

João Pinto Coelho

Escrever para viver e viver para escrever

NAS MARGENS DO TEXTO

Agripina Carriço Vieira

❑ No seu terceiro romance, João Pinto Coelho revisita o período, porventura mais negro, da história da Europa do século XX, trazendo uma nova perspetiva sobre os atos horríficos perpetrados durante a II Guerra Mundial. Se nos dois romances anteriores (*Perguntem a Sarah Gross* de 2015 e *Os Loucos da Rua Mazur* de 2017) a Polónia foi o palco central dos acontecimentos narrados, em *Um Tempo a Fingir* o olhar desloca-se, convidando-nos a acompanhar o relato das atrocidades cometidas em nome dos ideários nazis em Pitigliano, uma pequena e pitoresca localidade da região italiana da Toscana, onde vivem algumas famílias de judeus, de entre as quais a da protagonista, Annina, a jovem judia italiana, cuja beleza desperta paixões e vinganças.

A efabulação constrói-se num movimento pendular de tempos (os anos da guerra – 1939 a 1943 e o ano de 1952), de espaços (a cidade de Pitigliano e Frigidarium, a mansão “despromovida de palacete

a prostíbulo” (p. 254) com uma breve passagem por Roma), de vozes (a de Annina e a do seu irmão Ulisse). O discurso especular afirma-se desde as primeiras páginas da narrativa, cabendo primeiro a Annina a função de narradora, a que se segue a visão de Ulisse.

É igualmente nas páginas dos dois primeiros capítulos que se define a relação que as duas vozes entre si estabelecem. Ao longo relato intimista e afetivo de Annina, que num discurso autobiográfico percorre a sua existência a partir do dia em que Peppino, o artista itinerante que do lixo dos outros cria arte, chega à cidade, contra-põem-se as parcas, mas incisivas intervenções de Ulisse. No primeiro momento em que toma a palavra enuncia sem rodeios o propósito que o move: “Li tudo o que Annina vos escreveu. (...) E agora que me presto a traduzi-las [as mentiras], começo exatamente por onde Annina começou e confirmo...” (p. 17).



João Pinto Coelho

Esta entrada de Ulisse na efabulação levanta várias e importantes questões, antes de mais devido à convocação de uma terceira entidade, designada pelo pronome “vos”, cuja identidade nunca será claramente revelada, criando desse modo um vazio de significado que deixa a cada um dos leitores a liberdade de o preencher, nele se incluindo. Mas a principal sin-

gularidade deste narrador reside no papel diegético que decide assumir, o de tradutor do pensamento da irmã, no sentido que Ricoeur atribui ao acto de traduzir, entendido como um exercício de interpretação, de memória e de mediação.

Se o discurso de Ulisse se constitui como uma promessa de sentido, de reposição da verdade,

a leitura desvendar-nos-á uma atuação marcada por uma intencionalidade desconstrutiva. Ulisses tomará a palavra em sete momentos diferentes, nos seis primeiros para corrigir, precisar o relato feito pela irmã, contrapondo o seu ponto de vista acerca dos acontecimentos e sentimentos retratados, não sem antes nos prevenir dos riscos que corremos ao entrarmos nas palavras de Annina: “Por isso, deixo-vos a sós com ela. / No fim, se me sobrar coragem – e desde já anuncio que será um sacrifício –, talvez volte a este rio para vos estender a mão” (p. 154).

A hipótese concretiza-se na última intervenção, com a qual a narrativa se fecha, que contrariamente às anteriores retoma e prolonga o discurso da irmã deixado em suspenso no capítulo anterior. Saberemos aí que o texto foi abruptamente interrompido pela chegada das tropas nazis, que prendem e deportam a sua autora para um campo de extermínio. Descobriremos sobretudo o papel primordial que a escrita desempenhou na existência de Annina. Ao fixar a sua história nas páginas de cadernos, a jovem encontra um modo de combater a solidão e de não se entregar à morte.

A criação verbal



PALAVRA DE POESIA

António Carlos Cortez

❑ *Rapina*, de André Domingues, é um livro de grandes operações metafóricas, e traz consigo uma enorme ambição: a ambição própria de quem, seguro do que pode ser a poesia que se queira nova, sem feudos. Mas poesia que, sendo nova, não enjeita influências, antes as integra num discurso imaginativo (imaginístico?). Uma das influências que me parece mais identificável será a de Herberto Helder. A par de Herberto, algum Paul Éluard e, pelo coloquialismo da expressão, há momentos em que certo Rui Pires Cabral aflora nas cenas dramáticas, quase sempre protagonizadas por dois interlocutores – o «tu» destinatário é pressentido, mais que revelado (“Foge. A noite sofre de perfeição./ Uma mão desliza pelo

sorriso/ contínuo das praças/ e não há senão/ a inconsolável fome deste lugar/ na sala que me transporta// agora que vejo a forma/ como deixas o rosto quebrar/ à entrada da água/ e à saída do ar/ a ofegante coragem/ do desgosto /[...]” (p.23).

Há, nestes versos, uma evidente procura da surpresa, daquilo que pode causar estranheza, e mesmo espanto. Alguns exemplos mais: “Deixas cair a casa na penumbra, o olhar/ apedrejado de jazz/ arrasta-a como um talismã” (p.5); “Tigres de luz atacam-te primeiro/ a invencível alegria do vestido/ depois o perfume da selva inteiro/ nos cabelos adia a morte súbita” (p.9); “Um pássaro desvia agora a sua rota/ Sobre desfigurado à tua voz/ o amor escuro de uma onda/ a frequência

decifrada” (p.11); “as veias iluminadas/ para propender a força, a coxa/ tão perto da carne e do crime” (p.16). A par dessa busca incessante de, nos versos, encontrar imagens cortantes, apostando num discurso onde a catacrese impera (“Esta força implume”, “a noite/ cega-me e a sua pele trespassa-me”; “No deserto dos dedos havia uma guerra”), ou onde a metáfora desenvolvida, que troca o próprio pelo impróprio, ou submete o sentido a uma torção, faz do poema um lugar que pede a atenção máxima, isso coloca André Domingues numa senda que tem em Luís Miguel Nava, talvez, outra fonte primordial.

Rapina é um elenco de perdas, de atmosferas soterradas pela “força vingativa” de uma maré – a maré humana – que aos olhos do sujeito se



André Domingues

procura compreender até às vísceras (palavra que aqui aparece e vem de Nava, tal como é de Nava que vem a imagem, aqui presente, da película). A moldar estas cenas violentas (paisagens despidas, vinganças, noites insones, um sol que cai “pela fome abaixo”, as referências aos instrumentos “de sangue”), há como que uma natural inclinação para as abstrações.

Domingues quer conciliar a violência (pode ser a herbertiana “cor furibunda da distância”) urbana com a evanescente sensação de que, em face dessa violência, algo fica por dizer. A metáfora e a imagem participam, deste modo, do seu discurso feito de cortes, lâminas, onde encontramos motivos e temas que reconhecemos próximos: o “fogo nativo”, a “flecha da vingança”, “o sol evaporou-se”, “a roupa a pura a prestes a atear/ no estendal pequenos realces/ para a festa do sufoco”. E aqui reside, nessa zona indistinta entre concreto e abstrato, um dos problemas deste conjunto: é que entre imagens incisivas e a enigmática sondagem a um eu agónico, o poema nem sempre concretiza o que pretende dizer. Se, por um lado, isso é bom como desafio (o leitor imagina, tem de imaginar), por outro lado, é necessário que, mesmo quando vago – ou porque vago, sem mais – o poema se defina como linguagem, ou objeto de linguagem acabado.

Há, com efeito, poemas extremamente criativos, como por exemplo “Marginália”, ou o poema “Destroi-se um verão assim” (é, de facto, um poema instigante, com uma mestria raro no tratamento elíptico do discurso), mas, por outro