí descansou coa testa baixo unha asa. Os monos separáronse dos homes e concentráronse nunha chaira que había no que hoxe en día vén sendo a Merca ou a Manchica. Alí iniciaron unha serie de animados bailes ao compás dos seus tambores e das súas cornamusas¹⁰⁹. Como os orangutangos non consomen cervexa nin viño de mazá - que eran as bebidas propias daqueles antannos -, habitualmente preferen separarse dos seres humanos, en ocasións de asembleas e festexos, e celebrar entre si as súas peculiares cerimoniais. Xusto cando eu me decidía a preguntarlle a Fría Hortensia pola orixe do exército de orangutangos de Enmek Tofen, ela, coma se me lese no pensamento, virou a face pra onda min e, acomodando o cachirulo

¹⁰⁵. espaventado = assustado.

¹⁰⁶. ulular = gritar.

¹⁰⁷. canastro = espigueiro, palheiro, paiol.

¹⁰⁸. harautes = (arauto).

¹⁰⁹. cornamusa = (fr. cornemuse) especie garta.

de medio lado, dixo: Os macacos de guerra foran un presente que Rama, famoso príncipe da India, lle fixera a Enmek Tofen cen anos atrás, con ocasión dunhas contendas das que non faredes falar de maneira ningunha. Habedes de saber, iso si, que en Dovel, o fillo de Dindadigoe e Isebelt, era un fremoso meniño, sempre a sorrir, que encantaba a todo mundo. Impuxéronlle unha coroa de ouro e pedras preciosas sobre os sedosos bucles, negros coma a pedra de acibeche. Completamente espido, agás o cinturón de veludo recamado de pérolas, sentáronno nun alto escano que presedía os asentos de todos os convivas. En Dovel cruzaba as súas manciñas sobre o peito sonrosado¹¹⁰. A calor da grande fogueira púñalle os beizos encarnados coma dúas cereixas. Todos amaban xa a En Dovel. Ambas as dúas tropas sentían o corazón amolecer, estragarse de confianza e abandono ao contemplar o meniño que algún día ha reunir os reinos e pór concordia no mundo enteiro. Orabén, non esquezades a Kodraf. El é o traidor, o ruín, o malvado que endexamais descansa e ten que face-lo mal indefinidamente. Xa vos teño adevtido sobre desta presenza velenosa. Cego pola ira perante tanta felicidade e tanta fermosura, Kodraf bota man ao coitelo. Vai matar ao meniño, vai matar a En Dovel - berrou fora de si Xela, tapando os ollos coa aba do avantal. Máis vai - replicoulle o Carollas en dialecto -, non pode facelo. Están alí os dous exércitos, os dous reis. Está alí Lodr; a aguia Cyrus está no Furriolo, ou sexa moi perto. Maribel colleume a man e apertouma moito. Non lembro se Fría Hortensia seguiu falando pro todos nós vimos claramente como Kodraf pegaba un chouto de pantera, como collía ao meniño polo pescozo e como lle abría o peito dunha coitelada. Kodarf, diante de todo o mundo, choutaba até o alto do sitial de En Dovel, agarraba a este e tiráballe o corazón pra fóra. O silencio fíxose na festa. Un silencio metálico. O rei da Nosa Terra e o rei de Tagen Ata eran dúas estatuas. Kodraf, cun berro animal, collía xa a En Dovel polas perniñas e chimpábao na fogueira. Collía a En Dovel polas pernas, como o cazador colle á lebre, e tiraba con el na fogueira. E veleiquí que un clamor horrísono parte das hostes da Nosa Terra, seguido de inmediato pola voz de Enmek Tofen que chama a Cyrus, aos macacos, que manda xa retirada a todos os seus, que colle a Isebelt a carga coa ela ao lombo. Porque a guerra vai escomenzar, meus nenos. Unha guerra prolongada, terríbel, que estercará de sangue e de carniza os veigais¹¹¹ da Nosa Terra. Así estando as cousas, xa que logo, fomos a Celanova, á festa do San Roque. Maribel levaba os zapatos de charol¹¹²,

¹¹⁰. sonrosado = rosado.

¹¹¹. veigais = terrenos à beira de río lavráveis.

¹¹². charol = charón.

as medidas de sport brancas (con pompóns na liga), o vestido rosa e unha rebeca¹¹³ pra a friaxe da noite. A banda de música tocaba na praza un interminábel pasodoble. Paseabamos un ao lado do outro polo Cruceiro. Notaba eu o seo de Maribel contra o meu brazo. A vila cutre¹¹⁴ e inimiga, que nós non amabamos, parecíame naquel intre un anaco de paradiso. Onda a taberna do Galo, salta unha quimeria. Os de Vilanova tiran de navalla, e un casco de gaseosa vén rachar, a dúas cartas da miña testa, contra un pilar dos soportais. Bérrase moito a cítanse os dous bandos pra atrás das casas, pra onda a escuridade e os millos. Eu uninme aos de Vilanova cos dentes moi apertados e os puños pechos. Os de Celanova eran tantos coma nós. Un deles amosou un revólver cun estúpido riso de mamalón¹¹⁵ vilego¹¹⁶ que me revolveu os fígados e me acedou o cuspe. Notei o trallazo do medo pola res e pola caluga. Voltemei pra o farol onde ficara Maribel, como pedíndolle axuda. Sorría ben tranquila, a ollar o inicio da Calle Abaixo. Ela tiña as mans estendidas pra adiante, coma quen pide consello sobre que facer. Dúas pancadas extraviadas batéronme nas fazulas¹¹⁷ e caín redondo. Desde o chan, vin a figura langrana de Fría Hortensia que consultaba a seu reloxo e, ollando pra Maribel, facíalle (ou cría eu que lle facía) un aceno breve e significativo antes de se perder baixo o corredor dunha casoupa de pallabarro. Foi entón cando Maribel desfixo a liorta¹¹⁸. Tras un silencio, no que nos veu dende a Praza o rumor da moitedume¹¹⁹, a banda de música atacou con brío unha samba brasileira. Como se obedecese a unha orde de Fría Hortensia, Maribel colocouse no medio dos bandos defrontados. Das tabernas do Cruceiro saían xentes que, prudentemente, azanaban¹²⁰ pra nosoutros e discutían entre si. Maribel pegou un choutiño grácil e dirixiuse a nós dicindo que a bailar todo o mundo. Avalanzouse contra o cretino do revólver e levantoulle a manciña encantadora e pequena que eu amaba. Á luz dos lampións, a cabeza de Maribel escintilaba coma un metal bruñido. Souben, nun pronto, que Fría Hortensia axexaba¹²¹, desde algunha escura bufarda ou faiado¹²², aquela escena. Dalgunha maneira estaba animando e dirixindo os movementos de Maribel, estaba seguro.

¹¹³. rebeca = jaqueta curta.

¹¹⁴. cutre = avarenta.

¹¹⁵. mamalón = torpe.

¹¹⁶. vilego = vilão.

¹¹⁷. fazula = face.

¹¹⁸. liorta = luta.

¹¹⁹. moitedume = multitude.

¹²⁰. azanar = acenar.

¹²¹. axexar = espreitar.

¹²². faiado = aplica-se ao teto de uma habitação coberta por táboas.

Rosmando, os valentes Celanova replegáronse¹²³ de cara ás tómbolas¹²⁴ e os carruseis da Alameda. Fora todo moi rápido, e xa me vía no ceo. Bailabamos. O van de Maribel deixábase arrodear polo meu brazo. Podía aspirar o arrecendo da súa cara, coa miña moi perto. Pro, no medio dun vals, apartouse supetamente de min e pediume moi seca que voltasemos á casa. Estou moi cansa, dixérame. Cos ollos, Maribel procuraba algo ou alguén polo medio da xente. Sentínme esmorecer de tristura e isolamento. ¿Por que sempre era o mesmo? ¿Por que? - pregúntoume aínda hoxe, pasados tantos anos desde que foi aquel veraneo inesquencíbel. ¿Por que un signo de interese daquel ser adorado viña sempre alternado por outro de indiferencia ou mesmo certa hostilidade muda? ¿Que era eu pra a miña queridísima curmá? ¡Oh, como fora penoso o retorno a Vilanova, os dous no tandém a pedalar alleos o un ao outro, eu reconcentrado no humor máis sombrizo e ela a moumea polo baixo estúpido compases de rumbas e de sambas! De todos xeitos, cando nos demos as boas noites na saá, Maribel colleume as meixelas entre as mans, que notei estrañamente húmidas e frías. Olloume fondamente, cun estremecido sorriso tenue nas beiras da boca. Desexei tolamente apoderarme daquela boca coa miña boca incendiada. Bicoume na cara e partiu para o seu cuarto mentres quitaba a goma da cola de cabalo¹²⁵ e un abanqueiro¹²⁶ estrelado ocupaba os seus ombros. Fría Hortensia consultou o reloxo. Cando foron as cinco da tarde do día seguinte ao criminal sacrificio do meniño En Dovel - díxonos -, o rei da Nosa Terra desenvaiñaba a espada Derbfoll e unha luz cegadora fixo que, por un intre, todos os seus homes cubrisen a vista cos escudos. Por fronte del, Enmek Tofen puxo o se chapeu sobre a testa, e das tesouras do lobo Vela saíron sete lóstregos que feriron os ollos, non só das tropas de Tagen Ata, senón tamén das da Nosa Terra. Era o sinal de que escomenzaba a batalla. Foivos unha dura e sanguíenta batalla que durou catro días e que puxo fin á segunda das invasións sufridas pola Nosa Terra, a invasión de Tagen Ata. O primeiro día adicáronno¹²⁷ ambos exércitos a pasar revista ás forzas propias e a escoldriñar¹²⁸ as do inimigos, a dispór a estratexia e a celebrar senllos banquetes. Os de Tagen Ata dispuñan de cinco mil homes, dez mil orangutangos de Rama e unha aguiá Cirus. Os da Nosa Terra tiñan en pé de guerra a penas cinco mil homes. A superioridade táctica de Tagen Ata era, por tanto, evidente. Debido a esta razón, se

¹²³. replegar = (trepregar) = retirar as tropas com ordem de guerra.

¹²⁴. tómbola = casa de jogos.

¹²⁵. goma da cola de cabalo = rabo de cavalo.

¹²⁶. abanqueiro =

¹²⁷. adicar = dedicar.

¹²⁸. escoldriñar = ver com cuidado.

as mesnadas de Enmek Tofen pasaron a noite a celebrar a victoria de antemán mentres os macacos danzaban en Sarreaus e Cirus peteiraba estrelas na serra de Silvia Oscura, os de Dindadigoe bebían cervexa e viño de mazá coa melenconía de quen se sabe xa morto e derrotado. Nembargantes, o rei da Nosa Terra surría e surría, coma aquel que coñece o segredo máis oculto das cousas e, dalgún xeito ben misterioso, os seus confiaban vagamente na sabedoría lexendaria do chefe. No segundo día, ao raia-lo sol, ambos reis dispuxeron a orde de batalla nunha chaira próxima ao que actualmente é Parderrubias. Enmek deixou na retagarda aos seres humanos e estableceu tres aces¹²⁹ de orangutangos. A primeira delas atacaría no medio das fileiras da Nosa Terra, partindo en dous o seu exército. As outras dúas atacarían cada unha seu fragmento. Finalmente, Enmek Tofen faría que Cirus e seus homes entrasen na batalla pra terminar cos restos da Nossa Terra. Van derrotar á Nosa Terra - dixera moi alarmado, e pódose de pé, o Carrollas. Van acabar connosco, Fría - exclamara de seguida Xela. Maribel ceibou entón unha gargallada espléndida (que bela era, Deus), e notei calor entre as miñas pernas só de oíla. Non teñades medo, cobardes - dixo Maribel con seguridade, co aceno displicente e desconcertante de quen sabe e coñece as cousas do outro tempo, talmente como Fría Hortensia que, sen facer caso, remexía no pote do caldo mentres daba rápidas chuchadelas a unha señorita que lle trouxera o Lolo da casa. Pero veleiquí que os monos de Rama executaron puntoalmente o seu traballo. Dividiron as aces de Dindadigoe. Atacaron as porcións escindidas¹³⁰. Aturalaban¹³¹ e esgutiaban¹³² como diaños. Moitos homes da Nosa Terra caeron mortos. Tamén morreron boa cantidade de orangutangos. Pro ocorría que o número dos homes de Dindadigoe non minguaba. No transcurso da batalla, de cada vez hbia menos orangutangos, pro o número dos seres humanos da Nosa Terra era o mesmo. O Pote de Gradel - exclamou Lord, o prudentísimo irmán de Enmek Tofen. O Pote de Gradel - exclamamos Tripa, Lolo , Carrollas, Xela e mais eu a un mesmo tempo. Fría Hortensia e Maribel sorrían con picardía e ollábanse entre elas. O Pote de Gradel - exclamou finalmente Enmek Tofen, e a súa voz choutou até as derradeiras extremas da Nosa Terra, até o mar e máis aló do mar. Con efecto, eiquí o que pasaba era que Dindadigoe mandara facer un grande lume. Sobre el puxera o pote da vida e mais da morte, ou sexa o Pote de Gradel. Cada home que era morto, facíao cocer no pote e saía vivo del, fumegando e disposto pra

¹²⁹. aces =

¹³⁰. escindir = separar.

¹³¹. aturular = gritar.

¹³². esgutiar =

continuar loitando. Vivo si - obxectara Maribel -, pro sen a facultade de falar. En realidade - aclarou Fría Hortensia tras dun silencio -, en realidade os homes mortos convertíanse en homes do Outro Mundo, por iso non falaban. Pro servíanlle a Dindadigoe pra combater, que era o principal interese da Nosa Terra naquel intre. Endemais, ¿quen podería afirmar que moitas persoas deste relato, e mesmo nacións enteiras, non pertencesen ao Outro Mundo? ¿Non si? E, antes de nos deixar intervir a ningún, xa Fría Hortensia proseguía co relato da batalla de Parderrubias. Así foi que, á mediodía, Enmek Tofen ordenou que os seus homes, apiñados nun só corpo de exército se despregasen en liña e cargasen sobor dos da Nosa Terra, a fin de acosalos co seu elevado número e impedirilles que cocesen e resucitasen os mortos no Pote de Gradel. Diulle, ademáis, un mandato moi preciso á aguia Cirus: coller co seu peteiro a Dindadigoe e chimpalo no medio do mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata. Erguéronse estandartes e os urros atronaban a Nosa Terra. Como a arroiada¹³³ dunhas augas turbulentas, os de Enmek Tofen inundaron a chaira de Parderrubias. Veriades alí tantas lanzas rachar contra escudos e courazas, tantas outras atravesar corpos e saír polas costas co pendón vermello de sangue inimigo, tantos cabalos sen dono a rinchar polos matos. Nun intre, todos romperan as lanzas, e estelas¹³⁴ destas xacían polo chan ou aparecían fondamente entaladas en homes e palafrés¹³⁵ de guerra. Entón, uns e outros, botaron man ás espadas pra se ferir con golpes tan certos que por veces segaban pola cintura ou fendían polo medio a un guerreiro, e os seus intestinos derramábanse polo arzón¹³⁶ da sela. Por un instante, Dindadigoe pensou que non ía dar feito no labor de recuperar e resucitar homes mortos. Pro, de contato, mandou acrecentar o lume e o Pote de Gradel fumegou coma un volcán, ferveu a cachón doente¹³⁷ e acelerou o seu oficio máxico. Os homes de Enmek Tofen, ao contrario, eran cada vez máis escasos. Á final da tarde, un berro espantoso desceu das nubes e interrompeu un intre a batalla. Era a aguia Cirus que compría a misión que lle fora encomendada e baixada coma unha centella conta Dindadigoe. Veleiquí, rapaces, o que pasou. Véndose perdido, o rei da Nosa Terra colle a espada Derbfolll pola contra da man e lánzaa contra Cirus a maneira de dardo. A espada suca o ar iluminando a batalla cun resplandor divino, e chántase no peito da aguia. Ferida de morte, Cirus pérdese no horizonte a berrar en alaridos conmovedores o seu adeus a Enmek Tofen, pra caer no mar, nun sitio no que aínda hoxe é o día en que a espada

¹³³. arroiado = regatos.

¹³⁴. estela = pedaço de madeira.

¹³⁵. palafrés =

¹³⁶. arzón =

¹³⁷. ferver a cachón doente = ferver de borbulhar.

Derbfoll agarda por aquel que está dito que ha de rescatala do silencio e da derrota. Na hora indecisa en que xa o sol se pandeaba¹³⁸ e as sombras facíanse alongadas e frías, a hoste dos orangutangos de Rama retírase da batalla e, tras dunha rápida conferencia, deciden desertar e pasarse á Nosa Terra. Interropéronse as hostilidades ao empardecer e cada un dos exércitos retrocedeu até onde tiñan prantados os seus arraiais. Acendéronse grandes lumeiras e os berros dos feridos rachaban o ar fedorento que entón apousaba sobre a planura de Parderrubias. Uns e outros combatentes entréganse á bebida. A lúa chea verque¹³⁹ prata xeadada sobre aquela carnicería. O terceiro día da batalla de Parderrubias amenceu nebuloso. Isebelt, vendo perdidos aos de Tagen Ata, concibe unha estrucia¹⁴⁰ derradeira. Disfárzase de guerreiro da Nosa Terra, armándose con todas as armas que lle eran propias. Disimulada pola boraxeira¹⁴¹, corre até a porción de Parderrubias máis próxima ao campamento da Nosa Terra. Alí, déixase caer no chan, de tal xeito que os homes da Nosa Terra coidaron que era un dos seus mortos. Transportáronna até onde estaba o Pote de Gradel e puxéronna a cocer dentro del. Daquelas, Isebelt presionou co lombo e cos pés contra as paredes do Pote. Fixo unha forza inmensa, unha forza sobrehumana. Pensou en Tagen Ata, nas ofensas que Dindadigoe lle fixera a ela e mais á súa xente. Pensou en Enmek Tofen. As súas cativas forzas chegaron a ser forzas inmensas. Co poder xa dun xigante, dun ser atroz como Enmek Tofen, Isebelt rachou en dous o Pote de Gradel, e morreu alí mesmo co esforzo. Isebelt rachou o Pote. Ouvíronse, entón, voces escuras e gravísimas que se queixaban. Viñan da banda da Lagoa de Antela, ou Lago Beón. Eran as voces agres da xente do xigante que sacara o Pote de Gradel do Outro Mundo pra fóra. A batalla suspendeuse. Facía frío. A brétema entrara nos ósos dos homes e dos monos. Ao cuarto día, Enmek Tofen convocou a consello aos seus irmáns Lodr e Kodraf. Restábanlle cen homes en disposición de loitar. Tras de chorar Isebelt, acordaron combater até a morte aos da Nosa Terra. A proporción é de un a cen a favor do inimigo - dixera Lodr, o moi prudente -, pro hai que ter en conta que xa non teñen o Pote de Gradel. E veleiqué que, tirando as forzas de onde non as tiñan, e sangrando por terríbeis feridas que lles deixaban ao descuberto as entrañas, os de Enmek Tofen entreron na batalla ao apelido de Tagen Ata, Tagen Ata, Tagen Ata. Os da Nosa Terra, tristes e acobardados pola perda do Pote de

¹³⁸. pandear = (pandar) cair, tombar.

¹³⁹. verquer = verter.

¹⁴⁰. estrucia =

¹⁴¹. boraxeira = boraxe / planta.

Gradel, recibíronnos sen ardor. Frigor de golpes e de berros, estroncio de metais, berregar¹⁴² noxento dos macacos: isto enchía o chan de Parderrubias. Coma lobos, loitaron os menos. Os de Tagen Ata sabían xa que cada morto era un morto. O pensar que o Pote de Gradel non lle ía devolver máis a vida a inimigo ningún, centuplicaba as súas forzas. Tagen Ata, Tagen Ata - berrou o Lolo todo inflamado. Silencio, idiota, que nós somos da Nosa Terra - corteille con foz firme. Fría Hortensia serviunos a todos cuncas do caldo mesto e arrecendente que ela facía. Por moitos anos que eu vivía endexamais esquencerei o ulido e o sabor do caldo de Fría Hortensia. Contra o principio da tarde, as forzas de Enmek Tofen e de Dindadigoe estaban xa igualadas. No crepúsculo, os dous chefes enfrontábanse e matábanse o un ao outro. Cando o occidente da Nosa Terra se tornaba unha sorte de potaxe¹⁴³ violeta, a batalla de Parderrubias terminaba coa aniquilación dos dous exércitos. Despois de facer unha pira con todos os seus caídos - Enmek Tofen e Isebelt no cumio -, Lodr deu morte a Kodraf. El fora o causante de canto mal lle acontecera a Tagen Ata. El capara as cabalos de Dindadigoe e matara a En Dovel. O cadavre de Kodraf ficou ao ar, sobre a terra de Parderrubias, pra ser pastura das feras e das aves carniceiras. A pira inflamouse cun fogo vivaz e intenso. Pronto toda a chá infestouse co cheiro a carne queimada. O fume sobiu dereito contra o ceo da Nosa Terra. Chorando mares dos seus ollos, Lodr retirouse cara o mar. Pro, antes de se embarcar, Lodr decidiu que tanta morte e destrución non podían ser definitivas, e desexou fundamente unha cousa que non vos direi de maneira ningunha por moito que mo pidades. Desexar, eu desexara ben veces, durante o verán, que chovera. E veleiqué que a chuva estaba xa presente. O verán daba signos de se ir extinguindo e, con el, as nosas vacacións en Vilanova. Diante de min extendíase un tempo novo: o regreso a Ouréns. O regreso a un tedio de néboas e friaxe. A partir dun certo día, Fría Hortensia cambeou o xeito de leva-lo pano na cabeza. Coma se o frío a penetrase, púxose a andar encolleita e co pano lazado polo queixo. Polas mañás viámola camiñar cos brazos cruzados sobre o peito e un groso mantón polos ombreiros. Era o final do verán. Un día, cando viña eu de Celanova de mercar o “Gran Chicos” (cos debuxos de Ben Bolt que tanto me gostaban), a tarde grisácea escureceu nun pronto. A luz foise e unha bris incómoda presaxiou a chuvia. Co turbión caeume na ialma un pano de tristeza. Entrei en Vilanova por Porto de Outeiro, deixando atrás dunha fiestra a Dona Sara, a nai de Luís Soto, facéndome signos de que entrase na súa casa a cobexarme¹⁴⁴ daquel

¹⁴². berregar = berrar.

¹⁴³. potaxe = sopa, caldo de legumes e hortaligas.

¹⁴⁴. cobexar = abrigar-se, meter-se num abrigo.

dioivo. Chegando á Praza, non sei como se me dou por ollar de cara ao Areal. Do fondo, de entre as sombras e borrallas, emerxían meu pai e Maribel baixou un paraugas. Maribel penduraba do brazo de papai e movía os pés moi lizgaira¹⁴⁵, como feliz. A aba do paraugas tapáballes as faces. No me viron até que non estiveron ao meu pé. Pareceume ver que finxían naturalidade e que ignoraban deliberadamente o meu xesto adusto¹⁴⁶ e sombrío. Non sei se caberemos os tres baixo o paraugas, díxera eu. Inopinadamente caeu esta chuva, comentara meu pai. Se a chuva fora tan imprevista, non sei por que el saíra dotado de paraugas e Maribel con gabardina e pañoleta¹⁴⁷ - pensei eu con amargura. Coma se todos conspirasen pra alonxarme nun curruncha, coma se ninguén me quixese, coma se o mundo enteiro me isolase con solercia e meticuloso coidado, sentínme perecer mentres meu pai me pasaba unha man polo ombro e Maribel me collía, coa súa man quentiña, unha miña, irta e mollada. Ao chegarmos ao portal, papai subiu asubiando, en procura dos seus libros e dos seus traballos. O tándem xacía deitado nun ángulo escuro do portal, estrañamente desamparado (pareceume): coma un tándem morto. Cando voltei a vista pra Maribel decateime de que tamén ela ollaba pra o tándem. Están a terminar as vacacións, dixo Maribel cos ollos acristalados e baleiros¹⁴⁸. Achegouse a min e preguntoume por que eu estaba a tremer, e meteu os dedos polo medio dos meus cabelos mollados. Están a terminar as vacacións, Maribel - dixen eu a piques de me pór a chorar. Agora mesmo, coa perspectiva que me proporciona o lembrar as cousas despois de tantos anos, estou pensando que naquel punto rematou certa secuencia dóce e máxica, o veraneo irrepitíbel. O tándem deitado sobre o empedrado do portal, o frío invadíndome os osos, Maribel de estatua, o desacougo¹⁴⁹, o desacougo. Mesmo mamai, á hora da cea, depositou sobor de min a súa ollada distraída e preguntoume se me atopaba mal. Fría Hortensia vai achar a menos as vosas visitas - díxera meu pai cun sorriso que a min semellou que quería cortar dalgunha maneira a solicitude de mamai sempre tan pouco explícita. Maribel pitiscaba a punta dunha galleta e fungaba confusamente unha cantiga que eu nunca escoitara. Sentínme abrumado¹⁵⁰ por uns ciumes enormes e vougos¹⁵¹ de non sabía que ou quen. Todos ollabamos absortos en dirección aos cristais da fiestra. Súpeto, pasou silencioso e repasou en liñas brancas e crebadas un como resplandor leitoso sobre a sombra

¹⁴⁵. lizgairo = vivo.

¹⁴⁶. adusto = seco, serio.

¹⁴⁷. pañoleta = un pano (mulheres).

¹⁴⁸. baleiro = (baldeiro) = vazio.

¹⁴⁹. desacougo = intranqüilidade.

¹⁵⁰. abrumado = “preocupado”.

¹⁵¹. vougo = vazio, solitário, desamparado.

de fóra. Parara de chover. É a coruxa, anunciou meu pai. Aínda fomos a cas Fría Hortensia durante varios días. Dábanos moito caldo, e mesmo bica¹⁵² o día en que lle tocaba cocer. Pro negábase, con pretextos varios, a seguir o relato. Os de Vilanova explicáronnos que Fría Hortensia falaba moito menos de inverno, e o pouco que falaba entendíase ben mal. Por fin, cando faltaba a penas un día pra a nosa marcha a Ouréns, Fría Hortensia díxonos que o que Lodr desexara con tanta forza, fora o renacemento de Enmek Tofen. Antes de depositar o seu corpo no curuto da pira, arrincoulle o corazón. Lodr navegaba en dirección a Tagen Ata co corazón de Enmek Tofen. Das cincocentas naos, ficaba a penas unha. Os obxectos do Outro Mundo, perdidos pra sempre. Morreran os orangutangos, os seres humanos e a aguía Cirus. La en Tagen Ata, agardaba Malabron pra reconstruír o país, xuntamente con Lodr. Na Nosa Terra axiña ían comenzar as asembleas de labregos, pra iniciar unha nova época que acabase por sempre coa tiranía dos señores. De xeonllos sobor da ponte do navío, Lodr sostíña o corazón de Enmek Tofen nunha copa de prata. Unha luz cegadora surtía do corazón e ventos estraños gobernaban de seu as velas e o leme. Cantaba o mar unha múltiple cantiga de tristura no courel¹⁵³ e na quilla. Cun xesto estricto, Lodr deixa caer o corazón de Enmek Tofen no mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata. O corazón entra nas augas ao tempo que un lóstrego vivísimo cega os ollos de Lodr. O día escurece, prodúcense tronos espantosos, todo mundo é cuberto por un manto de frío. E veleiquí, meus rapaces, que o corazón de Enmek Tofen é comesto por unha maragota¹⁵⁴ das pedras. Días máis tarde, a maragota é pescada e vendida na praza dunha pequena vila de Tagen Ata, perdida no escuro confín da Grande Fraga. Mercada por unha moza chamada María, esta cómea cocida con balocas¹⁵⁵ e aceite en cru. María, entón, concibe a Enmek Tofen pola boca. No seu seo vaixe formando de novo o poderoso heroi de Tagen Ata. E nacerá de novo, segundo os desexos de Lodr, e cecais a Nosa Terra volte ser ameazada. Pro todo isto é materia doutros relatos, acaídos pra seren contados noutro tempo que non é este tempo. Agora ide indo, porque me sinto moi cansa e xa vos relatei a historia. Foi a historia dunha das cinco invasións que sofreu a Nosa Terra. Unha historia que, coma todas, é incompleta. Ao día seguinte carregamos as maletas no vello coche de liña De Dion-Bouton, da Empresa Suárez. Acomodámonos na berlina¹⁵⁶. O campo do Cristal estaba húmido e tomado pola néboa. Dunha banda sentámonos mamai e mais eu; fronte

¹⁵². bica = tipo de pão de Ourense.

¹⁵³. courel

¹⁵⁴. maragota = nome vulgar de uns peixes pertencentes a dúas especies da familia dos “lábridas”.

¹⁵⁵. baloca = batata.

¹⁵⁶. berlina = tipo de automóvel.

nosa, Maribel e papai. Sentín o corazón enguruñárase de nostalxia e de amor pola Nosa Terra. Voltabamos a un Ouréns de desencanto e de incomodo. Ollei pra a miña curmá e vinna sorrindo con aquel sorriso enigmático que eu odiaría durante todo o veraneo. Os seus ollos estantíos¹⁵⁷ estaban fixos nun lugar moi preciso. Fixo, entón, un aceno inequívoco de despedida coa súa adorada manciña. Coma un lóstrego, apego o meu nariz contra o cristal do coche e ollo pra onde ollaba Maribel. Non hai ninguén naqueles penedos de onda a estrada. Maribel seguía a sorrir naquela dirección, na dirección de nada, mentres se compuña a cola de cabalo e mesmamente rosmaba algunhas verbas lenemente dubidosas. Súpeto, véume. Súpeto, veu ao meu nariz o cheiro da cociña de Fría Hortensia. O coche de liña arrincaba con estrondos varios e dinme de conta de que papai, namentras acendía a paipa, choscaba os ollos de cara min coma se algo lle fixese gracia. Sentín unha raiba concentrada e boteille a mamai o brazo polos ombros e xa o De Dion-Bouton collía as revoltas¹⁵⁸ de Carfaxiño; o tandém ía amarrado na baca¹⁵⁹; e Vilanova adeus, todos camiños dos días do sensabor e das certezas.

¹⁵⁷. estantíos =

¹⁵⁸. revolta = curva.

¹⁵⁹. baca = bagageiro.