

OS TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS DA ESCRITA

*Maria Isabel Barreno**

RESUMO

O que vemos e vivemos é o nosso real, determinado pelo nosso campo subjetivo particular. A compreensão da importância da narração como forma de criação do mundo exprime-se na frase “no princípio era o verbo”. As paisagens primitivas da narração primeva são geradoras das seqüentes narrações. Dos mitos coletivos resulta a comunicabilidade – e também o preconceito. Nos meus mitos individuais descubro a raiz da minha escrita. Mas as revisitações interiores não são peregrinações repetitivas: são fonte de descobertas permanentes, e de encontros inesperados com novas personagens. Estas são modos de ser alternativos, consubstanciações do que seria indizível sem essa metáfora do primeiro alento criador, do primeiro mistério existencial. No princípio era o verbo, e a eternidade simboliza-se na polissemia de todos os textos criativos.

O que vemos e o que vivemos não é o real. É o nosso real, determinado pelo nosso campo subjetivo particular, determinado pelos dados básicos de nossa personalidade e por todo o condicionamento a que nos expôs a educação, a socialização, todas as circunstâncias da vida que vivemos na sociedade em que nos criamos.

Existirá a verdadeira realidade, a objetiva, aquela que se situa para além de qualquer interpretação, de qualquer retoque da subjetividade humana? Ciência, filosofia e misticismo se têm debruçado sobre o tema, com conclusões várias. Os primeiros, depois de crenças ingênuas numa ciência absolutamente neutra e objetiva, admitem hoje que, mesmo na experiência científica, o observador condiciona o re-

* Escritora portuguesa.

sultado da experiência. Os segundos têm vindo a oscilar, ao longo dos séculos, entre materialismos e idealismos diversos, movimento pendular ainda não terminado. Os terceiros colocam em Deus, ou princípio equivalente e com nomenclatura menos desgastada, toda a objetividade possível, apenas alcançável por iluminação especial.

Neste contexto, que acho indispensável evocar, ainda que de forma resumi-díssima, se veio colocar a neurolingüística, teoria e prática terapêutica criada por Bandler e Grinder, que muito criativamente nos veio confrontar com o mapa da realidade que cada um de nós desenha, que cada um de nós cria à medida de nossas vivências – e que cada um de nós percorre, posteriormente, em memória obrigatória, mas também com liberdade de re-criação, de alteração narrativa, desde que nossa consciência atinja os níveis do primeiro condicionamento, da primeira inscrição.

Muitas outras coisas interessantes poderia evocar a propósito da neuro-lingüística, mas para os propósitos mais imediatamente pertinentes enunciarei apenas essa possibilidade de alteração de memórias e, portanto, de alteração de associações automáticas entre determinados estímulos e reações, e também o uso da metáfora como processo terapêutico. Dir-me-ão talvez que o primeiro dos enunciados nada traz de novo, o mesmo princípio geral baseava já a primeira prática psicanalítica. A diferença desta para a neurolingüística consiste no seguinte: a neurolingüística compreendeu com mais argúcia a ligação entre o corpo e a mente, e entendeu que o mapa de nosso mundo tem uma existência com tal ligação física com o corpo que inclusive os movimentos de nossos olhos mostram os territórios internos que percorremos – por exemplo, se somos dextros, quando evocamos olharemos para a esquerda e para cima, quando inventamos olharemos para a direita e para cima, etc. Compreendendo também a verdadeira importância da narração como forma de criação do mundo – ao princípio era o verbo, e assim continua a ser no interior de cada um de nós – a neurolingüística substituiu a mera escuta silenciosa, como prática terapêutica, por uma ativa narração, quando necessária, sendo a profundidade da comunicação e a indispensável iniciativa do paciente garantidas pelo fato de o terapeuta usar sempre narração metafórica, na qual o paciente se projetará, ou não, de acordo com as suas necessidades e possibilidades de momento. Uma metáfora contida numa história narrada num dado momento poderá, também, vir a atuar meses depois, quando foi enfim decifrada – contextualizada no mapa interior.

Por que me alongo nestas notas sobre a neurolingüística? Porque esta demonstra, julgo, duas coisas que me parecem de primeira importância: todos temos a nossa ficção interna – e não só os escritores; e, segunda coisa, gostamos tanto mais de um texto – um gostar que pode não ser óbvio à primeira vista, mas vir só a revelar-se por uma memória persistente – quanto mais nos é possível re-conhecerno-nos nele, ou seja, quando mais ele tem o poder de ser uma metáfora de nosso mundo interno, de nós próprios. E a inversa também é verdadeira.

O que interrogo com a minha escrita? O significado da vida. De nossa existência. Por isso me interessa a revisitação constante de territórios antigos e o alargar de fronteiras com criação de novos territórios. Por isso nunca paro num primeiro nível de significado das coisas ou inventos, por isso ausculto os diversos níveis de narração, dos indivíduos e das sociedades. Um mapa interno é como um mapa de um tesouro – e considero que este último é sempre metáfora do primeiro. Condicionados ou endoutrinados, como já referi, por todos os fatos e idéias do mundo em que vivemos, como nos descobrimos, como nos reconhecemos? A história do Polegarzinho é uma das metáforas possíveis: atirados para a floresta perigosa, deixemos como marcas os seixos brancos que permitirão reconhecer nosso caminho de regresso à origem. Outra metáfora, semelhante, paralela, desesperada: disse Virgínia Woolf (e guardo isto sem referência de fonte nem memória precisa da formulação), disse ela que da vida restam pontos cintilantes, momentos a que atribuímos especial significado, muitas vezes sem razão dizível que não seja a luz e o brilho que tais pontos emitem; e que no final a nossa vida será isso, uma fiada de pontos brilhantes, um colar de pedras preciosas. Virgínia Woolf suicidou-se: identificara as balisas da navegação em mar interior, os pontos brilhantes, definiu seu porto final. Entre o Polegarzinho de feliz regresso – a quê ou a quem? – e Virgínia Woolf escolhendo a morte, estará algures, a melhor rota.

Sublinho assim a atemporalidade do universo interior: do de cada um de nós, e daqueles que nos são legados pelos outros, pela sociedade, e que continuam a oferecer-se como metáfora incessantemente renováveis.

Citarei agora alguns textos meus, que ilustrarão o que disse até agora, e também o que direi a seguir.

Nasci em Lisboa, onde sempre vivi, apenas com breves interrupções localizadas noutras cidades marítimas. Fui batizada numa pequena vila, perto do farol que marca a junção oficial das águas do Tejo e do mar, onde passei todas as férias da minha infância e adolescência. O meu pai era capitão da marinha mercante, e nasceu no meio do Atlântico, em Cabo Verde, numa família aí estabelecida há mais de duzentos anos.

Até o meu signo astrológico é um signo de água.

Esta é a minha biografia breve, o mapa do meu território profundo, a geografia dos meus símbolos – que só pouco a pouco desvelei.

Por toda a parte havia um manto negro. Um xaile de longas franjas que cobria a cidade.

Os regimes totalitários tomam conta de tudo, condicionam tudo no espaço que ocupam – e no que não ocupam. As infraestruturas e as infraconsciências, a mentalidade, a cultura, a própria oposição ao regime: os conteúdos imaginados podem ser diferentes, mas a estrutura mais íntima ancora na mesma raiz; repressão ou depressão, faces da mesma moeda. Este é aliás o segredo do êxito dos totalitarismos, que se prolongam para além da própria morte com heranças indelévels.

O fado, por exemplo. Esse canto de uma resignação, que nasceu como faceta minoritária nalguns bairros de Lisboa, cresceu como um cancro, velando toda a diversidade musical portuguesa, alimentado incansavelmente pela propaganda do regime salazarista e transformado em “canção nacional”. Agora, espécie de irremediável logotipo musical do meu país.

A semiótica marítima e solar estabeleceu-se em mim, nascida e criada à beira-tejo, à beira-mar, à beira-praia, como oposição a todo esse discurso pétreo e escuro, do fado à propaganda da Mocidade Portuguesa. No meu primeiro poema, aos onze anos de idade, celebrava a vida como um ribeiro que inexoravelmente, contra pedras e espinheiros das margens, corre para o mar – seu fim, sua plenitude.

Esse discurso líquido manteve-se óbvio durante o tempo adolescente em que fui acumulando poemas na gaveta, com lodos sentimentais variáveis.

A juventude e a vida adulta levaram-me aos romances e, mais definitivamente, ao cenário da cidade. Mas a água matricial manteve-se, foi tomando diversas formas, algumas não reconhecíveis imediatamente: água subterrânea e inconsciente, consolo da infância, memória de paraíso, história trágico-marítima, convite à aventura, viagem.

Nem teria reconhecido esse mapa, ou qualquer outro mais profundo, não fosse o ter notado, um dia, que meus sonhos se estabeleciam sempre num mesmo território. Eu começava o sonho numa espécie de encruzilhada, depois escolhia o caminho. Para a esquerda havia o porto, sempre ocupadíssimo, freqüentemente com ar sombrio. Os barcos eram gigantescos, as águas malevolamente sombreadas de verde. Mas a ameaça apenas estava comigo, pois todos à minha volta, marinheiros e estivadores incansáveis, prosseguiram cargas e descargas e entradas e saídas sem hesitações nem desvios. Em frente subiam íngremes colinas, finamente rasgadas por calçadas em cujo horizonte se vislumbravam surpreendentes pedaços de rio e barcos. Das ruas estreitas e das suas casas apertadas como desfiladeiros ressumava a perplexidade e o medo, também a revolta e a luta activa. Para a direita era a estrada que ia dar ao mar, primeiro estendida junto a dunas e largos areais, depois apertada entre rochas cada vez mais estreitas que terminavam num abrupto promontório, proibição e recusa, medo, talvez, da continuação da viagem, mas também lugar de interior indagação.

Consoante o conteúdo do sonho – não tanto sua história, mas essa tessitura básica e implícita de emoções e sentimentos que é a essência do sonho – assim me dirigia para o lugar apropriado. Avistando ou passando pelos outros lugares e zonas desse meu mapa reconhecia-os sem hesitar e recordava mesmo os sonhos que aí tivera em noites anteriores.

*Tantas vezes percorri o território que um dia o recordei inteiro, acordada, e recordei os sonhos nele acumulados como camadas arqueológicas, distribuídos por seus lugares. Foi nesse momento que vi também a raiz dos meus romances, os seus lugares de origem e os caminhos entre uns e outros. (Excerto de texto escrito em 1996, publicado, em francês, em *Lisbonne n'existe pas*, Ed. Le temps qu'il fait)*

Gostaria também de evocar aqui um conto intitulado “A personagem”, que está publicado no meu livro de contos *Os sentidos incomuns* – livro que aliás teve dois prêmios, um do Pen Club, outro da A.P.E. Mas em Paris não tenho nenhum exemplar do livro, por isso só refiro de passagem: trata-se de uma personagem que aparece

a um autor e pede para ser narrada. O autor começa, julga não saber o resto da história, interrompe, mas a personagem só o deixa tranqüilo quando ele, finalmente, termina a sua narração.

Na intercomunicação de mapas – de mundos, de metáforas mutuamente se iluminando – coloco a raiz de **O mundo sobre o outro desbotado**. Mundos novos que são anunciados por personagens misteriosas, que propõem nova narração a decifrar. A decifração traz novos pontos brilhantes, em territórios aparentemente já descobertos: os objetos que se iluminam, provocando em Lobélia inevitáveis sustos, e revelações inesperadas em psiquiatras positivistas:

Os veios da madeira, todos, crepitavam ante seus olhos, ondulavam, faziam um cântico que expunha os núcleos mais secretos. Sobre essa pujança da matéria se revelava como que um manto de sussurros, mas tecidos estes em cores, sussurros que desenhavam as formas, os gestos e os percursos de todas as mãos e inteligências que haviam afagado a madeira. A mesa era um monumento; uma catedral, onde, num secreto amor, se haviam unido a natureza vegetal e a natureza humana. (p. 60)

As personagens do primeiro mundo, de aparência insignificante, reduzida a um cotidiano mesquinho, adquirem também nova luz.

(Lobélia) resolveu ir à praia. Raramente saía, sua tia não lhe concedia esse tempo. De súbito, acometeu-a uma grande urgência: nunca tinha visto o mar, tinha que ver o mar.

Mergulhou numa poalha loura, cintilante, que a envolveu, que a dissolveu. Deslumbrada, descalçou-se. Os pés enterrando-se na areia tépida, pouco mais que fria. A névoa branda parecia abrir-lhe caminho. Ela seguiu por um largo corredor, com paredes douradas, ondulantes como chamas, com tecto dourado, em abóboda. Parecia uma igreja, lembrou-se, porque pouco fora ao cinema, e nunca vira filmes grandiosos, milagres de luz captada. Solenes raios de Sol penetrando vitrais, beijando fumos de incenso, era o melhor que ela conhecia como imagem de roubo de alma, com cânticos. Com cânticos. Ouvia agora um coro, terá que ser de anjos, pensou, peitos fortes e lábios cerrados, canto que é um fundo respirar. O mar. O mar, fascinante vai-e-vem de espumas e vagas.

E enfim, um exemplo de encontro definitivo, sempre com tema solar e aquático, exemplo da fusão de dois mundos num novo e único território:

Caminharam, sem pressas, para uma zona ajardinada que havia junto à margem do rio. Houve então a primeira conversa directa entre terrestres e habitantes de desconhecidas paragens: uma conversa bilateral, com perguntas ouvidas e respostas respondidas.

Os nossos heróis sentiram-se transportados para o fundo mais fundo de si próprios.

Estavam todos sentados, ela e os seus companheiros e os já não alienígenas, e todo o grupo se tornara visível para todos os passantes. Eram um grupo familiar, sem mais surpresas.

A partir daí foi a mudança radical e definitiva. Os visitantes deixaram de ser visitantes.

Não encerro o livro – este mundo que de um outro recebe novas cores – nesta única versão explicativa. A relatividade de toda a interpretação, que inicialmente evoquei, é de manter sempre presente, mais ainda quando a racionalização revisitante traz sua distorsão fatal. O humor que mais verdadeiramente aprecio nasce dessa constatação de nossas patéticas tentativas de colocar o absoluto – a verdade absoluta – neste mundo relativo, de relativos olhares.

Passarei agora às difíceis distinções entre personagem, narrador e autor. A este propósito cito passagens de um texto que apresentei, em Novembro passado, na Universidade de Rennes, em França, num colóquio que festejava os 25 anos da independência de Cabo Verde:

A interatividade existe, sempre existiu, muito antes de ser anunciada como novidade necessitando de suporte tecnológico sofisticado.

Pensava eu ter enviado, como título da minha intervenção neste colóquio, “A morte do narrador”. No programa, confrontei-me com o título “A Morte do Autor”. Tenha o lapso sido cometido por mim ou por outrem, não interessa. Interessa apenas que, visto o título publicado no programa, a interatividade começou – tal como sempre se exerce na leitura de qualquer escrito, de qualquer livro. Após uns momentos metafísicos – será presságio? falarei da minha morte, ou de uma morte de minha autoria? – o título inesperado enviou nova luz sobre o texto que já esboçara.

*Com “A morte do narrador” referia-me à morte de Manuel Maria, no final de **O Senhor das Ilhas**. A salvação de Manuel António, após naufrágio, inicia o livro; a morte de Manuel Maria, narrador de acontecimentos, encerra o livro. Ambos os eventos passados no mar: o primeiro no mar exterior, o da chegada de parte incerta, o segundo em mar interior, na navegação entre ilhas. Nos meus apontamentos para a escrita do livro foram estes dois acontecimentos cintilantes os polos entre os quais vibrou a tensão e in-tenção da escrita.*

Ambos acontecimentos reais. Manuel António chegou a Cabo Verde pela forma descrita, entra na ficção do meu texto sempre apoiado na sua vida pública. Manuel Maria é o único filho do qual guardei o nome verdadeiro, a morte verdadeira. Por essa morte inter-ilhas, na flor da idade, se me impôs como narrador primeiro.

Nesses meus apontamentos, desejos de escrita, transparecia o mar, inevitavelmente, como elemento dramático principal na História de Cabo Verde: meio de ligação, e separação. Escrito o livro, meditado, melhor se desenhou sua arquitetura emotiva: Manuel António, o herói miraculado, achador de ilhas em pleno mar de sonho, representava e produzia a ligação; Manuel Maria, narrador morto em fim de breve vida, era ideal representante metafórico da separação, ameaça permanente em arquipélago.

Nesta tensão polar, entre morte e vida, entre desejo fundador e narração necessária à explicitação do ser, pensava eu espalhar-me, principalmente, no desígnio primeiro da “morte do narrador”.

A “morte do autor” determinou, porém, outras deambulações. Interativamente, como disse, e creio ser a interatividade a substância primeira da existência dos textos, e dos seres humanos.

*Surgiu a memória da escrita de **O Senhor das Ilhas**, em chateau francês, perto de*

*Poi-tiers. Já noutro texto tive ocasião de a evocar: o convite para participar na iniciativa “L’Europe à livre ouvert”, em finais de 93, a paragem de escrita de **O Senhor das Ilhas** em que me encontrava, a minha vinda para França carregando notas e rascunhos, a minha instalação em magnífico palacete, com vista sobre parque igualmente magnífico, o tempo livre de que dispunha, para além da minha intervenção em locais diversos do Poitou-Charente. Nesse parque, de árvores seculares e extrema verdura, se passearam ante meus olhos os contornos nítidos das personagens do texto que procurava: co-mo se contraste total com a aridez insular de onde provinham fosse condição necessária para sua nitidez. Apesar da plausibilidade desta explicação, outra se me impôs, intuitivamente, fantasmagoricamente: em terras de França circulava, algures, personagem ou narrador do segundo volume, emigrante discreto ou aventureiro. Esclareço: desde o início, **O Senhor das Ilhas** foi projetado como saga de três volumes, de Manuel António à independência de Cabo Verde, retratando uma história que respirava com a de minha família, em suas inspirações e expirações. Alguém do segundo volume me chegava, no palacete e no parque próximo de Poitiers, inspirando-me para que eu chegasse, enfim, ao seu relato.*

*Das memórias nascidas do meu confronto com “A morte do autor” surgiu também a voz do meu pai, principal contador de histórias da minha infância. A história do duplo, que contei pela boca de Jorge em **Crónica do tempo**: perdido no meio do mar, em temporal e desvio de rota, um capitão desesperado, após infrutíferas buscas em mapas de muitas águas e poucas terras, tem súbito e estranho momento de entorpecimento. Nesse torpor vê entrar no seu camarote alguém sem rosto e contudo igual a si em todos os sinais exteriores. Debruça-se a figura sobre os mapas inutilmente consultados, pega num lápis, faz marcas, e sai do camarote no mesmo silêncio deslizante de sua entrada. Acorda o capitão, acorre ao mapa, e nele vê indicada, com marca nítida e decisiva, a posição do seu sacudido navio. Conhecido esse ponto, fácil se torna traçar a rota seguinte; salva-se o barco e o capitão. Um duplo sonhado conduz a bom porto a embarcação ameaçada.*

*Não sei, nunca saberei explicar o aparecimento das minhas personagens, os territórios de seu desenho. Porém, tenho uma certeza: a França empurrou-me na rota do primeiro volume de **O Senhor das Ilhas**, retardou-me na rota do segundo. Eu tinha uma bolsa concedida pelo Instituto do Livro para a escrita do segundo volume, quando tive a proposta de vir para França como conselheira para o ensino de português. Preferi este desafio, deixei sem seguimento a “morte do narrador”.*

*Em França, no meu tempo ocupado e fragmentado, desapareceu a voz insinuante que queria relato em segundo volume. Surgiu Alfredo, personagem de **A Ponte**. Livro de entidade incerta, que publiquei na editora D. Quixote em 1998, sob o pseudônimo de Ricardo Caeiro, heterônimo talvez, certamente jogo com a pátria lingüística de Fernando Pessoa. Livro de que falo em **Um imaginário europeu**, este novamente publicado na Caminho, ajuizadamente sob meu nome habitual, verdadeiro, materno.*

*Um projeto de pseudônimo me aflorara já para **O Senhor das Ilhas**, talvez na consciência de que o nome de minha mãe, que comecei a usar como nome literário e se propagou ao resto dos meus dias, não fosse adequado à narração caboverdiana, absolutamente impregnada da voz paterna. Não singrou o projeto por motivos alheios à minha vontade; reafirmei-o em **A Ponte**, sem dúvida pelo desejo de ocultação/desocultação, pelo jogo de sombra e luz necessário a qualquer autor, em mim exarcebado pela polaridade ligação/separação, que identifico como caboverdiana, memória irrecusável da voz paterna.*

É tempo, agora, de uma entrada em cena de Ricardo Caeiro. Descrevi assim seu nascimento, num texto que nunca publiquei:

Depois de várias ameaças, Ricardo Caeiro apareceu num dia em que viajei de comboio. Entrei numa estação, sentei-me ao lado de um homem que desenhava ativamente: tinha um bloco, estojos e lápis de várias cores espalhados pela mesa e pela bolsa disponíveis à sua frente e por todos os outros pousos possíveis.

Assim que me sentei, sem sequer ter olhado na direção do desenho, ele fechou o bloco e guardou todo o seu arsenal. Não liguei importância, pensei vagamente que o homem precisava de privacidade para desenhar.

Pouco minutos depois, repentinamente, surgiu-me a cena em que Francisco seduz Ana Maria. Definida, como se estivesse a ver um filme. Resolvi tomar notas, e percebi então que aquela cena não tinha absolutamente nada a ver comigo: nunca vivi nada de parecido, nunca vi as mulheres daquela forma, não tinha a menor simpatia ou antipatia por qualquer das duas personagens; eram dois estranhos absolutos que, diante de mim, representavam uma cena desconhecida.

Foi então que surgiu Ricardo Caeiro e se apresentou como autor das personagens e da cena.

Estas foram as circunstâncias de seu aparecimento. Não sei que relações de causalidade estabelecer. Mas tenho a certeza que o momento mais decisivo foi aquele em que o homem a meu lado fechou o bloco.

Ricardo Caeiro tomou seguidamente a palavra e concluiu: “Este fecho do bloco foi o big-bang do meu universo”. E passou a apresentar-se.

Quem é Ricardo Caeiro? Respondo com um enunciado de evidências: dentro do autor há sempre um ator, que escreve; dentro do ator há sempre uma ou várias personagens. Aquele que escreve pode fingir-se mero observador onipresente na narração, pode aparecer sob a forma de personagem narradora, e pode também, logicamente, empoleirar-se na capa do livro depois de se ter fingido mero observador onipresente. Qual a diferença de substância? Nenhuma. Direi apenas que mais legítimo me parece o espanto perante a ingenuidade de muitos leitores, alguns cultos e sofisticados. Aproximam-se com amabilidade dos escritores e fazem toda a espécie de perguntas e afirmações surrealistas. Na conversa que se segue descobre-se, invariavelmente, que confundem os escritores com as personagens dos seus livros. Por isso todos os escritores são seres fabulosos: à sua própria efabulação vem juntar-se a do público.

Alguém me criou a mim, Ricardo Caeiro, e eu criei Alfredo, António, Francisco, Ana Maria, Manuel e as várias outras presenças coadjuvantes. A “autora dos meus dias” nunca poderia ter criado tais personagens – essa possibilidade não estava na sua “personalidade”, isto é, nessa personagem que irremediavelmente se acumula em cada um ao longo dos anos, no ato da escrita e noutros atos, mesmo nos mais íntimos, e que de personagem principal tenta passar a déspota devorador.

Entretanto, e antes de qualquer outra afirmação, quero apontar algures a presença de Derrida, no monolingüismo do outro, na linguagem nossa sempre algures perdida, acenando razões também para este jogo seríssimo. Uma variante do jogo da Glória: acessos e retrocessos, até ao centro. Aponto quase ao acaso, entre tantas citações possíveis:

...il en est toujours ainsi a priori – et pour quiconque. La langue dite maternelle n'est jamais purement naturelle, ni propre ni habitable. Habiter, voilà une valeur assez déroutante et équivoque: on n'habite jamais ce qu'on est habitué à appeler habiter. Il n'y a pas d'habitat possible sans la différence de cet exil et de cette nostalgie.

Prosseguindo: *habitat*, exílio e nostalgia progridem em cada ato deliberado de uso da língua. Vindas dos diferentes lugares de enunciação, há sempre várias personagens presentes no ato da escrita. Pelo menos três: quem escreve, quem observa aquele que escreve e quem é escrito. E entre as personagens há variadíssimas soluções de continuidade e de ruptura. Quando demasiado fusionadas não chegam à existência própria, quando demasiado cindidas têm comunicação difícil ou impossível.

Todo o paradoxo das relações humanas nos habita a cada instante. Por isso coloquei uma dedicatória inicial a **The King of Gaps**, no início de **A Ponte**, homenageando assim seu criador, Fernando Pessoa, rei incontestado deste exercício e fingidor confesso. E certamente não por acaso também saltador – salteador? – de uma língua a outra.

Também posso escolher a imagem da inclusão, e não a da continuidade entre personagens, tal é a maleabilidade que forçosamente vislumbro neste real íntimo. Poderíamos então falar das caixas chinesas, ou das bonecas russas. Se bem que este contorno repetido e a distinção apenas por tamanho me pareça bem mais pobre como imagem de parentesco entre as diferentes personagens que irremediavelmente abrigo”.

Salto vários parágrafos, nos quais Ricardo Caeiro me contou sua biografia, entre outros argumentos de sua existência, e transcrevo suas respostas às minhas dúvidas.

Refiro uma biografia inventada? Confessemos: qual é a biografia que não é inventada? Seria menor ficção se eu relacionasse as figuras de A Ponte com a vivência particular da personagem do autor dos meus dias? Não; as vivências particulares só importam quando perderam o seu expressável particularismo; quando se tornam misteriosos recipientes de vivências nacionais, mundiais – neste caso, de morte de impérios e de antigos poderes. Pela profundidade destas rupturas, a fusão forma/conteúdo só pode consumir-se nos elementos mais profundos de nossos afetos e imagens, no materno e no paterno. Reenviam-nos estes signos aqui deixados para uma tentativa de expressão “própria” de alguém que reconheceu que toda a linguagem é sempre a “do outro” e que o caminho da verdade mais plausível está numa “reconstrução inversa”: na descoberta das personagens jacentes, acordadas ou em estado cataléptico como a Bela Adormecida, em cada nível da construção da invenção anterior, isto é, da aprendizagem da

palavra e da personagem social que somos, até ao esgotamento de todas as personagens que contemos (presente do indicativo do verbo conter e conjuntivo do verbo contar).

Em A Ponte todos os intervalos e buracos discursivos, referidos ou implícitos, revelam esta necessidade humana: tem que haver uma narração anterior, uma narração matriz. O mundo existe na medida em que é narrado. Esse sempre foi o papel dos mitos e das ideologias. Neles se engolfam os discursos irracionais/emocionais das “massas”, os discursos que o escritor vai encontrar dentro de si, numa personagem ou noutra. E é ainda a partir dessas narrações de fundo que os países modernos se autodefinem, ou entre si se definem, com imagens e estereótipos variados.

Importa ainda não esquecer que os mitos deslizam ao longo de uma escala de muitas interpretações, uma escala como a musical: a continuidade de sentido é dividida em narrações com enredo fechado, tal como a continuidade do som é dividida em notas e intervalos.

Mas na sociedade de hoje, dantes dita ocidental mas agora em vias de mundialização, a ideologia disfarça-se de não ideologia. Criou-se mesmo a ficção da possibilidade da não ideologia. A ficção da existência de um mundo que se auto-narra por suas leis próprias, incluindo as da economia. Ou seja, criou-se uma ideologia da literalidade do mundo e da palavra, em que a metáfora da escrita desaparece. Já poucos recordam que o amor foi uma narração do mundo trazida pelos poetas.

Termino, a este propósito, citando um texto que está incluído no meu último livro, **Um imaginário europeu**. Esse texto começa com uma citação de Camões:

*Aquela cativa
Que me tem cativo
Porque nela vivo
Já não quer que viva*

Esta evocação da “Bárbara” de Camões devia preceder um conjunto de cinco contos: além de “O invasor bárbaro”, (que se segue, neste livro) “O cruzado”, “O colonizador”, “O turista” e “O hooligan”, todos eles com o tema da invasão e da destruição (modelo europeu recorrente), e da imprevista e subtil “desforra” do invadido. (As Endechas foram traduzidas para o crioulo de Cabo Verde – Brava – por Eugénio Tavares, devendo portanto ser dos primeiros textos escritos nessa língua. Este fato influenciou-me decisivamente na escolha da epígrafe).

Chegou-me entretanto a proposta da Caminho, de participar na coleção de textos comemorativos dos 25 anos do 25 de Abril. Parei o projeto dos contos – até hoje – (o tempo que tenho para escrever ficção, aqui em Paris, é escasso e entrecortado) e escrevi “As vésperas esquecidas”. A Bárbara de “As vésperas” saiu desta mesma “bárbara cativa”.

Aconteceu a **As vésperas esquecidas** o que acontece à maioria dos meus textos, no que depende de “alguma” crítica (e como a crítica literária é pouca, a “alguma” adquire bastante importância junto do público): o livro foi bacocamente lido

como um texto sobre a “situação” (ou o “problema”, ou a “promoção”, os substantivos inapropriados abundam nesta área) das mulheres.

Pouco tempo depois, li *Vésperas de sombra*, obra a que o seu autor, Nuno Júdice, acrescentou uma “Nota Final”. A dita nota causou-me alguma estranheza como apêndice de um romance. Passada a primeira surpresa, comecei a pensar que a iniciativa de Nuno Júdice, descrevendo as diferentes figuras de retórica e técnicas narrativas que usara, era sábia e prudente. Explica, por exemplo, que uma porta num texto ficcional não é uma porta no sentido literal (como num texto sobre carpintaria, acrescento eu) mas é representação de, e percurso para, outros elementos da estrutura ficcional (uma porta está num texto de ficção para que uma porta se abra na nossa imaginação).

Do – mais ou menos – consciente chegarão as memórias de saídas e entradas, partidas e chegadas, de liberdade, descoberta, fuga e despedida, de reencontro, de conforto, de clausura.

Para além destas conotações vivenciais, no inconsciente acender-se-ão também todos os conteúdos simbólicos atribuídos à porta, secularmente sobrepostos, coletivamente vividos. Mesmo inomeado aí estará presente Martim Moniz, o que se deixa esmagar para que outros possam entrar pela brecha de seu corpo morto).

Inspirada em tal iniciativa, e a propósito de “O invasor bárbaro”, que a seguir surgirá, esclareço: a escolha do par homem/mulher como protagonista dos eventos deve-se ao fato de ser este par (ou a dialética entre os polos feminino/masculino) a metáfora ideal – desde Adão e Eva – para exprimir toda a ambigüidade das relações humanas, das relações entre culturas invasoras/opressoras e culturas invadidas/oprimidas. (e também entre contido e contentor, ato e contexto, forma e fundo, significado e significante. E nas imagens interiormente acesas se lerão eventos e personagens evocados num texto, num livro).

O poema de Camões, que num nível de leitura é um poema de amor, noutra nível, tomando a “bárbara cativa” como metáfora de “nação invadida/oprimida”, é expressão densa das relações entre colonizador e colonizado. Outras leituras podem se seguir.

Podem se seguir, e se seguem, se seguirão. Nunca as intenções de um autor, ou as de cada um dos seus leitores, limitaram um texto. Só essas sucessivas camadas de significação mantêm vivos textos de quinhentos, de mil anos.

Lamento a minha impossibilidade de estar presente fisicamente. Envio a todos as minhas saudações amigas – saudações de autora, de narradora, de personagem.

RÉSUMÉ

Ce que nous voyons et vivons, c'est notre réel, déterminé par notre champ subjectif particulier. La compréhension de l'importance de la narration comme moyen de création du monde est exprimée dans la phrase "au début c'était le verbe". Les paysages primitifs de la première narration les sont les générateurs des narrations suivantes. La communicabilité, aussi bien que le préjugé, est le résultat des mythes collectifs. Dans mes mythes personnels je découvre la racine de mon écriture. Mais les revisitations intérieures ne sont pas de pérégrinations répétitives: elles sont la source de découvertes permanentes et de rencontres inattendues avec de nouveaux personnages. Ces personnages sont des modalités alternatives de l'être, des consubstantiations de ce qui serait indicible sans cette métaphore du premier souffle créateur, du premier mystère existentiel. Au début c'était le verbe, et l'éternité se trouve symbolisée dans la polysémie de tous les textes créateurs.