

José Eduardo Reis

UTAD - ILC

# Pires Cabral, A. M. (2021), *Feliciano*. Lisboa, Tinta da China

Recensão<sup>1</sup>

Em tempos de emergência e calamidade, pandemicamente depressivos e distópicos, talvez não fosse despropositado estabelecer uma política editorial para o universo da ficção narrativa que respeitasse a ordem proporcional das representações dos festivais dionisíacos segundo a qual se devia exhibir uma comédia por cada três tragédias. Para o cumprimento dessa prescrição, a tradição romanesca com ‘ares de família’ cômica-irônica-satírica-paródica-burlesca – cujo radical temático-discursivo (genótipo) é provavelmente o da sátira menipeia – devia zelar por ser editada na razão exata ou aproximada daquela ordem. O romance *Feliciano* de A.M. Pires Cabral, definido no primeiro parágrafo da súpula da contracapa como “um inofensivo divertimento do autor”, pode ser tido como um bom e adequado exemplo para se viabilizar esta proposta de política editorial. Nele são reconhecíveis traços inequívocos de pertença àquela ridente tradição literária fundada em dominantes propensões antropológicas e cosmológicas. O problema da genealogia formal ou da espécie literária em que se integra este romance é aliás parodicamente discutido na “nota preambular” da responsabilidade do autor textual, cuja nomeação, na primeira pessoa, é também parodicamente sujeita a uma operação dramática de transfiguração identitária. Sem nunca se designar pelo nome próprio, a sua autoapresentação – que opera de facto como a de um narrador onisciente – inscreve-se na lógica burlesca-ficcional do texto. É nesse âmbito que se têm de ler não só os efeitos cômicos de real que projeta a partir da personagem que dá título à obra, como as suas verosímeis dúvidas iniciais acerca da forma narrativa que irá adotar – “Confesso com toda humildade que nem sequer decidi ainda o que vai sair daqui: se um romance, se apenas uma novela, ou se, baixando ainda mais a fasquia, um simples conto” (9). Mas também das hesitações sobre a notação mais adequada ao seu processo de escrita – “Do mesmo modo, ainda não decidi por que registo optar: cômico? dramático? picaresco? austero? irónico? outro? nenhum?” (*idem*). O título da referida súpula, que replica o tom espirituoso da narrativa, parece optar por uma solução taxinómica superadora desse princípio de incerteza autoral ao definir a obra como “um romance picaresco”, seguido da caracterização geral do seu conteúdo “retrato de Portugal no século XX”. Sendo uma informação editorial apelativa e não incongruente com a temática geral da obra, revela-se, no entanto, acometida de uma vontade sistematizadora unívoca que, ironicamente, e *a contrario*

da hesitação classificatória proclamada pela autor textual, fica aparente e paradoxalmente a dever mais à doutrina substancialista e normativa (Horácio) do que à intuitiva e ancilar (Bergson / Croce) dos géneros literários. Expliquemo-nos: se, de facto, algo da personagem paradigmática da Espanha seiscentista, amoralmente individualista, anti-heroica e aziaga, Lazarillo de Tormes, serve de modelo à personagem azarenta, inepta, socio ideologicamente suspeita e desconsiderada do Portugal do século XX, Feliciano Boaventura, também é verdade que esta é portadora de traços suplementares de carácter que são distintos do pragmatismo oportunista que caracteriza o pícaro típico representado por Lazarillo. Traços que, por se distenderem também à paródia, à sátira e à tragicomédia, a tornam menos plana. Já no que respeita à escala do referido retrato de Portugal do século XX, as suas coordenadas espaço-temporais servem de suporte – em conformidade com o pacto de leitura proposto pelo autor textual/narrador – a um fluxo narrativo refratário à ideia de um plano temático pré-definido, mas concebido para enquadrar uma dramática conjuntura histórica-política nacional. O seu foco não é o de uma grande angular adequada à narração de uma saga que intricadamente evolua ao longo de uma centúria em múltiplos lugares, restringindo-se, antes, ao transcurso temporal de três decénios e quase meio, de 1940 a 1974, e tendo como cenário o microcosmo ficcional da “vila do interior” de Trigais. Os traços paródicos, satíricos e tragicómicos que matizam o que de pícaro define o protagonista deste romance de personagem são, por sua vez, definidores de categorias literárias teoricamente determinadas – paródia, sátira, tragicomédia – que adensam, na sua variedade conceptual, o tom predominante humorístico e a intenção caricatural e do seu discurso narrativo. Os vinte e nove capítulos de *Feliciano*, seguidos de um epílogo com valor de sumário, dão conta do modo como A.M. Pires Cabral, transfigurado na persona de um anónimo autor textual, se diverte divertindo o leitor com o uso narrativo dessas categorias.

Ainda no encaço de propor uma discernível genealogia literária para esta obra, a matriz que pode ser convocada, se não como assumida e direta fonte de inspiração, pelo menos como paradigma narrativo, é o romance oitocentista inglês *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne. Essa filiação é formalmente visível no procedimento expressivo, utilizado pelo escritor anglo-irlandês, de se construir uma narrativa centrada numa personagem cuja vida e opiniões são contadas mediante um discurso que exhibe auto referencialmente os dispositivos técnicos de que se serve o autor/narrador para assegurar a progressão do relato. Mas é sobretudo detetável no tom paródico e satírico que percorre todo o discurso narrativo e, muito especificamente, no recurso à sua qualidade metaliterária, no modo como jocosamente ele é enunciado para discorrer sobre o próprio processo de enunciação e da efabulação da história contada. Essa qualidade traduz-se nas reiteradas intrusões do autor textual (ou narrador onisciente) no fio da narração – i.e., por recurso à metalepse, à deslocação de um nível narrativo (o da história) para outro (o do comentário ou reflexão sobre a história) – e processam-se segundo diferentes modos de homologação do sentido humorístico do romance, de que se destacam os seguintes: (i) através de elipses na regulação da informação narrativa – “Passaremos em claro todas as limitações que Feliciano experimentou para se adaptar à placa” (36) – “Ficam agora por contar em pormenor, por manifesta falta de espaço e tempo, diversas

peripécias” (154); (ii) detalhando, em sentido contrário de (i), informação considerada pertinente e, por essa via, desacelerando o ritmo de enunciação da história – “Tenho para comigo mesmo o compromisso de não omitir factos que me pareçam reveladores pela simples razão de serem de mau gosto ou envolverem ações e linguagem menos própria” (29); (iii) advertindo o leitor para a ocorrência de eventuais passagens indecorosas e perturbadoras do seu horizonte de expectativas – “Fica em todo o caso o Leitor mais sensível prevenido do que aí vem não são propriamente três ou quatro páginas agradáveis de ler, e se quiser pode saltar para o episódio seguinte. Parêntesis fechado” (47); (iv) operando a suspensão do ritmo e da ordenação sequencial da narrativa para dar voz autoral a uma dissertação autorreflexiva com implicações retóricas – “É tempo e fazer uma inflexão [...]. Em vez de me restringir a narrar factos, devo fazer uma análise [...]. Pois não é pela análise combinada com a especulação – e se apoiadas ambas pela intuição, tanto melhor – que se chega a atingir o caroço que há dentro das coisas?” (56) – “Aqui o leitor se não se importa, vamos fazer mais uma das nossas costumeiras pausas no contar da história (137); (v) interpelando diretamente o leitor para, na base de uma inferência hipotética, explicitar ou precisar gramaticalmente o significado de um sintagma ou expressão nominal – “(O Leitor deve estar surpreendido com o nome do restaurante. Trata-se de uma aglutinação de «espero-te aqui». Este tipo de aglutinações correu certa voga em restaurantes de terceira ordem. Quem não passou alguma vez por um restaurante chamado Kátekeru, ou coisa parecida?” (49); (vi) utilizando esse mesmo procedimento para, faceta-mente, recapitular a composição da diegese – “O Leitor deve estar recordado desse episódio. Caso não esteja, veja por favor a página 122” (161); (vii) exibindo, em tom irónico, um discurso crítico hermenêutico que tem por objeto um texto poético da autoria do protagonista, mas cuja chave interpretativa fica suspensa de resolução pela sua obscuridade temática – “Refugio-me na análise dos aspetos formais [...] usa o decassílabo em vez da redondilha, o que desde logo constitui um certo requinte quase aristocrático, um certo demarcar-se do vulgo, e ressuma inquietações que escapam à lira popular.[...] Mas os dois últimos versos, esses parecem-me francamente inacessíveis. Serão uma glorificação da morte? Serão um modo de exprimir o anseio da eternidade?” (181-182); (viii) discorrendo espiritualmente, qual lexicógrafo ou teórico literário, sobre a sinonímia das palavras ou a génese antropológica das figuras de estilo – “Por vezes falamos também de insanidade, delírio, distúrbio mental, vesânia, transtorno, tomando todos esses termos por sinónimos de loucura” (142) – “E ainda bem que o homem é um ser capaz de metáforas. Sem elas a escuridão seria muito maior. As metáforas são isso mesmo: estratégias defensivas usados para dar nome àquilo que não tem nome insuficiente, ou então para simular realidade naquilo que é irreal” (68)

Algo das estratégias parodicamente utilizada em *Tristram Shandy* em diferir o progresso da ação narrativa – “Não nos precipitemos. *Festina, festina lente*, senhor narrador” (31) – se detecta também no incipit de *Feliciano* ao reconstituir romanescamente não tanto os pormenores da gestação uterina do herói, como sucede no romance se Sterne, mas ao rever com alguma ironia os costumes sociais, as circunstâncias, e os incidentes do enamoramento dos progenitores de Feliciano Boaventura e a sua conceção pré-matrimonial. Contrariando os vaticínios do pároco

Inácio Bulas, a criança nascida daquele conúbio, teria por fado ser “provavelmente a criatura mais infeliz que alguma vez projetou a sua sombra sobre a face da terra” (53). Nesse sentido, é a figura da litotes, retoricamente concebida para contradizer o que aparentemente se afirma, que, ao presidir a atribuição do nome Feliciano e sobrenome Boaventura à identidade infausta do protagonista, institui o tom irónico e define o eixo paródico-satírico da enunciação geral da narrativa. De facto, esta onomástica revelar-se-ia como a mais exorbitante e inadequada para definir o curso dos eventos consubstanciais ao trajeto dos seus 33 anos de vida, funestamente tutelados pelas “arremetidas de Madame Malapata” (21). Trata-se, como mais uma vez explica metaliterária e satiricamente o narrador, “de um termo do calão que significa pouca sorte” (21), a que acrescenta: “Madame está ali só como apoio para Malapata: evoca um certo quê de cartomante, remete para o mundo das ciências ocultas – e haverá coisa mais oculta do que a sorte e o azar?” (21-22).

Uma das bem-sucedidas modelizações deste “divertimento” romanesco consiste no modo como as duas principais personagens, a humana (Feliciano) e a metafísica (Malapata), são dinamicamente compostas no devir do enredo. A sua oposição e interdependência funcional é agenciada numa sucessão lúdica e não linear de episódios paródicos e satíricos que adensam a univocidade aparente dos seus respetivos estatutos de vítima impotente e algoz inimpunível. É assim que o “espírito crédulo e ingénuo” (52) de Feliciano, “vítima de estimação de Madame Malapata” (53), após a sua experiência de militar conscrito e participante na guerra colonial, já na condição de modesto funcionário dos Correios de Trigais, se vai individualizar e transformar num excêntrico espírito rebelde, autor de poemas obscuros e paráfrases herméticas com pretensões oraculares inspiradas no bíblico Livro de Job. A par desta metamorfose de Feliciano, e com ela correlacionada pela intervenção do seu delirante espírito, também a sua intangível oponente Malapata vai sendo submetida a uma progressiva transfiguração nominal. Nesse processo vai sendo hipostasiada, adquirindo consistência mítica, simbólica, animal e humana como efeito das especulações bíblicas e filosóficas da consciência alterada de Feliciano, catalisadas pelas agruras sofridas com adversários, amigos e familiares. É assim que o reconhecimento dos seus múltiplos azares, originária e metonimicamente designados por aquele termo da gíria popular e que Feliciano toma para dar expressão à sua vida agoirenta, vai adquirindo vida e consistência substancial. Num primeiro momento, ainda sob a modalidade jocosa da autoironia, Feliciano identifica a Malapata quer por ínvia alusão às pragas bíblicas do Egito, quer por recurso à filosofia materialista de Empédocles: “Diz que [a Malapata] está agora a infligir-lhe os seus golpes de azar por ciclos, em vez de individualizados, como até aqui. Houve primeiro o ciclo dos insetos: baratas, formigas, vespas. [...] Desta vez é o ciclo dos quatro elementos” (15). Porém, num segundo momento, e por efeito de um conjunto de mal-entendidos suscitados pela hostilidade social a que foi votado, Feliciano considera a má sorte como a protagonista de ações deliberadamente praticadas contra si, nela projetando a sua crescente convicção de que a sua constante e omnipresente natureza só podia ser explicada como uma encarnação transitória ou avatar humano manifestado no corpo de um seu real ou imaginário adversário. Para elevar a ironia trágica ao paroxismo, Feliciano identificará, na se-

quência de um conjunto de peripécias e de inferências equívocas, a Malapata com quem social e afetivamente sempre o havia protegido, com a mecenas e financiadora da publicação das suas escandalosas paráfrases do Livro de Job, a sexagenária Aurora Patuleia, e com a sua estrénuo e dedicada mãe, Serafina das Neves.

A onomástica das diferentes personagens, mesmo as que ocupam um papel subsidiário no plano da história, assegura o registo cómico do discurso narrativo, ao mesmo tempo que muitas delas, na engenhosa diversidade combinatória das suas formas nominais, burlescas, caricatas, pomposas, refletem a estratificada ordem social de Trigais. Personagens populares, pouco abonadas ou socialmente marcadas têm nomes como: Delfim Carvalhais (pai de Feliciano), Adozindo Pais (seu vizinho), Jacinto Rosário (dono do restaurante Esperoteaqui) Aninhas Marciana (cozinheira), Evaristo Baptista (merceiro), Horácio Vale da Mata (burlão), Manel Melúrias (barbeiro), Carlos Napoleão (o bêbado da aldeia), Luís Brás (pescador desportivo), Adelina Patuleia (prostituta), Joaquim Romão (sacristão), Alcides Cleto (livreiro), Antero da Felismina (mulherengo), Raul Videira (guarda republicano), Bartolomeu Paixão (sargento da GNR), Gaspar Veloso (aspirante de finanças), Francelina (criada), Augusto Baganha (chefe de estação dos correios), Silvestre Gaio, “pároco que veio tomar o lugar do reverendo Inácio Bulas” (204), Laurindo Rodrigues (tipógrafo). Já as de extração social superior são identificadas, em função do género, pela abreviatura da forma de tratamento nominal “Dona” – D. Aninhas Caldeira, “velhota ricaça e valetudinária” (15). D. Antoninha Ramadas, “criatura compassiva” (124), D. Gilberta Rosa Monteiro, “criatura com a mesma inclinação para a caridade cristã que vimos com D. Antoninha Ramadas” (150) – ou por nomes reveladores do seu estatuto profissional – Dr. Jaime Falcão (médico), Dr. Filomeno Cação (médico) Dr. Florindo Garcês (historiador local), Rogério Vidal (professor de português) – ou ressonantes da sua posição política e económica – Dr. Hilário Semedo (presidente da Câmara), Benvindo Serra, latifundiário, o “cacique típico” (256), Lourenço Palhares “o grande prócere local do regime” (238), Belmiro Ascenso (cidadão reacionário), Jerónimo Rosa Monteiro (industrial).

Esta profusão de nomes de personagens não só se adequam à composição satírica-paródica da intriga como são representativas de uma sociedade tradicional, embora em “acelerado processo de urbização (o Leitor perdoará o termo, que me orgulho de ter inventado agora mesmo)” (59), rigidamente estratificada, sincrónica de um Portugal rural, privado de liberdade política e sociologicamente dividida entre os “malgra meadas” e os “arreguitchas”. O uso pontual de alcunhas ou de expressões do linguajar popular, a par da citação de provérbios e adágios que ocorrem com uma certa frequência ao longo da narrativa – refletindo o ofício de lexicógrafo e etnolinguista do próprio autor A.M. Pires Cabral<sup>2</sup> – são procedimentos retórico-linguísticos geradores de efeitos cómicos de linguagem e que servem o propósito satírico de cauterizar os costumes, o ridículo e as injustiças das práticas sociais. “Assim, *melga-meadas* alude à frugalidade da dieta; como que sugere que os seus portadores tinham de se contentar com meia ração” (61). Já os “*Arreguitcha* – assim mesmo, com a consoante africada à maneira dos vizinhos espanhóis – é uma forma do verbo «arreguichar», que vem a dizer o mesmo que arrebitar, isto é, ocupar um lugar no topo, e alude por isso à prosperidade.” (*idem*).

Um outro efeito discursivo paródico presente neste “divertimento” é o que se associa às pretensões poéticas do protagonista e aos seus arremedos filosofantes com intenções moralizadoras. Em ambos os casos, o sentido temático do texto original (o hipotexto) – respectivamente, o poema de António Gedeão “Fala do homem nascido” e o Livro de Job – são reescritos por Feliciano, sob a forma de uma quadra, um tanto hermética – “Nada fiz para ser aqui parido / Não reconheço pátria nem igreja / se foi para viver, morra esquecido / Se foi para morrer, lembrado seja !” (179) – e por uma peroração, um tanto alucinada com o título *O Terceiro Livro de Job*. No contexto da narrativa, servem ambos esses hipertextos para ludicamente ilustrar a deriva mental da personagem, mas também, paradoxalmente, para revelarem a sua progressiva consciencialização crítica sobre o sentido metafísico e político da vida: no seu progressivo enlouquecimento, Feliciano não deixava de registar as angústias da existência humana e de denunciar o irrespirável ambiente político de Trigais – a que a revolução do 25 de Abril virá dar um alento de superação e esperança. A sensibilidade e sentido poético do mundo de Feliciano tinha como inspiração primeira a sua relação contemplativa com a natureza, a imersão no mundo vital da ruralidade, a observação das suas inventivas formas animais e a multiplicidade das suas manifestações singulares. A enunciação da relação contemplativa do protagonista com a natureza constitui uma das passagens mais poéticas da narrativa. Nela, o romancista A. M. Pires Cabral converte em prosa, e num registo atento ao pormenor, as suas reconhecidas qualidades de autor lírico:

Sentava-se num penedo junto à ribeira e punha-se a observar as múltiplas formas de vida que fervilhavam à sua volta: os peixes que nadavam nos fundões; uma cobra de água coleante que subitamente atravessava a ribeira, arrufando a superfície das águas; as rãs que a qualquer momento podiam romper a coaxar em coro. Nos salgueiros, choupos e amieiros era a passurada que lhe chamava a atenção: os melros esquivos, que de quando em quando arrancavam num voo rasante ao solo, ao mesmo tempo que largavam em gargalhadas que parecia mesmo a fazer troca de tudo e de todos; os gaios sempre a ralar, rezingões; alguma carriça miudinha e buliçosa, catando insetos na casca da árvore. Por vezes ouvia m trinado melodioso, de algum passarinho oculto nas ramagens espessas, e tentava localizar o minúsculo cantor. Sem êxito. Pelos muros de pedra solta, gozando o sol, via lagartos e lagartixas. (111)

Finalmente é possível concluir que a haver uma intenção subliminar ou paralela na construção de um romance apresentado como um exercício lúdico em torno de uma personagem excêntrica perseguida pela má-sorte, essa intenção comporta a perplexidade metafísica acerca da dimensão venturosa e arbitrária da existência individualmente vivida, da imponderabilidade do seu curso e da sua insondável razão de ser. E esse não será um dos menores méritos deste “divertimento” narrativo de A.M. Pires Cabral, a de, brincando, parodiando e satirizando, propor uma reflexão muito séria em duas páginas sob a forma de perguntas dirigidas ao “senhor de nome Laplace [que] tentou em tempos recuados reduzir à frieza da Matemática as escaldantes evidências da probabilidade” (67). Perguntas, ao fim ao cabo, que expõem a condição de Feliciano

Boaventura que há em todos os viventes, e que podem ser assim formuladas:

será que existe uma lei que, com impassível frieza ou fria impassibilidade, regula o movimento da roda da fortuna? As coisas acontecem porque acontecem e não temos maneira de fazer com que aconteçam de outro modo nem de explicar racionalmente por que motivo acontecem assim? E a cavalgada prossegue, rumo às funduras da noite: haverá algum deus que comanda ou disciplina as coisas que acontecem, e que determina a quem acontecem? Se há, que critérios usa esse deus para escolher quem será prejudicado ou beneficiado? Ou será que é um deus despreocupado, não vinculado a critérios que o limitem, um deus amoral, portanto, que brinca com a roda da fortuna por pura diversão, como quem faz paciências com um baralho de cartas, sem cuidar de quem há de sofrer ou fruir as consequências? (67-68).

## NOTAS

\* José Eduardo Reis é professor associado na Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) onde leciona na área dos estudos literários. É investigador do Instituto Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) da Faculdade Letras da Universidade do Porto (FLUP) onde tem prosseguido investigação comparatista com ênfase nos estudos literários e culturais sobre a utopia. É mestre em estudos literários comparados com uma tese sobre a influência de Schopenhauer na obra literária de Jorge Luís Borges e doutor em literatura comparada com uma dissertação sobre o espírito da utopia nas culturas literárias portuguesa e inglesa (FCG/FCT, 2007). É autor de vários artigos em revistas especializadas (30), ensaios e capítulos de livros (21), editor de duas utopias literárias portuguesas, *Irmânia de Ângelo Jorge* (2003) e *Redenção de Amílcar de Sousa* (2011), co-editor de *Nowhere, Somewhere* (2006), e de *Utopian Foodways: Critical Essays* (2019,) Co-organizador do nº36, *Utopia e alimentação*, dos *Cadernos de Literatura Comparada* (2017), do livro *Os Médicos de "O Vegetariano"* (2019). É membro do corpo editorial das revistas académicas *Letras Vivas*, *Nova Águia*, *Cultura entre Culturas* e *Atlante*. É membro do conselho consultivo internacional das *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa* e membro da Comissão Internacional da *História Global da Literatura Portuguesa* (HGLP). Peer-review das revistas académicas *Utopian Studies* (Penn State University Press), *Cadernos de Literatura Comparada* (FLUP), *Vista Panorâmica* (FLUP), *Revista da APEAA Op. Cit.* Em 2011 foi professor visitante do departamento de estudos românicos e germânicos da Universidade de Nova Deli (Índia).

<sup>1</sup> Este texto é uma versão revista e alargada da recensão a ser publicada na *Revista Colóquio/Letras*.

<sup>2</sup> *Língua Charra. Regionalismos de Trás-os-Montes e Alto Douro, Âncora*, 2013.