

cadernos da
biblioteca
de vila real

“DA VIAGEM QUE DIREI?”

Onze ensaios
em torno da obra literária de
A. M. PIRES CABRAL

“DA VIAGEM QUE DIREI?”

Onze ensaios
em torno da obra literária de
A. M. PIRES CABRAL



NOTA PRÉVIA

A presente edição resulta de um encontro realizado na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), com o apoio da Biblioteca Municipal de Vila Real, em Abril de 2014 — **Nos 40 anos de *Algues a Nordeste*: Jornada sobre a obra literária de A. M. Pires Cabral**, cujo objectivo principal se centrava na celebração da publicação do primeiro livro de poesia do autor transmontano, mas que serviu, ao mesmo tempo, de mote para uma reflexão sobre a sua produção literária das últimas quatro décadas.

Nascido em Chacim, Macedo de Cavaleiros, A. M. Pires Cabral é autor de uma vasta obra, caracterizada por uma ampla variedade de registos — da poesia ao romance, passando pelo conto, pelo texto dramático e pela crónica, ensaio e monografia. Recebeu várias distinções e prémios literários, dos quais salientamos: em 2006, O Prémio D. Dinis, com *Douro: Pizçicato e Chula* e *Que Comboio é este*, em 2008, o Grande Prémio de Literatura DST, com *O Cónego*, em 2009, o Prémio de Poesia Luís Miguel Nava, com *As Témpo-*

ras da Cinza, e, em 2010, o Grande Prémio de Conto ‘Camilo Castelo Branco’ APE/Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, com *O Porco de Erimanto*.

Partindo de uma realidade que conhece — Trás-os-Montes —, o seu território literário não se mantém refém de uma escrita meramente regionalista. Se, como escrevem A. J. Saraiva e Óscar Lopes, a sua obra é caracterizada por um “certo realismo rural nortenho”, Joaquim Manuel Magalhães realça, por outro lado, que os “lugares amados” do autor são aqueles “que mais lhe acendem a linguagem”. Se da terra transmontana o autor de *Algues a Nordeste* escolhe afirmar: “Nascemos com ela agarrada a nós, trazemos as unhas sujas dela, os olhos namorados dela. É-nos inevitável”, A. M. Pires Cabral é sobretudo o escritor que soube dar à observação das paisagens, gentes e animais da região uma pujante vitalidade e transfigurá-los, através da linguagem, em lugares e seres de reconhecível universalidade.

Os onze textos aqui publicados resultam de versões escritas de trabalhos

apresentados aquando da realização da Jornada, bem como de reflexões produzidas posteriormente. Os referidos textos decorrem de leituras em redor da obra diversificada de A. M. Pires Cabral, tocando, em particular, aspectos da produção lírica e narrativa do autor. Assim, se o leitor encontra reflexões de carácter mais geral, como é o caso dos textos de Anabela Oliveira, Bigotte Chorão, Ernesto Rodrigues, Henriqueta Gonçalves, e José Eduardo Reis, há ensaios que se debruçam sobre obras específicas — Ana Ribeiro lê a obra *O Diário de C** e Bento da Cruz *O Diabo Veio ao Enterro*, aos quais se juntam artigos que analisam alguma da poesia do autor — os de Giorgio de Marchis, Hercília Agarez, Jesus Losada e Vítor Nogueira.

O que se destaca da leitura dos referidos textos é que estes acentuam, por um lado, o vínculo da produção literária de A. M. Pires Cabral à região do Nordeste transmontano, aspecto que confere à obra uma tessitura temática fortemente instruída e lúcida, salientando, por outro lado, o modo como A. M. Pires Cabral é um escritor enamorado da língua em que escreve, usando-a habilidosa e ardentemente para dar conta — muitas vezes de modo irónico — da complexa e frágil condição humana. Que a geografia seja Trás-os-Montes e o tempo coincida com a nossa existência é apenas uma circunstância feliz.

E aos leitores não passará despercebida a ligação que os diferentes autores estabelecem entre a obra de A. M. Pires Cabral e muitos outros escritores que compõem

não apenas a tradição literária portuguesa, como é o caso de Almeida Garrett, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco, Trindade Coelho, Fernando Pessoa, João de Araújo Correia, Miguel Torga e António Cabral, mas também uma relação com autores pertencentes a outras literaturas, tais como S. João da Cruz, Carl Sandburg e Seamus Heaney. A presença destas vozes testemunha, uma vez mais, uma obra que vive do entrelaçamento — e da tensão — entre uma dimensão micro — a do conhecimento dos lugares, gentes e bichos —, e de uma outra, de mais vasto alcance, que interroga o que de essencial caracteriza o ser humano, independentemente da circunstância de tempo e de lugar.

São estas as razões que justificam a primeira parte do título escolhido: “Da viagem que direi”, um verso retirado da obra *Que Comboio é este* (2005), pois entendemos que acima de tudo as palavras de A. M. Pires Cabral revelam ao leitor a viagem que é a vida, aclarando as ansiedades e tremores que a definem, desvelando, ao mesmo tempo, o seu destino final, a última paragem. Por isso, e de forma geral, a leitura dos textos que constituem este volume sublinham a inquietação ética e a qualidade estética de um autor que viaja, como nós, “acossado por perguntas / vivas como brasas”.

Em nome da comissão organizadora,
Isabel Maria Fernandes Alves

M. HERCÍLIA AGAREZ <i>Que queres, Douro, de mim? Não posso senão palavras.</i> O Douro visto e vivido por A. M. Pires Cabral.....	9
JOÃO BIGOTTE CHORÃO Os dois rostos de um escritor	15
BENTO DA CRUZ <i>O Diabo veio ao enterro</i>	19
HENRIQUETA MARIA GONÇALVES A utilização da epígrafe na obra de A. M. Pires Cabral	23
JESÚS LOSADA En el arca de la memoria (De la traducción española de <i>Algures a Nordeste</i> de Pires Cabral).....	29
GIORGIO DE MARCHIS Escrever a terra. A poesia bustrofédica de A. M. Pires Cabral e Seamus Heaney.....	33
VÍTOR NOGUEIRA Uma estética da incerteza para um tempo de incertezas	41
ANABELA OLIVEIRA Nordeste: a montanha mulher	45
JOSÉ EDUARDO REIS Verso ágil, prosa estável na heteretopia literária de A. M. Pires Cabral.....	51
ANA RIBEIRO “O diário de C*” ou uma caixinha de surpresas	67
ERNESTO RODRIGUES Um artista dos sete ofícios.....	77

**QUE QUERES, DOURO, DE MIM?
NÃO POSSO SENÃO PALAVRAS.**

O DOURO VISTO E VIVIDO POR A. M. PIRES CABRAL

M. HERCÍLIA AGAREZ

Pires Cabral parece duvidar das suas possibilidades de dar qualquer coisa ao rio que lhe atravessa, de perto, os dias. Engana-se. O que ele quer é exactamente o que ele tem tão abundante como as suas águas. Palavras. Mesmo se *bisonhas*, ou *intrusas*, ou *inquinadas*. São elas o seu ofício, o *danoso ofício das metáforas*. A sua riqueza. O *recheio dos seus dias*. Com elas tece poemas. Trata-as com cerimónia, com cortesia. Mas também as afaga, não as abastarda, não as desperdiça. Por isso não há excrescências nos seus textos líricos. Antes contenção, rigor, justeza, sugestão, escolha criteriosa.

O Douro está a transbordar de palavras. De prosadores e de poetas. Difícil enumerá-los. Não admira. A beleza é inspiradora. Como o trabalho, as gentes simples, os perigos. Era belamente perigoso o rio dos cachões em toda a sua raiva incontável. Poética foi a ronçaria dos rabelos. Majestosos, ontem e hoje, os degraus do templo do vinho onde, segundo António Cabral, quem manda é o homem e não Baco.

Mas canta melhor o Douro quem o tem por quase vizinho. Quem o observa de vários postos de vigia. Quem o contempla sem a ditadura do relógio em qualquer ponto do seu percurso. Quem lhe sente o respirar húmido numa simplória barça ou num pretencioso transportador de turistas. Conheceram-no bem os poetas Miguel Torga e António Cabral. Conhece-o bem A.M. Pires Cabral. É este eterno amante de terras nordestinas, este homem que tem o *rio na boca e rio em vez de sangue*, que atira versos ao *rio do não olvido*, que agora ocupa a nossa atenção.

Do Douro ele conhece tudo. O seu passado e o seu presente. Os seus espaços e as suas figuras ilustres e anónimas. A sua fauna e a sua flora. As suas quintas e os seus miradouros. O rio e os montes. Em Setembro de 1999 terá sido, com um outro Cabral, privilegiado guia em viagem de poetas embarcados no Porto e com destino a Barca de Alva. Bendita viagem, diremos nós, seus leitores, ao saborearmos em *Douro: Pizzicato e Chula* a multiplicidade de iguarias que a jornada lhe inspirou.

Ao falar do *Doiro* no seu *Portugal*, escreveu Miguel Torga: *E é no mapa da pequenez que nos coube, a única evidência incomensurável com que podemos assombrar o mundo*. Assombrado fica sempre o nosso poeta quando o seu olhar fotográfico recolhe imagens e o seu pensamento gera versos.

É essa peculiar forma de ver e de sentir o Douro, encarado na sua dupla perspectiva de rio e de região, o tema por nós escolhido para honrar, modestamente embora, um poeta cuja obra se foi impondo sem ribaltas no panorama literário da nossa modernidade. Além da colectânea referida, de título inequívoco, apoiar-nos-emos, quanto à vertente fluvial, em “Elegia do Douro”, conjunto de textos insertos em *Têmporas da Cinza*, e em *O Livro dos Lugares e das Gentes*.

Começemos pelo rio. E por *Douro: Piz-zicato e Chula* (2004). Pelo antes e pelo depois da sua navegabilidade. Quem o cantou recorda-lhe saudosamente o passado e regista-lhe, com mágoa, o presente. Para João de Araújo Correia, não poucas vezes poeta da prosa, o Douro deixou de ser *bravo e impetuoso como um toiro* para se transformar num *lago empanturrado, mais rico do que um porco*. (Introdução a *Rio Morto*). Torga, em entrada do *Diário XIII*, refere um *Doiro magro e viril* que o progresso tornou *entoirido, manso, parálítico*.

Ideias e sentimentos semelhantes despertam em Pires Cabral as duas realidades do mesmo ícone dinâmico do *paraíso do vinho e do suor* (António Cabral). Em “Rio refém”, o viajante pergunta:

*Onde está o rio, perguntei,
o rio sófrego, instável,
que ocupou este leito?*

E ele próprio responde:

Engordou, como um gato de colo... E acrescenta: Um rio refém / das memórias de outra geração / quando era um ímpeto de ira.

Em “*As serenas águas*” P. Cabral parafraseia um Camões do Mondego na primeira estrofe para, na segunda, lembrar o desvio ao destino que os homens impuseram a um caudal turbulento e revoltoso, mais perigoso, mas menos poético:

*Mas quanta violência foi precisa
para serenar as águas deste rio
destinado à nasçença a turbilhões?*

Ao chegar a Barca de Alva espera-o um rio peninsular com a sua *manta líquida assanhada / contra a navegação*. Intitula-se “*As águas*” o poema relativo a esta paragem dos viandantes. Oportunidade para o passageiro nortenho dar gosto ao dedo de um dos traços cativantes da sua forma de poetar:

*Mas tanta sede de águas
em terras de vinho
— só por ironia, não?*

Passemos a *Têmporas da Cinza* (2008). O Douro é, aqui, o *rio do não-olvido* a que o poeta atira versos *como criança que atira [...] pedras / que à flor da água ressaltam e persistem*.

Não é o rio do Inferno, nem nele navega a barca de Caronte. É, sim, *o anti-Letes, / o das extensas águas memoriais*, não esquecidas da *gente sem nome*, desses heróis épicos, construtores do *mais belo monumento ao trabalho do povo português*, segundo Jaime Cortesão que lhes chamou *Lusiadas sem Camões*.

Nordestino de nascença, Pires Cabral poderia ter escrito – tenho pedras em vez de ossos. Creio que o não fez mas, em contrapartida, disse, a propósito do seu rio maior, *Tenho o rio na boca / [...] Tenho rio em vez de sangue*.

Como qualquer grande rio, também o Douro tem o seu lado negro:

*Morte no rio: emigração
mais que clandestina,
húmido destino de milhares.*

*O Douro atravessado
naquele pérfido lugar que se dissera
tão propício ao nado,
foi o movediço esquite de muitos [...]*

Em *O Livro dos Lugares e das Gentes* três poemas pertencem ao espaço físico do Douro: a “Quinta do Noval” (Pinhão) assume aqui, como “Penedo Durão” (Freixo de Espada à Cinta) e “S. Salvador do Mundo” (S. João da Pesqueira) o papel de miradouro, tal como acontece com muitas outras sobranceiras ao rio e alcandoradas em alturas panorâmicas. Dela se avista *o rio, ao fundo: complacente, / benévola testemunha, / esquecido dos motins de antigamente*. E são convocados vocábulos que dizem

Douro: patamares, geios, saibrando, enxada, galego. Douro físico e Douro humano.

S. Salvador do Mundo é considerado por alguns o mais belo miradouro da região. Dele se alcança um amplidão circular, nele nos sentimos águias à espreita das vítimas do Cachão da Valeira. Cantou-o Torga, e António Cabral, e A.M. Pires Cabral. Para este último *O pensamento aqui / é mais enxada*.

Acrescente-se que o autor de *Arado* dedicou um texto poético a S. Leonardo de Galafura, talvez o mais visitado miradouro-Douro, onde a imagem em granito do santo encima uma capelinha insignificante. Encontra-se no primeiro livro referenciado neste estudo e suscita um sopro de ironia ao seu autor:

*Uma diferença de escala
entre santo e poetas.
Ou a discriminação do destino:
pois nós – os oficiais
do danoso ofício das metáforas
[...] navegamos um rio real.*

Nas cercanias da casa natal de Junqueiro situa-se o Penedo Durão, no Parque Natural do Douro Internacional. No poema homónimo é-nos dada a sugestão de altura e de espaço inóspito:

*Feito para as águias. Para
o amarelo ríspido dos tojos.
Para um rio penitente
que cavou o próprio abismo
[...]*

Se o rio marca a centralidade de toda uma região que ele refresca, que ele divide em margens aproximadas por pontes antigas e modernas, à sua volta ressaltam motivos de embelezamento e, essencialmente, de vida, de movimento, de cor. O que sê e o que se adivinha. Por experiência de observação de realidades ultrapassadas e por leituras ensaísticas e ficcionadas. Imagens e palavras espicaçam o visualismo. Material didático para os mais jovens, garantias de preservação de uma identidade forte, plural, rica.

De tudo nos fala um pouco Pires Cabral. Retomemos, pois, *Douro: Pizzicato e Chula*. E comecemos pela passarada que sulca céus durienses e pela qual o poeta nutre uma simpatia muito especial.

“Gaivota tresmalhada” apresenta-nos uma ave marítima curiosa do sabor de peixes de águas doces. Estranha-se a sua presença fora do seu habitat. Dos poetas a bordo nada tem a esperar senão poemas:

*Aquela é na verdade uma gaivota
– totalmente inesperada, é certo –
que tresmalhou o voo neste céu
tão escassamente atlântico.*

A rainha aérea do Douro é, sem dúvida, a garça que *Bate com vagar as grandes asas num voo fragmentário / no pequeno pântano / onde perseguirá rãs*. Tal é confirmado em “O reino das Garças”:

[...]
*Algumas já se habituaram
ao tráfego dos barcos:*

*olham maquinalmente,
como um obreiro que cumpre
o dever fastidioso de contar
coisas que transitam
– cestos de uvas, barcos, boras,
outras aves [...]*

Elucidativo o nome dessa outra ave de margens fluviais. Em “Pica-peixe” caracteriza-a a descrição – *dir-se-ia que quisera / passar despercebido, / não sei se por timidez, / se por desdém*.

[...]
*Um fulgurante fugidio fio
de lhama verde e azul – eis tudo
o que nos olhos perdura
do voo do pica-peixe.*
[...]

No poema “O sono de Baco” a cotovia é promovida ao estatuto de vigia do labor inerente ao vinho. O seu deus, adormecido, *delegou nas cotovias, / que tudo vêem do alto*. Cotovia – *a solidária alvissareira / das altíssimas manhãs de Setembro*.

É sabido que Douro é muito vinha, mas não é só vinha. Outras espécies arbóreas lhe sugam o húmus. Nem todas mereceram o pouso do olhar do poeta. Ele seleccionou os choupos – *marulbar de vento / naquele renque de choupos* (“Palavras”), os amieiros – *Nas frinchas entre penedos / nascem amieiros miraculosamente / prevalecendo contra / a constrição da pedra* (“Pizzicato e Chula”), os salgueiros – *De tão veloz, depressa se confunde / na rama dos salgueirais* (“Pica-peixe”),

os ciprestes – *aquela / hierática árvore funeral / é neste lugar senha de vida* (“Cipestre”), as figueiras – *Figueiras cuja sombra se constrói / com a mesma argamassa do calor* (“Barca de Alva”).

Foi referida atrás a Quinta do Noval. Em *Douro: Pizicato e Chula* avistam-se duas marcas arquitectónicas em opostos estados de conservação: um “Solar em Ruínas” e a Quinta do Vesúvio (“A morte da Ferreirinha”). Sobre a casa solarenga que, como tantas outras, se deixou desmoronar pelo tempo sem gente dentro, o autor imagina-lhe o passado faustoso feito de *lustres acesos nos salões* e de *porcelana da China nos armários*. Lembra uma realidade humana escondida por detrás da alvenaria e dos *tectos de castanho com labores – obra de artesãos remunerados a malgas de caldo*. No presente apenas *animais daninhos / que nele nidificam e defecam*. E também, escreve ironicamente Pires Cabral, *uma capela muito compenetrada / no seu papel de pára-raios*.

Em “A morte da Ferreirinha” a quinta do Vesúvio não passa (hélas!) de pretexto para um registo de episódio prosaico, anedótico, da vida, melhor, da morte daquela que saiu vencedora de uma guerra desigual entre vinhas e pragas. Mulher real que o Douro mitificou, dela se diz que morreu de *uma trivial / indigestão de lampreia*, ela que se salvou das *raivosas / dinásticas águas da Valeira*.

Pragas – mortórios. O negro em vez do verde e da policromia outonal. Um quadro tétrico do passado pendurado no presente. Museu de ar livre de cepas mor-

tas, de esqueletos de vinhas, de torrões de terra sem marcas de enxadas, de pás, de arados:

*Mortórios. A lembrança
da vinha nos geios que perduram.
Injúrias
da pequena criatura semelhante
aos deuses da desordem.*

*Um clamor ainda audível, um
conglomerado de pragas.
O vinho muribundo.
[...]*

É este o Douro que nos oferece A.M. Pires Cabral. Vivo e vivido. Pensado e sentido. Uma realidade feita poesia. Uma poesia feita emoção. Uma emoção partilhada.

OS DOIS ROSTOS DE UM ESCRITOR

JOÃO BIGOTTE CHORÃO

Ao longo da vida, e contrariando o que caiu em desuso, troquei cartas com A. M. Pires Cabral. Vivendo nós longe, era a maneira de conversarmos um pouco por escrito. Chego mesmo a pensar que foi a correspondência, que, de tão singular, nos abriu as portas da ficção e da polémica

Falei de Camilo, e não por acaso, porque a Camilo e à sua obra devo o meu encontro, e direi mesmo a amizade, com Pires Cabral. Corria o ano de 1984 – corria sim, porque o tempo tem a particularidade, assinalada por G. Corção, de ser um estranho inimigo que ataca fugindo. Corria pois o já distante ano de 1984, quando uma carta de A. M. Pires Cabral me convidava a participar numas jornadas camilianas, que duraram não mais do que as rosas de Malherbe. Não senhor: prolongaram-se por alguns anos, cada vez com maior número de participantes, até ao centenário de Camilo.

As muitas comunicações aí produzidas não se espalharam ao vento nem ficaram no fundo da gaveta. Director da revista *Tellus* – e esse nome já aponta para a ter-

ra, a terra a que se manteve sempre fiel quem nasceu e viveu em Trás-os-Montes e no Alto Douro –, publicou em números monográficos os textos lidos em Vila Real. Neles encontramos novas achegas e novas perspectivas para uma outra leitura de Camilo.

Especialistas como Alexandre Cabral e novos estudiosos, vindos ou não das universidades, autodidactas de grande intuição e perspicácia, todos deram o seu contributo para a redescoberta de Camilo. Depois da morte de Jacinto do Prado Coelho, houve um como ocaso dos estudos camilianos, quase só preenchido pela investigação infatigável de Alexandre Cabral. Na advertência que escreveu para as jornadas, Pires Cabral expressamente declara que se impõe abandonar velhos caminhos e rasgar novos horizontes. A leitura e releitura de textos de um autor nem sempre fácil impõe-se a quem não se satisfaça de um conhecimento superficial. E se recordarmos grandes páginas *in loco*, isto é, nos lugares que as descrevem, teremos não poucas surpresas. A chamada “geo-

grafia literária” permite-nos comparar o que lemos com o que vemos e elimina o velho equívoco de um Camilo irrealista, todo absorvido na sua ficção por amores e desamores desabalados. Poderá mesmo afirmar-se que Camilo é mais realista do que geralmente se supõe.

Também neste capítulo as Jornadas Camilianas desempenharam o seu papel. Saindo das salas de estudo onde se ouviam e debatiam os temas apresentados, visitavam-se lugares indissolivelmente ligados à vida e obra de Camilo. Sem ceder ao biografismo e ao anedotário censurados por Jacinto do Prado Coelho, viajámos até à Samardã, onde se abriram portas da casa e da infância; até Ribeira de Pena, com o que não passava de um pardieiro que mal albergava um casal imaturo; ainda e sobretudo a inevitável morada burguesa de Seide, lugar digamos de culto. Além disso, páginas inesquecíveis como o fojo do lobo, ou o desprevenido afogamento da Josefa nas águas nocturnas do Tâmega, ou aquela porta bem cinzelada nas *Noites de Lamego* que abre sobre o nada, ou o naufrágio em que, sem mágoa alguma de Camilo, pereceu o barão de Forrester. Grandes páginas, escritas mais com sangue do que tinta, elas distraem-nos ou menorizam aquelas em que não menos se afirma o talento lúdico do escritor. O poder de iniciativa e de imaginação de Pires Cabral encontrou outro animador cultural em Elísio Neves, então responsável pela Região de Turismo da Serra do Marão, pronto a planear excursões e a encenar textos de Camilo.

Finalizadas, com os objectivos atingidos, as Jornadas Camilianas, Pires Cabral não depôs a pena em prol de Camilo. Na *Tellus*, agora como “revista trasmontana e duriense”, não já em números monográficos, mas em fascículos de temática diversificada sempre o director encontrou espaço e colaborador para um escrito sobre Camilo. Se, por exemplo, a temática de um colóquio era a casa, porque não evocar aquelas em que viveu a criança e adolescente, aquela que o génio do escritor immortalizou e que através de acidentes e incidentes vários veio, depois de remodelações adequadas, a ser declarada casa-museu. Mais que os móveis, as gravuras, a utensilagem, os livros, o espírito e a sombra de Camilo, a casa amarela guarda esse espólio inapreciável dos seus manuscritos. Como que ouvimos – lembram-se da página célebre? – os pinhais gementes e nos assustam quais fantasmas as personagens que o visitam de madrugada, agravando o tormento da insónia.

Parece, até aqui, que falámos muito de Camilo e pouco de Pires Cabral, quando é ele que nos convoca no quadragésimo aniversário da sua vida literária, iniciada pela poesia *Algures a Nordeste*. A poesia que viria a afirmar-se sem hiatos nem quebras. Voluntarismo por um lado, meio ambiente por outro – o país nortenho e rural de Camilo – justificam indubiamente o camilianismo de Pires Cabral. Pela prosa vernácula e as suas personagens, ele pertence à boa linhagem camiliana, como o seu quase vizinho e respeitável mestre João de Araújo Correia.

Mas se a poesia é menor na obra de Camilo e de cunho bastante doméstico em João de Araújo Correia, ela tem um significativo relevo em Pires Cabral. Tão notável ele é, tão diferente do que nos habituou e distinguiu na prosa que nos assalta a suspeita de que não é o mesmo autor o da prosa e o da poesia. O prosador está atento ao mundo real, aquele onde homens comuns sofrem as dores da humana condição. No domínio do romance *Crónica da casa ardida*, temos o caso de um incêndio verídico em que a vida imita a própria ficção. Nos contos de *Anjos Nus* somos testemunhas do espectáculo apocalíptico de uma barragem a submergir uma aldeia como um dilúvio que elimina a vida e o passado, e o drama da emigração que separa as famílias, expondo-as à solidão que favorece o divórcio e o crime. Antes de ser consagrado como um dos melhores poetas da sua geração, os seus poemas tinham uma circulação restrita, em colectâneas quase confidenciais. Mas o poeta que se estreira com *Algures a Nordeste* não abandonou a poesia que acabaria enfim por impor o seu nome e justificar prémios vários. Se o prosador apresentava o mundo que conhece bem – o das comunidades rurais da sua gente, com a sua fala e os seus costumes –, o poeta é muito outro, ensimesmado, agónico, complexo, camonianamente assombrado com o desconcerto do mundo. Foi numa *plaquette* de “versos tirados de Camões” que conheci o poeta Pires Cabral. Hoje a sua “poesia reunida” pode ler-se em *Antes que o rio seque*, com o fatal assoreamento de uma

vida que se vai extinguindo. O mesmo pessimismo o reencontramos em *Que comboio é este*. A viagem que chamamos vida, a paisagem que corre ao nosso lado já não nos distrai, absortos que vamos em nós próprios. Que meta é a nossa, que sentido para o que nos parece absurdo?

Depois deste excursão na companhia de A.M. Pires Cabral, peço licença para ler este soneto esplendidamente camoniano:

*Oh! Como se alonga de ano em ano
o já de si comprido sentimento
de que a vida não é prazo bastante
para dar ao amor seu preço isento.
E o carro do tempo vai rolando
e faz ligeiro o que usava ser lento,
alegrias de antanho abate em pranto –
e saber isto é estro e condimento!
Amor, amor, que as operosas fráguas
um dia pararão, assim as águas
não tenham poder já para as mover.
E o rio gelar. E o alongado
dedo da morte contará seu gado
e não extremará dor de prazer.*

Que segredos se guardarão ainda na “gaveta do fundo”, para citar o último título de Pires Cabral? Será ela inesgotável como a mítica arca pessoana, tão explorada nem sempre com bom senso e bom gosto? Pessoa foi quase um autor póstumo, não sabemos se voluntária ou involuntariamente, enquanto Pires Cabral, para privilégio nosso, não tem escrito para a gaveta. Em regular ritmo vai publicando ficção e poesia, sem negligenciar o

jornalismo que nunca deixou de praticar. Por amor da sua língua deu-se ainda ao ingente trabalho de inventariar linguagem popular e regionalismos da sua pátria pequena.

Por amor do nosso idioma, João de Araújo Correia corrigiu erros de escrita e de pronúncia e com o desvelo do médico que tenta curar doenças da língua. Esse mesmo amor levou o robusto prosador Tomaz de Figueiredo a coligir um gostoso *Dicionário Falado*. Falado porquê? Por se tratar de palavras conhecidas de outiva na boca expressiva do povo. O povo com que A. M. Pires Cabral sempre conviveu.

O DIABO VEIO AO ENTERRO

BENTO DA CRUZ

Há trinta e tal anos o A. M. Pires Cabral ofereceu-me um livro de poemas intitulado “Solo Arável”. Li-o e compreendi que tinha aparecido uma nova estrela no firmamento da poesia portuguesa.

Depois disso tenho seguido, com um interesse sempre vivo, toda a carreira literária de A. M. Pires Cabral, principalmente a ficção: “Sancirilo”, “Crónica da Casa Ardida”, “Raquel e o Guerreiro”, “Os Aredores do Paraíso”, “A Loba e o Rouxinol”, “O Cónego”, este “O Diabo Veio ao Enterro”, agora em 3.^a edição, e a propósito do qual me proponho tecer algumas considerações meramente escolásticas.

Principio pela felicidade do título: “O Diabo veio ao Enterro”. É um título sugestivo, capaz de, por si só, atrair muitos leitores. Eu não sei se o Diabo existe ou não. Mas todos nós sabemos que ele tem uma longa crónica na literatura de todos os povos de tradição judaico-cristã. Basta lembrar S. Frei Gil de Santarém, os diabos e diabretes postos em cena por Gil Vicente, “O Fradinho da Mão Furada” atribuído a António José da Silva, “O Judeu” o

“Fausto” de Goethe e por aí fora.

Vejamos o que diz Camilo nas “Noites de Lamego” (Como ela o Amava):

“Aos 24 de Agosto, na povoação de Caves (...) celebra-se a festa de S. Bartolomeu, santo gravemente infesto a Satanás. Vêm aqui, de muitas léguas em volta, dezenas de criaturas obsessas. É para notar que raro homem ali vá incubado de demónio. As mulheres é que, por cima de muitas outras penas, sofrem o dissabor de serem visitadas pelos espíritos infernais, caso único, a meu ver, em que os sobreditos espíritos se mostram espirituosos.

É de saber que o demo tem caprichos sujos; e nisto, como em muitas outras coisas, parece homem, com ressalva do leitor. A legião deles que se entranhou na vara de cochinos, era indecente. S. Jerónimo, na vida do beato Hilarião, conta de um formidável demónio que se alojou num camelo, o qual, levado à presença daquele santo, urrou, caiu, e desfez-se do sevandija que o incomodava. O mesmo conta Frei Luís de Sousa de um urso possesso, que, ao sinal da cruz de S. Bartolomeu

dos Mártires, caiu, estrebuchou e morreu. Também se mete nos legumes o maldito! O mesmo santo farejou-o nuns feijões fradinhos. Já é condição mui rasteira, ou muito má vontade aos feijões em ódio aos frades!

Afirmam insigníssimos autores que há seis espécies de demónios: ígneos, aéreos, aquáticos, subterrâneos e lucífugos. Anda a gente cercada destes malandrins, que zombam da polícia, e fazem praça do seu despejo até ao escândalo de se meterem nela!

“O demónio, continua Camilo, agora em “Duas Horas de Leitura, pag. 128, para convivência é muito melhor sujeito que o homem. Se não crêem, leiam o que o padre António Vieira pregou no quarto sábado da Quaresma de 1652: “Hão-de ver que Deus Nosso Senhor, tentado pelo demónio, venceu o inimigo sem grande esforço; tentado pelo homem, viu-se em apertos de que o salvou a sua divina coragem. Julgais que o demónio não tenha uma consumada literatura com que vos enriqueça o espírito? O demónio é mais letrado, mais teólogo, mais filósofo, mais agudo e mais subtil que todos os homens”. Isto diz o Bossuet português; só lhe não chama “poeta”: mais uma razão para confiarmos no bom-siso do demónio posto que eu muitas vezes pensei que ele trazia, pelo menos, a pontinha da cauda em algumas brochuras do meu conhecimento”.

E não me vá eu esquecer de uma história que vem na “Arte de Furtar”, livro durante muitos anos atribuído ao Padre António Vieira e hoje mais ou menos

aceite que foi escrito pelo também jesuíta Padre Manuel da Costa. Passa-se a coisa num mosteiro. O padre mestre ia lá num corredor, quando lhe cheirou a qualquer coisa de suspeito. Farejou aquele odor até à porta da cela de um noviço. Entra de rompante e dá com ele a fritar ovos num papel à chama da candeia. “Perdoai-me, reverendo Padre Mestre! Foi o diabo que me tentou...” – diz o noviço, muito atrapalhado. Responde o diabo lá detrás da cortina: “Aldrabão! Eu nem sequer sabia que se podiam fritar ovos por esse processo...”

Deixemos agora o Diabo em paz, assim ele nos deixe a nós na divina graça, e fixemo-nos no livro em análise. Não sei porque, a leitura deste “O Diabo veio ao Enterro” fez-me lembrar o “Dêcameron” de Giovanni Boccaccio, o primeiro livro de contos da literatura moderna. Esta lembrança não tem nada a ver com processos literários mas apenas com as circunstâncias descritas pelos dois autores. No “Dêcameron” são dez jovens, sete raparigas e três rapazes que se refugiam numa quinta dos arredores de Florença para fugirem à Peste Negra que assolou a Europa aí por 1348 e aí passam umas férias regaladas, entre banquetes, cantares, danças e, principalmente, histórias, à razão de dez por cada um. Daí o título do livro: “Dêcameron”, do grego *deca*, cem, e *hemeron*, dias ou jornadas. No “O Diabo veio ao Enterro” são dois ou três velhos que se refugiam numa adega de aldeia para fugirem à canícula estival e aí vão contando as suas histórias enquanto vão bebendo e

petiscando. Supomos que os dois velhos, o tio Zé das Candeias e o tio Domingos Frutuoso, são criações do autor. Mas tão magistralmente desenhados que parece que os estamos a ver. Sobretudo a ouvir. Só é pena que a escrita não nos possa dar a mímica.

Por outro lado este belo livro também pode ser visto e lido como um romance. Um magnífico e impressionante quadro de uma aldeia do nordeste transmontano de há quarenta anos, já depois do surto migratório da década de sessenta. Os vizinhos, os trabalhos agrícolas, os amores, as zangas, as festas, a vida comunitária, o silêncio das noites, o toque do sino, os adjuntos no largo, pelas noites estivais, os trabalhos de entreajuda, a solidariedade, os incêndios abafados a caneco, a importância dos bens ao luar, hoje sem importância nenhuma por não haver quem os trabalhe, os padres, as bruxas, os ciganos, os pobres de bordão e bortal.

Mas o que “O Diabo Veio ao Enterro” é, acima de tudo, é um livro divertido, recheado de figuras que nos fazem rir e o que é preciso é rir, como dizia um indivíduo que eu conheci na minha infância, que arrancava marchas heróicas de um regador, fazendo-lhe do cano trombone e dos fundos bateria. Exclamava ele para as mulheres, durante as segadas: “Oh, comadre! Bem vai enquanto a gente se arreganha...”

Vejamos algumas dessas figuras mais cómicas:

O padre Serafim que vai namorar a Palmira à horta e acaba atrelado à nora.

O cigano que, ao cabo de quinze dias de internamento, recebe a visita da mulher e não a deixa vir embora sem primeiro lhe mostrar onde se guardava a lenha do hospital.

O Eduardo que inquirido em tribunal se tinha a certeza de que a noiva já não estava virgem, respondeu: “Pelo menos, empancar não empancou” e daí ter-lhe ficado a alcunha de o “Empancou”.

O Visconde que há quarenta e tal anos trazia o rei na barriga e não havia maneira de o evacuar.

O Maneta que bate na mulher por somática.

Os feijões da Lixandrina e do belo efeito sonoro que eles tiveram e que vem na linha do “Graças e Desgracias do Olho do Cu” em que Francisco de Quevedo advoga a superioridade do olho do cu sobre os olhos da cara, sendo uma delas o facto de, sempre que fala, provocar o riso entre a assistência. Estou a lembrar-me da versão cinematográfica do “Dêcameron” por Pasolini, onde aparece uma dama que promete ao apaixonado ir à janela e dar-lhe um beijo. Mas, em vez da cara, apresenta-lhe o traseiro e espeta-lhe um sonoro traque nas ventas.

Outro encanto deste “O Diabo veio ao Enterro” é o estilo. Uma linguagem corrente, coloquial, rítmica, do melhor que por aí se escreve ou escreveu. Um casamento feliz e fecundo entre termos populares: arreguiço, bresunda, cardina, emporém, pisorga, fistor, polvarinho, qualquer o diz, farei presente, no sentido de darei o recado, aldeano, ambos e dois,

esfoura, pescocceira, alcaparra, desinço, ementes, engaranho, enjêgado, tolheito, com termos eruditos, género bosquicídio, e expressões latinas, *via cruxis, articulo mortis, quod erat demonstrandum, pax ruris, quia pulvis sunt, vade retro, vanitas vanitatum.*

Quando há pouco equiparei “O Diabo veio ao Enterro” ao “Dêcameron”, sujeitei-me a que qualquer crítico me gritasse: “Ora deixa-te de tolices...” Mas a comparação vem muito a propósito. Para dizer que estou convencido de que, daqui por 650 anos, este livro de A. M. Pires Cabral manterá o mesmo interesse, a mesma frescura, a mesma flagrante actualidade do livro de Boccaccio escrito no século XIV.

Habent sua fata libelli. “O Diabo veio ao Enterro” nasceu fadado para a eternidade.

A UTILIZAÇÃO DA EPÍGRAFE NA OBRA DE A. M. PIRES CABRAL

HENRIQUETA MARIA GONÇALVES
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Centrar-me-ei, desta feita, nos ‘pórticos de entrada’ das obras de A.M. Pires Cabral, não os esgotando, mas procurando mostrar em que medida eles fazem parte do seu laborioso trabalho de escrita.

No seu livro de poesia, *Gaveta do Fundo* (2013), Pires Cabral utiliza como epígrafe dois versos de *The Waste Land* de T. S. Eliot: “What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this story rubbish?” – “Que raízes se prendem, que ramos crescem / Neste entulho pedregoso?” (tradução de Gualter Cunha), tom interrogativo que dá espaço à elegia em que transborda o balanço dos tempos, o transporte para uma dimensão existencial que de modo algum exclui o espaço com que o eu se mantém em diálogo desde os tempos iniciais da sua produção e assim torna coerente e coesa a sua obra.

A epígrafe, situada no domínio do que a teoria literária designa por paratextualidade, institui-se como discurso performativo e, como tal, permite que o leitor acesse mais facilmente a um sentido da obra:

de certa forma, impõe-lhe uma leitura. Em alguns casos, na obra de Pires Cabral encontramos poemas cujo título é expressamente Epígrafe.¹

A epígrafe utilizada em *Gaveta do Fundo*, que anteriormente considerámos, mantém um estreito diálogo e forte coesão com outras epígrafes ou notas intro-

¹ Gérard Genette, em «Introduction to the Paratext», refere-se ao paratexto do seguinte modo: “the paratext is for us the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers, and more generally to the public”. GENETTE, Gérard, «Introduction to the paratext», in *New Literary History*, vol. 22, Number 2, Spring 1991, p. 261. De igual modo, Marie Maclean, em «Pretexts and Paratexts: the art of the peripheral», afirma: “the paratext involves a series of first order illocutionary acts in which the autor, the editor, or the prefacer are frequently using direct performatives. They are informing, persuading, advising, or indeed exhorting and commanding the reader”. MACLEAN, Marie, «Pretexts and paratexts: The art of the peripheral», in *New Literary History*, vol. 22, Number 2, Spring 1991, p. 274. De Genette é ainda importante considerar *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 7-14.

dutórias, deixadas pelo Autor ao longo da sua produção literária.

Em *Trirreme*, de março de 1978, encontramos uma passagem de *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente, justamente integrada numa fala de Job, que conduz o leitor para a situação social do espaço transmontano: “Porque assi escondes a face de mi / como meu contrairo, sendo meu juiz?”. Job vai interpelando retoricamente Deus: “Responde-me, quantas maldades te fiz?/Ou quantas treições obrei contra ti?/Porque assim escondes a face de mi,/Como meu contrário, sendo meu juiz? (...)/Porque te fizeste contrairo comigo?”.

Boleto em Constantim, de março de 1981, abre com uma citação de *As Regiões Austeras*, do poeta, ensaísta e jornalista Luís de Miranda Rocha: “Há lugares desertos, desolados, altos, despovoados, extremamente inabitáveis. Batidos pelos ventos nas grandes tempestades, pela secura no cume do Verão, nem as aves aí pousam ou os sobrevoam em trânsito de passagem nas suas lentas migrações” para, de igual modo, seguir na rota de *Algures a Nordeste* (1974), voltando a chamar a atenção para a austeridade do seu espaço e para as marcas dessa austeridade na moldura humana.

Em *Os Cavalos da Noite* (1982) recorre a Christopher Marlowe em *The tragical history of Doctor Faustus*: “O lente, lente currite, noctis equi!”, expressão já utilizada em “Amore” de Ovídio (Liber I, XIII, Linha 40: Lente currite noctis equi), colocando nas entrelinhas da escrita a esperança de mudança na medida em que se invoca o

pedido de mais tempo para ser espectador de um devir outro.

Em *O Diabo Veio ao Enterro* (1985) duas epígrafes são utilizadas: o poema “Nordeste”, com ligeira alteração, relativamente à sua forma inicial, e uma passagem de William Shakespeare de *Richard II*: “In winter’s tedious nights sit by the fire/with good old folks, and let them tell thee tale/ of woeful ages, long ago betid.” Nesta obra, Pires Cabral, criando duas personagens que se tornarão intemporais, Domingos Frutuoso e o Tio Zé das Candeias, seus interlocutores, deixa-os contar velhas histórias de tempos antigos e perpetuados, revelando a alma do povo nordestino, o seu modo de ser, o modo de ser da oitava direção do mundo.

Em *Raquel e o Guerreiro*, romance de 1995, escolhendo para capa do livro um pormenor da pintura “Marte e Vénus unidos pelo amor” de Paolo Veronese, inclui, a abrir o livro, os versos de Shakespeare, retirados do final do segundo acto de *Hamlet*: “The play’s the thing/wherein I’ll catch the conscience of the King”. Hamlet, nessa sua fala final, no canto II, diz ter conhecimento que certos criminosos, vendo-se representados numa peça, são levados a confessar os seus crimes; assim pretende também que o falso rei, seu tio, seja tocado na sua consciência pela teatralização da morte do verdadeiro rei, pai de Hamlet. A epígrafe utilizada convoca a noção de catarse e serve de orientação à leitura. Em *Raquel e o Guerreiro*, Pires Cabral fala do passado para, através dele, falar do presente e, particularmente, da si-

tuação da mulher desse “entulho pedregoso”, descrevendo-a para a dignificar.

A crítica salientou já que *Como se Bosch tivesse enlouquecido* (2003) marca uma fase diferente na produção do Autor. Pires Cabral volta-se para o seu mundo interior, não excluindo as problemáticas anteriores, mas como se a razão estivesse adormecida. No poema inicial, Epígrafe, a imagem “como a água no seu poço” ilustra esse voltar-se o poeta mais marcadamente para o seu espaço de interioridade, embora ele nunca tivesse estado ausentado da sua produção literária. É assim o poema:

Epígrafe

Agora que colocaste
em torno do meu pescoço
a tesoura dos teus dedos

e, ó profundo carço,
minha carne te rodeia,
te nutre meu sangue insosso;

agora que, teu cavalo,
à custa do meu destroço,
te transporto a meu pesar –

me passeias pelo fosso,
ambos numa ira só,
como a água no seu poço.

De igual modo em *Que comboio é este* (2005), as interrogações vindas do seu “poço” transparecem como linha de leitura, destacadas na epígrafe usada, recolhida num dos poemas de Carl Sandburg “To-

das estas carruagens serão, um dia, montes de ferrugem;/homens e mulheres riem/ no vagão-restaurante, nas carruagens-camas, hão-de acabar em pó./ No salão dos fumadores pergunto a um homem qual o seu destino. / “Omaha”, responde.” (trad. Alexandre O’Neill, *Antologia poética*).

Numa crónica de quarta-feira, 11 de maio de 2011, com o título “Versos que lembram Carl Sandburg”, inserta no Blog da Cotovia, Pires Cabral explica os versos de Sandburg, na tradução de Alexandre O’Neill, e permite-nos, também, aceder à orientação dos poemas insertos na obra:

“Nos meus anos de Coimbra — mais exactamente, no ano da grande crise académica, 1962 — comprei um livrinho das Edições Tempo que era uma antologia poética de Carl Sandburg, traduzido por Alexandre O’Neill. Carl Sandburg era um ilustre desconhecido para mim, que não me recordava de ter visto em parte alguma o seu nome, não obstante o facto de ser aluno de Germânicas. Mas quê, nos bancos da faculdade, em termos de literatura americana, chegava-se a Walt Whitman — e viva o velho! Mas o Leitor sabe por que se compram livros às vezes: pega-se neles, folheiam-se, lê-se qualquer coisa que nos dá no goito e pronto, já está.

O livro custou-me à época sete escudos e cinquenta centavos. Para a minha mesada de estudante não se pode dizer que fosse pouco. Mas nunca me arrependi de ter trocado umas parti-

das de bilhar no *Rialto*, ali ao Arnado, pela pequena antologia, que conservo e acarinho. Isto porque cada um dos poemas continua a fascinar-me como no primeiro dia. Ela revelava-me um novo e deslumbrante modo de poesia a-lírica, se assim me posso expressar. Acabei mesmo por eleger parte de um desses poemas (“Rápido”) para epígrafe do meu livro *Que comboio é este*.

*Viajo de rápido, num dos melhores comboios
do país.
Lançados através da pradaria, na névoa azul,
no ar escuro,
correm quinze carruagens com mil viajantes.
Todas estas carruagens serão, um dia, montes
de ferrugem;
homens e mulheres que riem
no vagão-restaurant, nas carruagens-camas,
hão-de acabar em pó.
No salão dos fumadores pergunto a um homem
qual o seu destino.
“Omaha”, responde.*

Porque me lembram de quando em quando estes versos? Não é tanto o equívoco banal (como num diálogo de surdos) à volta do sentido duplo da palavra ‘destino’. O povo da minha terra diz que ‘há um falar e dois entenderes’, e o destino sobre o qual Carl Sandburg interrogava o seu interlocutor de ocasião não era certamente o que o seu interlocutor entendeu. Não era Omaha, era uma qualquer entidade escatológica sobre que Carl Sandburg se inquietava.

O que mais me prende a estes versos é que foram provavelmente o meu primeiro *memento homo* fora do contexto bíblico, em que em criança o escutei algumas vezes em 4.^a-Feira de Cinzas. Um *memento homo* em contexto pagão e tecnológico, por assim dizer, tendo como som de fundo, não o gargantear adestrado dos padres, mas o estrondo de um comboio expresso disparado através de uma pradaria levando a bordo mil pessoas, cujo verdadeiro e último destino não é certamente Omaha.”

A. M. Pires Cabral

No pórtico de *As tēmporas da cinza* (2008), faz questão de esclarecer: “As tēmporas são quatro momentos do calendário/católico romano dedicado à purificação pelo/jejum. Às tēmporas que vêm imediatamente a /seguir ao primeiro Domingo de Quaresma chama-se/por vezes, poeticamente, tēmporas da cinza.”. A crónica, anteriormente invocada, fala também desta obra e da interrogação existencial e metafísica: qual é afinal o sentido da vida e que relação tem o homem com a dimensão divina, que transparece no amargo debate interior do poema que citaremos, que recupera a passagem “*Adtende homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*” de *Carmina Cantabrigiensia*, fragmento 4 de Carmen XVIII, Manuscrito C, Folha 436v, na tradução do grego da Cambridge University Library, Gg. 5. 35:

Quia pulvis sum – cinza me cubra:
pó com pó, silêncio com silêncio.

E nenhum jejum me santifique,
nenhuma penitência me redima.

É melhor assim: que os meus despojos gerem
uma erva daninha, um vaga-lume,
e outra parte de mim ande no vento.

Sei os meus deveres, sou pontual e ordeiro.
Tomarei o meu lugar no grande carrossel.
Ninguém me acusará de falta de comparência.
Não será por minha culpa
que a roda perpétua parará.

O poema “Epígrafe”, utilizado na abertura da sua última obra publicada, *A Noite em que a Noite Arden* (2015), segue a linha que a crítica diz ter orientado de forma mais marcante a sua poesia com a publicação de *Como se Bosch tivesse enlouquecido* (2003), que continua com *Que Comboio é Este* de 2005, com *As temporadas da cinza* (2008) e *Gaveta do Fundo* (2013). O poema de abertura de *A Noite em que a Noite Arden* é este:

«Epígrafe

Se algum dia alguém chegar a ler
este dizer agreste,
provavelmente pensará: que pálida lanterna;
não é deste metal que a luz é feita.

Calma. Pois não.

Mas quem assiduamente
visita os desvãos onde a noite se acoita
não precisa de mais que o clarão desta treva,
desta cegueira sem cão e sem bengala,
para no escuro rasgar o seu caminho
e nele ir progredindo às arrecuas.»

O poema parece ter resultado da leitura de alguma poesia de São João da Cruz, trazendo para a reflexão uma orientação mais densamente inquietante – “dizer agreste”, “pálida lanterna”, “desvãos onde a noite se acoita”, “treva”, “cegueira”, “sem cão nem bengala”, “escuro rasgar”, “arrecuas” – acerca da dúvida sobre a existência de uma entidade divina. Assim se afirma de forma plena um certo agnosticismo que os seus textos foram deixando adivinhar; este poema de entrada na obra permite que o leitor ative os mecanismos da interdiscursividade e proceda a uma prática hermenêutica que considere toda a dinâmica paratextual da obra do Autor.

Do que deixámos dito, e considerando o texto utilizado como epígrafe pelo Autor, duas orientações destacamos na obra de A. M. Pires Cabral publicada até ao momento: uma em que a água corre solta pelas penedias e vai vendo e conhecendo o mundo e relacionando-se com ele e outra em que a água recolhe ao poço e aí se agita, cheia de memórias, sem deixar de falar do que viu, mas ondulando sobre si mesma, cheia de uma amarga inquietação.

EN EL ARCA DE LA MEMORIA

(DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE *ALGURES A NORDESTE* DE PIRES CABRAL)

JESÚS LOSADA

Universidad Pontificia

Santo Domingo – República Dominicana

Mi sentimiento de afectividad por la región de Trás os Montes y Alto Douro, que desde mi juventud frecuento por mi proximidad a este “Territorio querido de la Raya” (donde yo también he vivido largo tiempo), me causó, desde sus inicios, un enorme interés poderme adentrar en sus atávicas costumbres, en su lengua y en su literatura.

Su cultura y sus vivencias no las podía dejar pasar por alto, me gustaban por ser tan diferentes a las de otras regiones de España y de Portugal que había conocido en otros viajes.

Además, la calidez de sus gentes y sus paisajes, como olvidados del mundo de la velocidad y del vértigo me atrapaban cada vez más a profundizar en la Provincia Trasmontana que limita con Zamora (Alba, Aliste y Sanabria) y con el norte de Salamanca, dos ciudades donde he pasado una gran parte de mi vida, esto se convertiría en un motor de satisfacción.

Un día leí en un libro de antropología, que **este espacio nuestro** era llamado por los especialistas el “telón de corcho”.

También “la periferia de la periferia”, es decir lo último y lo más olvidado de Europa. Este dato me motivó, aún más, para conocer la intrahistoria y el lado más humano de estos pueblos sometidos al aislamiento por sus factores naturales, geográficos y climatológicos, pero que a la vez le habían permitido mantener ese aspecto, tan primitivo como ancestral, en sus modos de vida y sus costumbres “tan medievales”, de lo contrario hubieran gozado de un desarrollo rápido y veloz, y probablemente de un paisaje tristemente desolado por una industria muy poco consecuente con el espacio humano y natural, como ha sucedido en otras geografías de Portugal y de España.

Debemos respetar este nuestro “Territorio de la Raya” luchar por conservar lo que es nuestro y nos pertenece en este rincón último del mundo, en **este espacio del Iberismo** que tanto Teixeira de Pascoães como Unamuno, lucharon por crear y defender una cultura común, tan nuestra, entre pueblos vecinos y hermanos, afortunadamente hoy unidos, sin mi-

rarnos de espaldas como en la época gris y oscura del Franquismo y del Salazarismo.

Recordar el libro de Unamuno de 1911, “Por tierras de Portugal y España”.

(Hasta hace unos años todavía sin traducir en lengua portuguesa).

Mi experiencia como lector. Fue primero la de un poeta que luchó hasta el final y dejó en su obra escrita, el mejor homenaje a esta tierra trasmontana, Miguel Torga, a quien tuve la osadía de traducir los poemas de su libro *Orfeu Rebelde*, por el que siento una gran devoción.

Ese mundo de las aldeas entregadas al olvido, su *Reino Maravilloso de Trás os Montes*, “esa perla” tan ansiada para los antropólogos y para sociólogos, por estar aún sin contaminar, aunque el paso del tiempo, el envejecimiento de la población y los nuevos valores que buscan los actuales jóvenes de hoy, sin duda, van a terminar con ese Reino, porque aunque vuelvan a su tierra, los que un día emigraron, estas nuevas generaciones vuelven a emigrar hoy día en busca de otros horizontes mejores para ellos, y lo que no sabemos, es si algún día volverán, como lo hicieron sus padres y sus abuelos a esta tierra infelizmente del olvido.

Pero quiero incidir en que hay otros autores a quienes he leído y con sus libros he disfrutado como es el caso del poeta y amigo que hoy nos ocupa A. M. Píres Cabral.

En su primer libro que cumple 40 años, y que yo traduje al castellano hace un tiempo, libro donde refleja, con tono intenso, ese mundo perdido de la infancia

(el único territorio que nunca podremos perder) con la descripción de los valores más humanos y la de un paisaje, hoy día abocado al más absoluto de los silencios y del olvido. Un libro íntimamente empírico.

Su mirada poética se enraíza en el árbol de la realidad de lo cotidiano, en su vital experiencia de los años ante un panorama geográfico y humano cada vez más entregado a la desaparición, obligando a sus habitantes al éxodo de la emigración, (como el propio autor deja de manifiesto en esa joya sobre la emigración en Portugal, que publicó la Secretaría de Estado para la Emigración en las décadas últimas del pasado siglo XX).

En los poemas de A.M. Píres Cabral, nos emociona el fulgor con que las cosas más humildes crean un espacio de resistencia ante la degradación del mundo, dándole su propio brillo.

Es el paisaje natural y la autenticidad de sus sentimientos los que palpitan entre la carne de sus poemas.

Son estampas de situaciones y de objetos, de vivencias del Nordeste, que le recuerdan al crítico Magalhães, una cierta similitud con la obra del poeta inglés Lawrence, por el universo poético de la familia, de los animales, de la vegetación, de los monumentos, de sus gentes... estoy de acuerdo, en cuanto a esa manera de revitalizar un tipo de lenguaje frente al mundo, esos espacios que se vuelven señales más intensas, ante la mirada atenta del poeta, de aquellos lugares que un día amó en su infancia y juventud y que los nombra para

que no sean estampas efímeras y para que así permanezcan en el corazón de los lectores.

Ese concepto de lugar que le da sentido al hombre. Que es su piel.

Como mundo, como seno materno, como claustro.

Será esa realidad, el tema esencial de gran parte de la obra del autor de *Alqures a Nordeste*, tema esencial que acompaña la lentitud de los ritmos de la naturaleza y la transformación y colores paisajísticos de sus ciclos.

(Igual que los temas más populares del paisaje trágico y doloroso que nos recuerdan al Torga más trasmontano).

Ese fue el motivo prioritario por el que quise traducir a mi lengua esta obra.

La triste realidad geo-humana de una región, la resistencia ante todo tipo de acontecimientos, desde políticos hasta sociales o climatológicos, estos poetas se enfrentan con la solidaridad que da la palabra poética ante un mundo de pobreza, desolación y a la intemperie.

La recuperación de la memoria a través del tiempo y de los sentimientos que dan gozo al poeta por haberle dado voz a ese universo amado en lo profundo de su silencio.

Y es en esa mirada, donde nos podemos hallar ante un mundo rural de fraternidad, de saber que la clave de nuestra existencia está en lo sencillo.

Es la obra de estos autores que tejen su poética en el Poniente Ibérico.

Su atención por lo humano y social es importante dentro del panorama de sus

obras literarias, de sus poéticas.

Sus paisajes siempre están trascendidos, su dolor telúrico, les lleva a un estado de contemplación ante el territorio de lo sagrado y del misterio, de lo que aún no ha sido profanado, usando la memoria para recordar a sus gentes con un sentido “neo-épico”, en el contexto del mundo rural, su obra no evoca un yo, sino la grandeza de un nosotros, de una aldea global.

ESCREVER A TERRA.

A POESIA BUSTROFÉDICA

DE A. M. PIRES CABRAL E SEAMUS HEANEY

GIORGIO DE MARCHIS

Università Roma Tre

Alguns poetas têm uma ligação tão forte com determinados lugares que a impossibilidade de traduzir o espaço torna os seus versos difíceis de transpor para outras línguas e outras paisagens a não ser mentindo, como os mapas de que gostava Wislawa Szymborska, que, «generosos e bem-humorados, / estendem-me na mesa um mundo / que não é deste mundo»².

Poesia, geografia e tradução; eis uma associação que não me parece surpreendente porque, como qualquer tradutor sabe, verter um poema noutra língua obriga a deslocar o texto através de topografias literárias e espaços culturais, éticos ou políticos que nem sempre são agilmente transponíveis.

O Nordeste de Pires Cabral é precisamente uma dessas raras regiões literárias que não se deixam levar docilmente alhures e, de resto, toda a obra do autor de *O Livro dos Lugares* impõe ao leitor uma clara noção geográfica e ao tradutor uma

abordagem *more geographico* aos seus versos. Exemplar nesse sentido o advérbio que abre a antologia bilingue que imprudentemente organizei e que foi publicada em Itália em 2011: «Qui e ora assumere del Nordest / la voce ostile».³ O advérbio de lugar, *aqui*, incipit do terceiro poema de *Algures a Nordeste*, mesmo sendo dum ponto de vista gramatical perfeitamente traduzível é, de facto, intraduzível em termos culturais. Como intraduzível é o Nordeste periférico, esquecido e centrifugado de que falam muitos poemas de Pires Cabral, onde uma voz transmontana ensina uma árdua disciplina e um método de estar que o tradutor apenas consegue gaguejar na sua língua. Deste ponto de vista, Isabel Alves e Hercília Agarez têm razão quando afirmam que «a obra de A. M. Pires Cabral ganha em ser lida como um manifesto de fidelidade a uma geografia concreta: Trás-os-Montes»⁴. Esta fide-

² W. Szymborska, *Mapa e outros três poemas*, “Folha de São Paulo”, 27 de janeiro de 2013.

³ A. M. Pires Cabral, *Le illeggibili pagine dell'acqua*, Napoli, Bibliopolis, 2011, p. 19.

⁴ I. Alves – H. Agarez, *Introdução*, in A. M. Pires

lidade contudo não significa tematização folclórica – mesmo situando-se deliberadamente num *hinc et nunc* sempre geograficamente reconhecível, apesar da sua aparente indeterminação: *algures a Nordeste*.

Se há temática regional, em suma, na literatura de Pires Cabral (e é importante sublinhar que não há nada de limitante nesta proposta rigorosamente regionalista porque, além de não esgotar a ampla produção do poeta, quando o regionalismo não é oco, bem pode ser um dos caminhos que conduz a literatura ao universal), esse regionalismo pirescabralino nunca se baseia no excêntrico, no falso exotismo ou no pitoresco anacrónico e nem sequer constrói uma pseudo-mitologia feita com estereótipos geográficos. Pelo contrário, o aqui e agora trasmontano deste autor reflete o conhecimento complexo, profundo e leal que outro poeta, o americano Wendell Berry, considera imprescindível para um autêntico conhecimento dum lugar:

O regionalismo a que pessoalmente adiro poder-se-ia definir simplesmente como *vida local consciente de si mesma*. Definição que, na generalidade, se sobrepõe aos mitos e aos estereótipos associados a uma região e promove o conhecimento específico acerca da vida do lugar onde o indivíduo vive e pretende *continuar* a viver. Tem a ver com a vida tanto quanto como com a

Cabral, *Aqui e Agora assumir o Nordeste: antologia*, Lisboa-Bragança, Ancora-Academia de Letras de Trás-os-Montes, 2011, p. 7.

escrita, mas tem mais a ver com a vida do que com a escrita. O tema deste género de regionalismo é a consciência de que a vida local, devido à sua qualidade mas também à sua continuidade, depende, de forma complexa, de um conhecimento local.⁵

O *conhecimento local* de que fala Berry pode ser esclarecido olhando para a proposta teórica e poética de outro autor que também pertence a essa extraordinária família de “poetas locais” que nunca se resignaram a ser órfãos de uma *Terra Mater*. Procurando definir a capacidade de *sentir o lugar*, Seamus Heaney – o poeta que, ao meu ver, mais do que qualquer outro partilha com Pires Cabral a experiência íntima e disciplinadora da agricultura e a percepção do fazer poético como uma enxada ou «um arado com que rasgo outras terras / mais voláteis e menos aráveis, e nelas julgo deixar alguma semente»⁶ –

⁵ «Il regionalismo cui personalmente aderisco potrebbe essere definito soltanto come *vita locale consapevole di sé stessa*. Tende a sostituire ai miti e agli stereotipi su una regione la conoscenza specifica della vita del luogo in cui un individuo vive e intende *continuare* a vivere. Riguarda la vita tanto quanto riguarda la scrittura, ma riguarda la vita *prima* di riguardare la scrittura. Il tema di questo genere di regionalismo è la consapevolezza che la vita locale, per la sua qualità ma anche per la sua continuità, dipende in modo complesso dalla conoscenza locale.» W. Berry, *Il tema regionale*, in *La strada dell'ignoranza e altri saggi su economia, immaginazione e conoscenza*, Torino, Linda, 2015, p. 51.

⁶ A. M. Pires Cabral, *Arado*, Lisboa, Cotovia, 2009, p. 13.

num dos seus mais célebres ensaios, *The sense of place*, em 1977 afirmava:

Creio que existem duas maneiras através das quais um lugar é conhecido e amado, duas maneiras que podem ser complementares mas ao mesmo tempo podem resultar opostas. Uma é vivida, iletrada e inconsciente, a outra é apreendida, letrada e consciente. No âmbito da sensibilidade literária ambas convivem amiúde numa tensão tanto consciente como inconsciente.⁷

Quando se realiza a ligação (que Heaney chega a considerar um casamento) entre uma geografia fisicamente habitada e uma profunda cultura do local, que tanto pode ser adquirida pelo poeta numa maneira livresca e consciente, como através de conhecimentos herdados e saberes partilhados oralmente, a poética do lugar atinge a sua mais alta expressão literária. Este domínio do lugar (que é, ao mesmo tempo, conhecimento, posse e pertença), escreve sempre Heaney, faz com que os nomes das aldeias transformem a paisagem num manuscrito que o poeta conse-

gue decifrar. Assim, lidas as palavras do autor de *Field Work*, é impossível não pensar no deambular poético de Pires Cabral por Moncorvo, Ligares, Soeima e Vilariño do Monte, aldeias onde o poeta já viu dormir deus; por Malta – «um lugar bom para morrer em combate, / um lugar mau para estar de olhos abertos, / oh! nunca um neutro lugar para conhecer – / um trágico lugar»⁸ –; pela «Bela e núbil» Serra de Bornes, que «outrora um literato (...) comparou com o dorso alongado dum gigante a dormir»⁹, até à Sé de Miranda, cujas pedras «cobrem no chão os ossos dos que foram / desta vida a outra sem lugar»¹⁰.

Sendo que a morte é uma vida sem lugar ou, como no caso do falecimento do pai do autor, apenas «outro lugar»¹¹, o poeta sente a urgência de preservar o lugar dos vivos, o seu Nordeste vital – que, na segunda metade do século XX, não pode não saber ameaçado por uma agressiva modernização, que condena ao olvido tudo o que fica para lá do Marão. Deste ponto de vista, Joaquim Manuel Magalhães corretamente viu no Nordeste de Pires Cabral «um espaço de resistência à degradação do mundo»¹². Uma tenaz

⁷ «Penso che ci siano due modi in cui un luogo è conosciuto e amato, due modi che possono essere complementari ma allo stesso modo possono risultare contrari. Uno è vissuto, illetterato e inconscio, l'altro è appreso, letterato e conscio. Nell'ambito della sensibilità letteraria entrambi spesso convivono in una tensione tanto conscia quanto inconscia.» S. Heaney, *Il senso del luogo*, in *Attenzioni. Preoccupations – prose scelte 1968-1978*, Roma, Fazi, 1996, p. 153.

⁸ A.M. Pires Cabral, *Algyres a Nordeste. Catálogo de feios, simples e humildes*, Macedo de Cavaleiros, edição de autor, 1974, p. 44.

⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

¹¹ *Ibidem*, p. 13.

¹² J. M. Magalhães, *Sobre a poesia de A. M. Pires Cabral*, in *Artes Marginais*, Lisboa, Guimarães Editó-

oposição ao imparável avançar do tremendo pé da química, que se traduz no enaltecimento do trabalho manual e numa objetiva poética da humildade que tanto Pires Cabral como Seamus Heaney heroicamente professam.

Sem procurar influências poéticas ou propor possíveis modelos literários, é minha intenção apenas reconhecer nestes dois poetas uma sensibilidade comum, uma poética do lugar afim, que se torna evidente ao comparar, por exemplo, os dois livros de estreia: *Death of a Naturalist*, aparecido em 1966, e *Algures a Nordeste* que, como é sabido, o escritor português publica em 1974 numa edição de autor. Deste ponto de vista, a resistência de Seamus Heaney e Pires Cabral passa, antes de mais, pelo resgate dos esquecidos: Heaney lembrando a tragédia de 1845 dos irlandeses, «A people hungering from birth, / grubbing, like plants, in the earth, were grafted with a great sorrow. / Hope rotted like a marrow»¹³; Pires Cabral descrevendo a desesperança quase póstuma do seu povo: «Já não sei que mais navios / virão com carga no ventre / abastecer a distância / interior da minha gente».¹⁴ Da mesma maneira, se *Algures a Nordeste* apresenta um catálogo de feios, simples e humildes, onde se cantam velhos que «entram na igreja e com gengiva nua / man-

samente pedem e adoram»¹⁵, emigrantes que deixaram a sua vida a sul, ciganos impiedosamente expulsos pelos aldeões e castas e generosas prostitutas, *Death of a Naturalist* fala de tenazes camponeses, de rudes trabalhadores da docas «strong and blunt as a Celtic cross, / Clearly used to silence and armchair»¹⁶, e *Poor women in a City Church*¹⁷. Desta maneira, apesar da distância e de todas as diferenças que separam Trás-os-Montes do condado de Derry, ambos os poetas parecem querer juntar-se ao coro dos esquecidos, unir a sua voz ao «índizível canto dos ceifeiros», tornando os seus versos «um grito / de revolta, um longínquo protesto»¹⁸.

Além disso, no desejo de cartografar o território em todos os seus mínimos pormenores, *Algures a Nordeste* não se esquece de celebrar as plantas e os animais: as cerejas, «jantar de gente que não janta»¹⁹, *As tílias* e *A violeta*; assim como não faltam magníficos versos dedicados à cigarra, ao inofensivo salta-rostos, a um gato – «o *latin lover* desta fauna a Nordeste / *catulus felix* felicíssimo de haver / sol e sexo e ratos: as cousas de folgar»²⁰ –, à alma humilde do burro e à maldição da cobra. Com outra flora e outra fauna, algo muito parecido lê-se em *Death of a Naturalist*. O

res, 1998, p. 160.

¹³ S. Heaney, *Morte di un naturalista*, Milano, Mondadori, 2014, p. 54.

¹⁴ Pires Cabral, *Algures cit.*, p. 77.

¹⁵ Pires Cabral, *Algures cit.*, p. 23.

¹⁶ Heaney, *Morte cit.*, p. 70.

¹⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹⁸ Pires Cabral, *Algures cit.*, p. 24.

¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

²⁰ *Ibidem*, p. 65.

poeta da Irlanda do Norte dedica poemas a uma vaca grávida, a uma truta e, saudosamente, descreve a colheita das amoras durante a sua infância. Contudo, apesar do olhar emocionado que sabe captar a beleza da natureza, sempre perecível na mudança das estações, os dois poetas não fingem ignorar a inevitável crueldade do ciclo alimentar. É o caso do peru morto e agora indecentemente exposto na montra dum talho – «Pull his neck, pluck him, and look – / He is just another poor forked thing, / A Skin bag plumped with inky putty»²¹ – ou do porco celebrado por Pires Cabral no ato da sua matança; uma trágica e ritual vitória contra a eterna ameaça da fome – que, é bom lembrar, tem toda uma genealogia transmontana: «nasceu em Sendas (...) Baptizada em Vila Franca. (...) O Pai era de Macedo, (...) A mãe era de Travanca»²² –, que quase obriga o poeta a testemunhar («tenho de tapar a mãos ambas os ouvidos e recuar de ordinário para os fundos da casa, / onde o rumor mal chegue»), com andamento não por acaso anafórico, um rito cíclico que há séculos se repete sempre igual: «o porco é morto: / viva o porco!»²³.

Como se o peito não doesse, a voz hostil dos campos impele os dois poetas a reconhecer na morte um acontecimento inevitável e até salutar. É uma lição sem dúvida severa, uma brava aprendizagem,

que tanto pode ser ministrada por uma cereja envelhecida que, «encarquilhada e mansa, / recusada de melros e pardais, / (...) lentamente se enrola sobre si / e morre»²⁴, como pelas amoras colhidas em voraz demasia, que inevitavelmente fermentam no curral, ou pelos muitos animais – gatos, coelhos, ratos, corvos e pequenas aves – mortos porque «on well-run farms pests have to be kept down.»²⁵

Todavia, *the sense of place* impõe sobretudo uma conexão com os mortos que ali se encontram enterrados. A poesia em Pires Cabral e em Heaney torna-se assim um permanente exercício de memória, que une ao presente gerações de defuntos. *A Terra Mater* guarda «as essências / de todos os cadáveres, nela «repousam / docemente embalados meus avós»²⁶, assim como as turfeiras conservam ao longo dos séculos as múmias intactas dos antepassados, cujos ossos podem ser lidos como estratificações da alma; a experiência do lugar faz com que os gestos se repitam de geração para geração, enquanto as velhas fotografias tecem uma incombustível crónica familiar que os poetas traduzem em versos.

O fazer poético, nestas civilizações essencialmente agrícolas, indentifica-se, então, inevitavelmente com o arado e com a enxada que, noutros tempos, rasgavam a terra, fazendo dela um ventre acon-

²¹ Heaney, *Morte* cit., p. 62.

²² Pires Cabral, *Algures* cit., p. 34.

²³ *Ibidem*, p. 32.

²⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁵ Heaney, *Morte* cit., p. 32.

²⁶ Pires Cabral, *Algures* cit., p. 5 e 6.

chegado. Deste ponto de vista, dois são os poemas que apresentam um diálogo fecundo e exemplar entre Heaney e Pires Cabral: *Digging* (*Cavar*) e *Arado* – textos com que se abrem os livros *Death of a Naturalist* e *Arado*, este último, como é sabido, a recolha de versos que mais do que qualquer outra recupera temas presentes em *Algues a Nordeste*. Em *Digging*, o autor insere-se numa genealogia familiar, onde o pai cavava nos campos de batatas e o avô cortava a turfa em Toner. O poeta Norte irlandês – que noutro poema, *Follower*, afirmava querer, uma vez crescido, arar como os seus antepassados – confessa, porém, a sua inaptidão: «But I've no spade to follow men like them.»²⁷ Da mesma maneira, Pires Cabral lembra melancolicamente o «tempo em que havia agricultura / nos gestos quotidianos dos homens / e das mulheres»²⁸, comparando esse passado com um presente que fez do arado um objeto inútil: «Já ninguém o usa, à exceção / das galinhas que se empoeiram nele / quando chega a hora de cismarem.»²⁹ Caberá, portanto, à poesia a tarefa de reatar os laços familiares e preservar a memória da terra: «Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I'll dig with it».³⁰ Cavarei, então, com a minha caneta, declara orgulhosamente o poeta da Irlanda do Norte, enquanto o au-

²⁷ Heaney, *Morte* cit., p. 8.

²⁸ Pires Cabral, *Arado* cit., p. 11.

²⁹ *Ibidem*, p. 12.

³⁰ Heaney, *Morte* cit., p. 8.

tor de *Douro: Pizzicato e Chula* afirma: «Mas o arado perpetua-se em mim. / De facto em horas de arriscada exaltação, / gosto de pensar nestes versos como sendo / um arado com que rasgo outras terras / mais voláteis e menos aráveis, / e nelas julgo deixar alguma semente.»³¹ Existe, portanto, em ambos os autores uma vocação telúrica que se traduz num desejo de “escrever a terra”. Uma vocação frustrada, pelo menos na autointerpretação que dos seus versos fornece Pires Cabral que, reconhecendo os limites da linguagem poética, descreve a sua caneta como um estéril e inútil arado. De resto os «versos de má qualidade», que o poeta português dedicou ao seu lugar «em tempos imaturos»³², dir-se-iam não ter preservado a sua *Terra Mater* da tarefa do tempo: «Campos em ruínas, infestados / de plantas ruins. / Nenhum choro, nenhum riso / de criança. / Uma angústia funda, como se / nem sequer restasse já / a mínima memória do Nordeste»³³.

Todavia, uma mínima memória ainda resiste e resiste precisamente nos versos duma poesia que se poderia definir bustrofédica, tendo em conta a sua vontade de imitar o arado e o seu desejo de cavar uma porta no corpo de azeite da terra, penetrando nela como num templo.

Em conclusão, não é póstuma a poesia de Pires Cabral e nem sequer é verdade

³¹ Pires Cabral, *Arado*, p. 13.

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 16.

que o seu arado não tenha vocação de vida. Pelo contrário, o seu «estridente livro verde / relato tão afectuoso quanto imprudente»³⁴ é um eficaz antídoto contra o químico necrotério porque, mesmo se «tudo está mudado do que foi»³⁵, os versos deste poeta tornam habitável a sua terra devastada, preservando na memória o que dela sobrevive:

Ah, mas eu mantenho-me fiel.

Como um cão dormido no seu ninho,
redondo de sono,

assim eu me enrosco no Nordeste
e respiro contente o que dele ficou,
por pouco ar que seja.³⁶

Bibliografia

Alves, I. – Agarez H., *Introdução*, in A. M. Pires Cabral, *Aqui e agora assumir o Nordeste*, Lisboa-Bragança, Âncora Editora – Academia de Letras de Trás-os-Montes, 2011, pp. 7-10.

Berry, W., *Il tema regionale*, in *La strada dell'ignoranza e altri saggi su economia, immaginazione e conoscenza*, Torino, Lindau, 2015, pp. 47-54.

Cabral, A. M. Pires, *Algures a Nordeste. Catálogo de feios, simples e humildes*, Macedo de Cavaleiros, Edição de autor, 1974.

Cabral, A. M. Pires, *Arado*, Lisboa, Livros Cotovia, 2009.

Cabral, A. M. Pires, *Le illegibili pagine dell'acqua*, a cura di G. de Marchis, Napoli, Bibliopolis, 2011.

Heaney, S., *Il senso del luogo*, in *Attenzioni – Preoccupations. Prose scelte 1968-1978*, introduzione e cura di M. Bacigalupo, Roma, Fazi, 1996, pp. 153-177.

Heaney, S., *Morte di un naturalista*, Milano, Mondadori, 2014.

Magalhães, J. M., *Sobre a poesia de A. M. Pires Cabral*, in A. M. Pires Cabral, *Artes Marginais*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, pp. 157-169.

³⁴ *Ibidem*, p. 15.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 17.

UMA ESTÉTICA DA INCERTEZA PARA UM TEMPO DE INCERTEZAS

VÍTOR NOGUEIRA

Creio que *Algures a Nordeste*, editado em 1974, de algum modo é sempre o mote na obra de A. M. Pires Cabral, mesmo quando não parece, tal é a força quase programática desse belo livro de poesia publicado em Macedo de Cavaleiros, em circunstâncias tão estranhas ao mercado editorial. Quando digo que é o mote, estou a pensar numa *ars poetica*, diria mesmo numa espécie de po-ética, e não tanto na temática (que essa foi variando, mantendo embora certas âncoras), estou a pensar em balizas estratégicas, ético-literárias e formais, não tanto em questões ligadas ao conteúdo. Paralelamente, quando digo que esse livro inaugural foi publicado em circunstâncias muito estranhas, pretendo fazer notar que *Algures a Nordeste* assentou numa edição do Autor, patrocinada pelos Bombeiros Voluntários de Macedo de Cavaleiros. Olhando agora para trás, dir-se-ia pouco provável que, desse gesto editorial aparentemente ingénuo e tão afastado dos centros, surgisse uma das vozes mais consistentes da poesia portuguesa contemporânea. Mas o certo é que surgiu.

Volta e meia, dou comigo a pensar nisso: como pôde em 1974, literalmente algures a Nordeste, num país que aprendia apressado a liberdade, num quotidiano tão diferente daquele em que hoje vivemos, sem o acesso imediato à informação tal como hoje o entendemos, como pôde um poeta construir à primeira uma voz própria, desviar-se sabiamente da corrente dominante, não cair na tentação de qualquer panfletarismo, afastar-se em simultâneo daqueles desmandos mais líricos e daqueles experimentalismos que na altura (e desde a década anterior) construíam para si próprios um beco sem saída? De que lastro se serviu esse poeta? E como é que não passou despercebido? Sei apenas que encontrei há vários anos esta possível resposta:

«Está um homem sentado no seu tempo
cismando na mudança e em tantos
outros lógicos inexoráveis topos.
A pele o reveste com extrema cordura
como se manto, resguardando os vincos
de quebranto esparsos pelo corpo dentro.

Tem a mão combatente espalmada
sobre o rosto recoberto de incertezas
[...].³⁷

É assim que imagino Pires Cabral naquela época, «um homem sentado no seu tempo», «cismando», com «o rosto recoberto de incertezas». Justamente: uma estética da incerteza para um tempo de incertezas. Ao contrário por exemplo da tradição neo-realista, em *Algueres a Nordeste* e nos livros que se lhe seguem já não surge uma crença, ainda que subliminar, no poder das ideologias. Há, sim, uma constatação de perda, desde logo uma perda eco-lógica (permita-se-me de novo o hífen, que pretende remeter para uma lógica da terra, ponto de partida para uma lógica da Terra). E, embora se perceba a apologia de um humanismo assente naquilo a que se poderá talvez chamar uma polifonia cultural, não resta ao poeta sequer a ilusão de que possa vingar tal humanismo. Ele coloca-nos, pelo contrário, perante um universo feito de uma simplicidade radical e solidária, num movimento derradeiro e inevitável. É, portanto, um pedaço do mundo à beira do fim sobre o qual o poeta se debruça, com lucidez e gratidão. Corria o ano de 1974, insisto, mas Pires Cabral estava já longe dos amanhãs que ainda cantavam naquele tempo. Dos pontos de vista político e social, nada a opor naturalmente a essa

³⁷ A. M. Pires Cabral, *Antes que o rio seque: poesia renhida*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006 (de *Trirreme*, 1978), p. 181.

corrente necessária; mas é de literatura que aqui se trata – e, em literatura, sobre do escritor que se deixa levar pela corrente. Desde logo, o que mais parecia interessar-lhe, servindo-me agora de palavras que ele próprio escreveria anos mais tarde, era «aquilo que marca e distingue a alma popular nordestina e, não obstante, lhe confere universalidade: a visão simultânea e paradoxalmente trágica e irónica da existência, [...] a permanente disposição satírica ante os pequenos e grandes defeitos do homem».³⁸ Toda uma abordagem, por conseguinte, longe de qualquer regionalismo. De facto, a sabedoria popular (apoiada na riqueza filológica popular), de que tantas vezes se serve o poeta e o prosador, opera quase sempre como uma sociologia, uma cosmologia, uma ética e uma estética. Aliás, acompanhando novamente palavras do Autor, «só é verdadeiramente provinciana a obra produzida por um espírito provinciano, não necessariamente aquela que retrata a realidade da província. Essa pode ser tão universal como a que retrata a vida da mais babilónica das metrópoles. [...] Nem me venham com a falsa questão de que a linguagem regional é rebarbativa para o leitor alfacinha: o calão alfacinha não é menos rebarbativo para o homem do campo. Olho por olho, dente por dente.»³⁹

³⁸ A. M. Pires Cabral, *O Diabo veio ao enterro*, Nova Nórdica, Lisboa, 1985, p. 9.

³⁹ A. M. Pires Cabral, “O escritor e a cidade”, *Repórter do Marão*, Amarante, 22/3/1991.

O domínio da tradição popular e, em paralelo, da tradição erudita tornava-se evidente logo nesse primeiro livro e saía reforçado nos livros de poesia seguintes, que trouxeram a Pires Cabral notoriedade. Depois, estreia-se na ficção em 1983, com o romance *Sancirilo*, que recebe o Prémio Literário Círculo de Leitores e cedo lhe traz reconhecimento também no domínio da prosa literária. Ao mesmo tempo, sucedem-se as incursões por territórios diversos, como a crónica ou o teatro, fazendo de A. M. Pires Cabral aquilo a que, sobretudo no século XIX, se costumava chamar um escritor polígrafo.

É certo que *Sancirilo*, esse primeiro romance, se encontra já afastado da temática inaugural, mas os aspectos estilísticos embrionários continuam lá, bem salientes: uma assinalável riqueza vocabular conjugada subtilmente com uma sábia economia de recursos, uma contida ironia, um amplo trabalho de oficina, bom ritmo, modulações diversas, coisas às vezes bem pequeninas que, somadas, vão dando espessura ao texto. *Sancirilo* retrata, construindo-a ficcionalmente, uma república qualquer, que de certo modo sempre existiu ou vai existindo, aqui e ali, um pouco por toda a História dos homens, da política, das nações. Trata-se, antes de mais, de uma república assente num regime ditatorial, em decadência e corrupto, que facilmente permite estabelecer um paralelismo com um certo Portugal da década de 1960. É sobretudo um romance sobre os dias da inquietude e da mudança. Mas

não necessariamente um romance sobre os dias da mudança de regime, antes sobre os dias da mudança mais importante, aquela que às vezes se produz no próprio espírito dos homens, no espírito de cada homem, na maneira como, a partir da decepção, um homem é capaz de olhar mais além, de assumir a sua dignidade (que é sempre, no limite, independente dos regimes políticos).

A um olhar menos atento poderia de novo parecer que este primeiro romance se inscreve ainda numa tradição neo-realista. Uma vez mais, não é de neo-realismo que aqui se trata, até porque a relação com a realidade é subvertida a cada passo nesta obra literária, muito marcada também pela ironia. Neste sentido, até uma certa tradição surrealista poderia (ao lado do realismo, claro) ser invocada. Mas este é antes de mais um romance que não se deixa aprisionar num qualquer *ismo*, tirando partido da adopção de uma posição simuladamente neutra por parte do narrador, tornando tudo mais brincado (até no sentido técnico), sem com isso deixar de ser profundo.

Para usar uma expressão pouco académica, foi uma década e peras, aquela que decorreu entre *Algures a Nordeste* e *Sancirilo*, demarcando um território literário. Mas julgo que, na obra de A. M. Pires Cabral, é sempre à poesia que tudo regressa, nem que seja para daí partir de novo. Talvez se devesse até dizer de outra maneira: a poesia está sempre à espreita, mesmo quando o Autor nos escreve em prosa; é ela, a poesia, que em

grande medida dá suporte à prosa, uma po-ética partindo de um real particular, tantas vezes da própria ruralidade, do que dela vai restando, para construir um espaço de resistência à degradação do mundo.

NORDESTE: A MONTANHA MULHER

ANABELA OLIVEIRA

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

A. M. Pires Cabral define a inevitável força da mulher do Nordeste Transmontano. As contos nordestinas que percorrem o universo ficcional de Pires Cabral definem-se como uma manifestação do coletivo, como mensageiro oral na construção de um imaginário específico, na construção de uma identidade própria que passa, inevitavelmente, pela redefinição de uma alteridade, pela criação de uma imagem do Outro. Um Outro que convive ao lado dos contadores: a Mulher.

O Nordeste transmontano de Pires Cabral projeta a indescritível força anímica das mulheres durante as festas religiosas em *Os Arredores do Paraíso*:

“As mulheres, cada qual em sua casa, embrenharam-se num labirinto de tarefas tão díspares e exigentes que me deixa estarecido só de pensar em como podem acudir a tanto: ele são os folares, ele são as carnes, ele são as limpezas domésticas, ele são até as remoções de esterco e estrume que durante todo o ano se acumularam nas ruas

por onde a procissão há-de passar – eu sei lá o que mais é! – tudo isto a par da rigorosa observação dos inúmeros momentos religiosos que a festa comporta. E tudo providenciam, a tudo acodem com gestos antigos e medidos e uma eficiência de que homem algum jamais seria capaz. Admiráveis mulheres transmontanas!”

Os Arredores do Paraíso, p. 13.

E as contos, os romances percorrem o universo de mulheres fortes e dominadoras como Raquel e Olinda, em *Raquel e o Guerreiro*, e Irene em *Crónica da Casa Ardida*; mulheres teimosas como a da pandeireta e a do piolho em *Os Arredores do Paraíso*; mulheres que, de uma forma brusca ou subtil, dominam os homens em *O Saco das Nozes*; mulheres submissas em *Raquel e o Guerreiro* e em *O Diário de C**.

“Narciso (...) tinha ideias bem assentes sobre a quem, num casal, competia ser manso e a quem competia ser bravo. Os feitos dos cônjuges querem-se

diferentes e complementares, achava Narciso, pois quando são da mesma natureza entram facilmente em colisão. Uma mulher submissa ia bem com o seu feitio sobre o autoritário.”

Raquel e o Guerreiro, p. 122.

“O que era a mulher honesta desse tempo? Uma criatura recatada, que devia amar com o coração de preferência a amar com o resto do corpo e cuja sexualidade não era pois tida nem achada nos jogos do amor. Cabia-lhe o papel submisso, passivo, de receptáculo do valioso sémen do marido: vaso de eleição já lhe têm chamado.

A esta fatalidade sociológica somava-se, no caso da mulher rural, a fatalidade geográfica: à aldeia, as transformações culturais, já de si lentas, *llegan quando llegan*, à boa maneira dos comboios espanhóis mas sempre com relutância e atraso. E nenhum outro ditado popular retrata com mais autenticidade e dramatismo a situação da mulher campesina, do que aquele em que a filha pergunta: *Mãe, que cousa é casar?* e em que a mãe responde: *Filha, é fiar, parir e chorar*. O trabalho, a maternidade, o pranto. A dor omnipresente. A interdição do prazer. Ouvi o ditado uma vez em Grijó de Vale Benfeito e nunca me há-de ele esquecer, assim como a voz que o dizia, dorida mas resignada, em guerra mas em paz.”

*Diário de C**, p. 25.

As mulheres são sempre resignadas

perante a sempre proclamada força genital masculina, justificativo naturalmente aceite para todos os desvarios extraconjugais. Mulheres que são sempre culpadas dos assédios que as vitimam: “criada abusada era criada despedida, que a culpa era sempre delas, na lógica sexológica da Dona Dulce” em *O Homem que vendeu a cabeça*. São sempre marcadas pela dogmática manutenção da virgindade em *Raquel e o Guerreiro* e em *O Diário de C**:

“Lembrou-lhe a propósito uma quadra que ouvira muitas vezes à mãe, quando marralhavam por via do namoro, e que a velha Vicência recitava como demonstração das cautelas que precisam de ter as raparigas, em contraste com a liberdade e impunidade dos homens:

Não me ponha a mão na saia,
De longe diga o que quer,
Você não perde, que é homem;
Perco eu, que sou mulher

Ouviste? Olha que isto é um ditágio antigo – dizia Vicência, muito sensata, muito escaldada. – Para eles, tudo são glórias. Para nós, é andar enxovalhada nas bocas do mundo e, quando Deus quer, barriga à boca.”

Raquel e o Guerreiro, p. 154.

“Ele, por ser estroina, madraço ou rascocoiro. Ela, por ser alevantada ou ter já mesmo dado o seu tropeção e quebrado o tal vidro que não solda mais da simbólica popular:

*Meninas, tende cuidado,
Vede bem por onde andais,
Que a honra é como o vidro,
Quebrando, não solda mais...*

Fosse o que fosse, para o pai ralhar como ralhou, havia de ter razões de peso.”

*Diário de C**, p. 31.

As mulheres são o complemento saudável de um prazer bem proclamado pelos contadores de Grijó em *O Diabo veio ao Enterro*:

“Não, que o que é doce nunca amargou. Inté os bitchinhos do monte gostam... Não sabe a conta da rapariga que foi ó moinho? (...) “O home e a mulher num foram feitos pra outra cousa. Nunca oubiu d’zer: o lume à pé da ‘stopa, bem o diabo e assopra? O home é o lume, a mulher a estopa.

– E o diabo, tio Zé? – quero saber.

– O diabo é ele mesmo, e ‘stá no papel dele...

Que é assoprar...

– Quenquera o dize – assente o tio Zé das Candeias.

– Então quer dizer que é pecado... – insisto.

– Pois pecado será, mas sabe que regala. E quem num tiber pecados desses, que atire a primeira pedra.”

O Diabo Veio ao Enterro, p. 42.

A mulher é companheira, exótica e diferente, é um outro universo projetado no

feminino em *Raquel e o Guerreiro*:

“Sete anos antes, Onofre regressara do Brasil, acompanhado duma sinhá de sangue esquentadiço, nascida e criada em São Paulo, que não se deu com a pasmaceira e os frios de Gralhós. Embora Onofre tivesse mandado arranjar de alto a baixo a velha casa de paredes de xisto herdada dos pais, ela continuou desconfortável e gélida, e Lucélia gemia pelos cantos saudades tropicais.”

Raquel e o Guerreiro, p. 65.

O mesmo romance projeta uma outra mulher alvo de uma imagem marcadamente estereotipada:

“Anselmo Raposo, o fidalgo, tinha esquecido há muito aquela aventura, que não tinha sido a sua primeira nem seria a última nos terrenos escorregadios, clandestinos, do adultério. Para ele, fôra uma relação picante, é certo, mas inconsequente. Era legitimamente orgulhoso das suas internacionalizações em matéria de amores carnavais, com grande cópia de espanholas dos bordéis de Zamora e Salamanca, e mesmo uma francesa balzaquiana que pescara inesperadamente certa vez na Póvoa do Varzim. No palmarés, havia contudo uma gritante lacuna em matéria de brasileiras, que os cânones da libertinagem lusíada pintavam como fêmeas de trás-da-orelha, nomeadamente se trazem misturado no sangue branco

uma pitada de sangue negro. Lucélia possibilitou-lhe pois o preenchimento da lacuna. Não tinha sido mais nada do que isso, afinal: o selo ou a moeda que falta na coleção.”

Raquel e o Guerreiro, p. 71.

A mulher transmontana torna-se protagonista de uma realidade também ela muito transmontana: a emigração, a imagem de algo que transforma o ambiente do Nordeste. É a imagem de algo que acarreta o negativo, a desgraça. O Tio Zé das Candeias, de *O Diabo Veio ao Enterro*, personifica um Velho do Restelo reagindo contra a “canela” trazida por uma emigração sedutora protagonizada na figura execrável, odiada de todas as mulheres, o Molas em *O Diabo Veio ao Enterro* e em *Vilar Frio*:

“Para Marta, ver o Molas era como ver o demónio. Ou uma daquelas aves maléficas que vêm desde muito longe, voando em círculos cautelosos, ao cheiro da carne que apodrece num ermo. Enquanto houvesse um homem em Vilar Frio, o engajador viria ali, seduzi-lo-ia, agarrá-lo-ia pelo cachaço como os lobos fazem às cordeiras e só o largaria em terras de Galiza, onde outro engajador pegaria nele e o conduziria a França ou Alemanha.”

Vilar Frio, p. 9.

Uma emigração, fonte de adultérios trágicos resolvidos a remédio de escaravELHO, como de Luísa de *O Diabo Veio ao*

Enterro e o de Marta de *Vilar Frio*, de adultérios cantados em *O Diabo Veio ao Enterro* e *Vilar Frio*:

Graças a Deus,
Já boltou o mou home;
Deixou-me c’um filho,
Atcha-me com nobe.

Graças a Deus
E a todos os santos,
Que nem me prècura
De quem são tantos!

E de adultérios expressos em contas de “risa”:

“E tamém se conta a ‘stória dum home que ‘stebe muntos anos im França e é quinto mês despeis de boltar, pare-le a mulher. O home, quemquera o dize, ficou desaustinado. Tchigou-se a um amigo, que por sinal era o pai do criança, e contou-le as suas desgraças.

– O compadre, bê lá tu o que me asucedeu. Enquanto stibe na França, a m’nha mulher atraçoou-me!

– Que me dizes? prècurou o outro, a fazer-se de novas.

– Atão num bê? Pariu esta manhã!

– Compadre, num debemos fazer maus juízos. Há quanto tempo boltastes?

– Bai pra quatro meses e meo...

– ora atão faz-le bem as contas: quatro meses e mêo de dia com quatro meses e mêo de neite, quantos meses faz?

– Nobe!

– Atão que é que le queres tu, burro dos cães?! Foste tu que a empenhas-tes!

O tchabelhudo, que, por cima disso, inda era burro c’mo um soco, caiu im si e disse:

– Tens razão, compadre! Bem hajas pelo peso que me tirastes de cima dos ombros! E ou, burro, que tanta guerra tenho dado à mulher por bia disso!”

O Diabo Veio ao Enterro, p. 158.

Outras mulheres, dominadoras e omnipresentes, como em *Raquel e o Guerreiro*, entram na definição do nordeste transmontano: as bruxas. Aliadas dos diabos, são inseparáveis de imaginários satânicos, personagens ambíguas, temidas e desejadas, causadoras de ventos inesperados e esconjuradas com figas em *O Diabo Veio ao Enterro*, cozinheiras das poções e dos filtros que fazem mover os amantes em *Raquel e o Guerreiro* e *Crónica da Casa Ardida*.

São adversárias da farmácia em Fontarcada e curam doenças em Grijó, como é que o caso da Espremida:

“Essa fazia era rezas, benzeduras e defumadouros, e curaba a gente mi-lhor do que muntos doutores. Atão im cismas e paixões e cousas assim cá de dentro, ninguém le tchigaba o dedo molhado. Qual doutor, qual carapuça! Os doutores sabem munto, mas é daquilo que sabem, num é de tudo. Se uma criatura, é um supor, desnoca um ósso, num é o doutor

que le bale; olhe se num é antes o end’reita. C’um fiozinho de azeite, bai correndo o braço ou a perna ou seja lá o ósso que for, e quando tal, tic!, bai é lugar. O doutor o que é que le faze? Bota-le uma ligadura e pronto: se curar, curou, se num curar, pacencia, fica tolheito.

Peis assim c’mó end’reita é que sabe compor ossos, a bruxa é que cura as moléstias da ialma.”

O Diabo Veio ao Enterro, p. 144.

Encontram-se às terças e sextas-feiras em encruzilhadas e ermos:

“Os dois garotos só pararam de correr em Grijó, e tão arrelampados e branquinhos vinham, que toda a gente julgou que estivessem espiritados ou tivessem topado bruxa no ermo.”

O Diabo Veio ao Enterro, p. 30.

As bruxas estão, assim, na origem de crenças e premonições que enchem as contas e definem as necessidades espirituais de um modo de estar nordestino mas universalista que acredita nos olhos traiçoeiros do Doutor Narciso, porque hesitantes entre o azul e o verde, são olhos de gato. Acredita nas pragas e maldições como a de Joana perante o crime do marido em *O Diabo Veio ao Enterro* e *Raquel e o Guerreiro*. Acredita no mau-olhado de Tristão e nas premonições fantásticas da sua morte, em *Crónica da Casa Ardida*:

“Não podia morrer sem que a morte fosse anunciada por uma multidão de prodígios. Um dia, uma mulher de Bragado chegou esbaforida à aldeia, clamando que vira no monte uma porca amamentando pintainhos e, logo adiante, uma galinha guiando, com carejos pausados, disciplinadores, uma ninhada de leitões. Este prodígio não augurava nada de bom, e os aldeões, tementes a toda a manifestação teratológica, benzeram-se, transidos. Pouco depois – era Outono – começaram a aparecer nos pinhais milhares de estranhos cogumelos roxos como o manto do Senhor dos Passos, quando antes eram amarelos cor de enxofre, e quem se afoitava a comê-los tinha visões e agonias. Bragado benzeu-se de novo. Em Gebelim, nasceram duas meninas duma só barriga, lindas como o sol, mas trazendo cada qual sua mancha vermelha no rosto, uma a modo dum cravo, outra a modo dum polvo. Ao mesmo tempo nascia em Peredo um cão com duas cabeças. Bragado benzeu-se terceira vez, e o próprio padre Amadeu, incerto do significado de tais alterações, releu o Apocalipse a ver se estariam incluídas entre as medonhas visões de São João em Patmos.”

Crónica da Casa Ardida, p. 340.

A. M. Pires Cabral enuncia um imaginário nordestino — o oitavo. Enuncia um método de estar inevitavelmente ligado aos outros sete métodos, às outras sete direções do mundo. Um imaginário

que é a direção de uma cultura específica mas inseparável de uma identidade marcadamente portuguesa e marcadamente feminina.

Bibliografia

PIRES CABRAL, A. M. (1982) *O Saco das Nozes*. Vila Real : Publicações Setentrião.

PIRES CABRAL, A. M. (1987) *O Homem Que Vendeu a Cabeça* (Contos). Lisboa : Nova Nórdica.

PIRES CABRAL, A. M. (1991) *Os Arredores do Paraíso. Crónicas de Grijó*. Macedo de Cavaleiros : Câmara Municipal.

PIRES CABRAL, A. M. (1992) *Crónica da Casa Ardida*. Lisboa: Editorial Notícias.

PIRES CABRAL, A. M. (1993) *O Diabo Veio ao Enterro*. Lisboa : Editorial Notícias, 2ª edição aumentada.

PIRES CABRAL, A. M. (1995) *Raquel e o Guerreiro* (Romance). Lisboa: Editorial Notícias.

PIRES CABRAL, A. M. (1995) *O Diário de C**. Vila Real: edição de autor.

PIRES CABRAL, A. M. (1997) *Vilar Frio* (novela, ilustrando o álbum de fotografias Portugal Terra Fria, de Georges Dussaud, Marval, Paris, e Assírio & Alvim, Lisboa.

**VERSO ÁGIL, PROSA ESTÁVEL
NA HETERETOPIA LITERÁRIA
DE A. M. PIRES CABRAL**

JOSÉ EDUARDO REIS

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Instituto Literatura Comparada Margarida Losa
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Histórica e culturalmente, as antologias literárias podem ser compostas a partir de um triplo e discreto objectivo: o de celebrar ou instituir um património intelectual, o de inventar ou relembrar um movimento ou tópico literários, o de reconhecer ou consagrar o conjunto de uma obra singular. Preservar as linhas dominantes, a qualidade geral do objecto literário metonimicamente representado e sugerir pelos fragmentos ou dados textuais *in praesentia* a trama da sua unidade *in absentia* são, no essencial, os factores de aferição do valor de uma moderna antologia literária, tributária da lógica composicional dos florilégios medievais. Se as condições da sua elaboração procuram oferecer, tanto quanto possível, uma escolha representativa da matéria textual de que se ocupa, nela incluindo aspectos ou elementos de pormenor sem os quais surgirá afectada na coerência da sua finalidade ilustrativa, já as condições da sua recepção podem oscilar entre duas possibilidades gerais, a da iniciação à leitura proposta ou a da revisitação à letra conhe-

cida. São, portanto, várias as funções que as antologias cumprem – de selecção, de ordenação, de divulgação temática, autoral, genológica, cronológica – actualizadas e determinadas pela extensão dos conhecimentos, pelos critérios de análise textual e pela competência crítica dos seus organizadores. A antologia da obra literária de A. M. Pires Cabral *Aqui e Agora Assumir o Nordeste* (2011), da responsabilidade de Isabel Alves e Hercília Agarez, actualiza com rigor e coerência hermenêutica esses critérios, proporcionando, pela clareza de razões e pelas incisivas perspectivas de abordagem expostos na sua introdução, uma leitura de iniciação e de incitação analítica à multimoda produção textual daquele autor. Este ensaio terá pois como linhas de orientação temática e horizonte de pesquisa reflexiva o material literário daquela antologia, devendo, por consequência, ser entendido como um efeito ou extensão da prática dialógica do discurso crítico.

O título proposto da antologia toma de empréstimo a quase citação integral

do primeiro verso de um dos primeiros poemas do primeiro livro de A. M. Pires Cabral *Algures a Nordeste* (1974). Entre o “Aqui” e o “Agora” de um espaço e tempo que se dão como definidos no seu contínuo estar presente e um “Algures” que se convoca como lugar indeterminado e de nómada abertura, este título/verso estatui um cronotopo primordial de paradoxais mas produtivas tensões semânticas, que tem como nexos de resolução, entre as “oito direções de mundo / oito métodos de estar”, o “oitavo”, que “é o Nordeste” (Cabral, 2011: 19)⁴⁰. Esta indicação cardinal, relativa e orientada pelo efeito magnético de “quem pega na bússola” (*idem*), tem a si agregada uma dupla e inconsútil representação: a que aponta para uma recortada porção de território português enquanto discreto referente literário de uma singular construção “geopoética” – para utilizarmos, com a devida apropriação funcional, o termo operatorio do ensaísta e poeta contemporâneo escocês Kenneth White.⁴¹ A geografia em que A.

⁴⁰ Todas as citações serão identificadas a partir da seguinte referência bibliográfica: Cabral, A.M. Pires – *Aqui e Agora Assumir o Nordeste Antologia*. Selecção e Organização Isabel Alves, Hercília Agarez, Lisboa, Âncora, Academia de Letras de Trás-os-Montes, 2011.

Sempre que consideramos necessário ao desenvolvimento do nosso argumento, identificaremos a proveniência da obra específica do autor a que se reporta a citação.

⁴¹ À originalidade do significante ou termo composto “geopoética” faz Kenneth White corresponder um conjunto aberto de significados

M. Pires Cabral inscreve a sua poética, aquela que resulta – como declara numa crónica em que se confessa inepto para as lides básicas da lavoura – de ter “montado a minha banca de escritor da ruralidade transmontana” (104), traduz assim uma opção deliberada de recriar, com sentido de verosimilhança e imaginação transfiguradora, o potencial topológico, antropológico, zoológico (sob os títulos gerais, “acerca de lugares”, “acerca de homens” e “acerca de bichos” se distribuem os três principais conjuntos de textos da antologia) de uma das propriedades fundamentais dos sistemas físicos: o da localidade⁴². Como muitos outros escritores para quem o lugar – seja ele urbano ou rural – é um factor determinante na projecção temática das suas obras literárias e um elemento estruturante das suas representações es-

decorrentes da experiência do enraizamento territorial, mas também do nomadismo viajante. O seu espectro semântico designa representações literárias antitéticas de lugares físicos marcados pela sua discreta qualidade paisagística e humana, mas também de conjuntos de lugares apreendidos pela consciência viajante e descobridora do valor da alteridade. Cf, White Kenneth, “Elements of Geopoetics”, in *Edinburgh Review*, 88, 1992. <http://www.alaistairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth>

⁴² São dois os princípios fundamentais de todos os sistemas físicos, o da linearidade e o da localidade. O astrofísico Trinh Xuan Thuan explica “que um sistema físico é «local» quando o seu comportamento depende apenas de força e influências que se exercem no seu ambiente imediato”. Thuan, Trinh Xuan – *O Caos e a Harmonia. A fabricação do real*, trad. Maria José Figueiredo, rev. Francisco Rodrigues, Lisboa, Terramar, 1999.

tético-discursivas, também o verso ágil e a prosa estável de A. M. Pires Cabral se constrói sob a influência e dependência de vectores e forças exercidas de um meio cuja designação local, o Trás-os-Montes português, é esparsamente nomeada a favor de uma mais corrente identificação universal, o Nordeste da rosa-dos-ventos. Nesta escolha da designação abstracta do espaço para título do seu livro de estreia entrevê-se a assimilação da lição torguiana de que o local sem paredes é universal e, por consequência, a vontade de praticar literariamente o método da inventariação exaustiva do conhecimento particular para melhor apreender o seu valor de representatividade geral e simbólico. Todavia, esse método é praticado com a voz própria de um autor que, escolhendo como motivação e objecto central da sua escrita o universo da ruralidade transmontana com incisões durienses, parece querer expressar, logo no seu livro inaugural, a vontade de também se libertar da angústia da influência⁴³ da poética de Tor-

⁴³ A expressão é devedora do título do ensaio germinante *The Anxiety of Influence* (1973) do crítico norte-americano Harold Bloom. Recorrendo a termos clássicos, Bloom procura aí analisar seis possíveis procedimentos que denotam as interferências, os ecos, as assimilações as recriações exercidas, transferidas e acolhidas de, para e entre textos literários, demonstrando assim o funcionamento dialógico do sistema literário poético. Esses seis procedimentos são: “*Clinamen* ou encobrimento poético”, “*Tessera* ou conclusão e antítese”, “*Kenosis* ou repetição e descontinuidade”, “*Demonização* ou o contra-sublime”, “*Askeisis* ou purgação e solipsismo”, “*Apófrades*

ga. O poema de A. M. Pires Cabral “São Leonardo da Galafura” é disso exemplo. Por antítese com o conteúdo do poema torguiano com idêntico título⁴⁴, em que se representa quer a imagem da eternidade como um mar sulcado pela proa de um navio – símile topónimo e da ermida com aquela designação sobranceira ao Douro –, quer a focalização panorâmica que dela se projecta, constrói A. M. Pires Cabral o seu texto. A paisagem que nele se sugere é observada ao rés do rio, de baixo para o alto, a partir de uma embarcação em andamento, e a simbólica que nele se figura opera por antífrase: esvaziada a conotação numérica do original, veiculada a ideia da impermanência dessacralizada, comunica-se o sentido da fluidez da passagem mortal do tempo para realçar a vulnerável condição humana já objecto de investigação da antiga filosofia grega: “Visto de profundis / talvez se entenda melhor / as metáforas de Torga: // Mas nem tudo são pontos a favor / do divino: / o nosso barco move-se, enquanto o de São Leonardo simplesmente está. // Ou será isto / um ponto contra nós, os movediços / órfãos

ou o regresso dos mortos”. Cf. Bloom, Harold, *A Angústia da Influência. Uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991.

⁴⁴ Damos de seguida os primeiros versos do poema de Torga: “Á proa dum navio de penedos, / A navegar num doce mar de mosto, / Capitão no seu posto / De comando, / As ondas / Da eternidade, / Sem pressa de chegar ao seu destino.” Diário IX, in Torga, Miguel, (*Diário IX-XVI*), Coimbra, 1995, p. 889.

de Heraclito?” (37-38)⁴⁵.

A antífrase não é, no contexto da obra do autor, um acidente exclusivo do poema citado. Entendida como um modo retórico de desconstruir, relativizar, subverter a ordem severa e as visões unívocas e acriticamente reificadas do mundo, é utilizada com várias matizes e com múltiplas funções nos diferentes géneros praticados por A. M. Pires Cabral. A sua elevada frequência constitui-se mesmo em marcador ou traço forte do seu estilo e do seu imaginário. Ocorre, por exemplo, em versos de pendor subjectivista, como aqueles em que o autor ironicamente se auto-retrata na sua tímida incapacidade de comunicar a outrem a beleza da paisagem duriense que contempla: “O correcto hoje seria / acotovelar os que viajam a meu lado, fazê-los reparar / em qualquer coisa do Douro” (40). Neste caso o poema inicia-se por uma subtil alusão a uma passagem da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto – “Por este rio acima”⁴⁶ – para, no verso

⁴⁵ De uma maneira simplista e relativizando a aplicação das categorias funcionais inventariadas por Bloom, poder-se ia dizer que o “São Leonardo de Galafura” de A.M. Pires Cabral é um efeito combinado da *Tessera*, da *Kenosis* e da *Demonização*.

⁴⁶ O fragmento textual dialogicamente inserido no poema com o mesmo título de A. M. Pires Cabral é retirado do capítulo 89 da *Peregrinação* com o título “Do mais que vimos e passámos até chegarmos à cidade de pocasse, e da grandeza de um pagode que há nela”, e que assim se inicia “Continuando nosso caminho por este rio acima”: in Pinto, Fernão Mendes, *Peregrinação*, versão Maria Alberta Meneres, Lisboa, Edições Afrodite, 1º Volume, 1989, p. 305 [1614].

seguinte, instaurar, por anáfora e antítese, a circumspecta atitude do sujeito poético como sujeito de contemplação ou reflexo ensimesmado da paisagem exterior – “por este homem abaixo”. De tal modo é abrupta e insolúvel esta antítese, que ela se resolve não por solipsista fruição, mas por auto dissolução na paisagem em si, na reiteração irónica da sua enunciação no último terceto: “Viajando embora por este rio acima, / bem vistas as coisas, / é por mim abaixo que viajo” (41).

A figura da antífrase dissemina-se abundantemente na prosa do autor, seja ela: (i) ficcional, como sucede, por exemplo, em segmentos narrativos que retratam práticas sociais vetustas, como as da fidalguia rural decadente – “Também a capela anexa à casa foi reconstruída da vexatória meia ruína que tinha chegado por negligência contumaz do senhor Dom Afonsinho” (60); “O brasão preterido andou muitos anos pelo terrado, voltado do avesso, a servir de bebedouro às galinhas” (64) –, ou que espelham idiosincrasias de carácter individual tendencialmente representativas de comportamento arquetípicos humanos:

Carlos *Beb’anga* (algunha dada por ironia, já que água é justamente talvez a única coisa que ele não bebe, antes tem dela um terror supersticioso, assim como de causar tolhiços e engaranhos; e como por outro lado alguma coisa tem de beber aquela goela permanentemente sequiosa, vai-lhe cascando pelo dia fora no vinho como Santiago

nos mouros e pela manhã, para mata-bicho, na aguardente puxada a figos secos) (196);

(ii) cronística, como sucede na nota de imprecisão que o autor escreve contra os desmandos na paisagem urbana motivados por desajustados e ofensivos exemplares arquitectónicos:

Macedo estende-se como um pequeno polvo em todas as direcções e o geral das casas é ainda de dois, às vezes de três andares. Mas de quando em quando eriça-se um arranha-céu, que faz dali figura como um cão num cesto, como dizia minha Mãe acerca de tudo o que parecesse mal. Mas quê, é preciso justificar o título de cidade, e em Portugal esses títulos justificam-se com arranha-céus e semáforos.(87)

A insistência do uso desta figura na obra de A. M. Pires Cabral pode ser assim entendida como a expressão retórica de uma representação fundadora e estruturante do mundo, de uma cosmovisão autoral coincidente com a descrição que faz da qualidade antinómica das “terras” e das “gentes de Trás-os-Montes” (13). No texto de abertura “Água Ágil, Pedra Estável” da antologia que nos vem servindo de guia, o autor realça as características essenciais da geografia real transmontana – “[um] rio e uma cadeia montanhosa separam a nossa terra do resto de Portugal” (15) – para metaforicamente distender as suas opostas propriedades – “O rio: a

água rumorosa e ágil. A montanha: a pedra estável e grave. A água – aventureira. A pedra – taciturna” (*idem*) – à definição ideal das antagónicas e vincadas características psicossociais, do “individualismo” e do “comunitarismo”, dos seus habitantes. Em termos geopoéticos, esta dualidade constituinte da realidade antropológica do Nordeste mediada pela obra de A. M. Pires Cabral não só tende a manifestar-se com (estável) recorrência figurativa sob a criatividade múltipla da antífrase, como mantém (ágil) homologia ou correspondência estrutural com modulações temáticas narrativas e processos de significação poéticos gerados pela convocação, conjugação e justaposição discursiva de unidades ou elementos semânticos de valor contrário. Vejamos algumas dessas modulações e desses processos, tomando como fundamento ilustrativo exemplos literários singulares distribuídos antologicamente pelos géneros que o autor cultivou.

Começemos pela dualidade antinómica que se projecta na representação literária que A. M. Pires Cabral dá do mundo psicossocial, e cujo valor semântico mais próximo está da agilidade e da estabilidade dos elementos do rio e da montanha, símbolos naturais da geografia humana do Nordeste. Sirva de exemplo a dúvida que assoma na consciência da personagem do amolador Jacinto, no romance *Crónica da Casa Ardida*. Dividido entre dar continuidade à sua livre (ágil) deambulação entre aldeias ou fixar-se (estavelmente) numa delas, Jacinto “estava como num limbo: tinha diante de si o limiar de dois mun-

dos [...] [, a] aldeia e o caminho: a companhia e a solidão, a rotina e a aventura” (43). Aparentemente a decisão de Jacinto é, nesta circunstância diegética, optar pelo segundo termo da equação, quando subitamente, ao observar, ao fim do dia, o regresso dos rebanhos convergindo para a “aldeia, trocando a amplidão dos horizontes pela segurança do aprisco” (44), é levado a decidir-se a retomar o caminho. A aldeia – “[u]ma colmeia. A disciplina, a solidariedade” (43) – é, neste contexto, não só tida como espaço confinado que ameaça a liberdade aventureira do sujeito errante, como também, por oposição a esta condição vagabunda, definida como lugar necessário à socialização, à reprodução do trabalho organizado e ao desenvolvimento da consciência ética da entreajuda colectiva. A antinomia entre os valores gerais da agilidade e da estabilidade surge aqui modelada narrativamente ou recriada tematicamente sob a dialéctica da aspiração à pura liberdade e a resignação à necessidade constrictiva.

As modulações líricas deste jogo semântico com valores opostos são versatilmente enunciadas entre os termos contraditórios maiores da celebração da vida e do reconhecimento da morte – “Ó terra, / elemento processo de amor, / alvorada de vida, obscuro reino de mil vermes” (21); “No ar, em torno do azul, / abutres calculam pelo cheiro / o sítio exacto onde apodrece um burro.” (26) – e entre os termos da vida e a morte, por referência contractiva – por sinédoque – aos frutos elementares que sustentam o alimento

imprescindível à sobrevivência, os que assinalam as possibilidades radicais da sua continuidade ou denegação – “O cerejo, o castanho: os limites da / agricultura para os hemisférios / da fome e da fartura” (28). São também requeridos os termos opostos para colocar a dúvida sobre o sentido, genuíno ou imposto, da prática religiosa que surge questionada sob a divergente possibilidade do seu exercício ser uma manifestação humana que oscila entre o tremor pelo mistério metafísico e o temor pelas consequências da quebra do interdito teológico e da aplicação da punição escatológica: “Super hanc petram aedifacio ecclesiam meam .../ Nesta tua casa, / dado o silêncio ou antes exigido? / O ar de culpa no rosto das mulheres, / mandado ou verdadeiro? / E holocaustos, ritos, novenas, / genuínos ou apenas / um chicote a mais com que nos feres?” (34). Por vezes, estes opostos resolvem-se em imagens de distenção e harmonia, por empréstimo a um bestiário⁴⁷ criativo, sem

⁴⁷ Para nos referirmos ao tratamento temático dos “bichos” na obra literária de A. M. Pires Cabral, apropriamo-nos aqui do termo “bestiário” com a consciência do uso livre e distendido que atribuímos ao seu significado preciso. Como explica Angélica Varandas, o “bestiário ou livro de bestas [...] remete para o modo de significação característico da Idade Média: nele os animais deixam de ser apenas animais para se assumirem como *exempla*, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e fontes de ensinamentos religiosos e morais” Apud Lopes, Paulo Catarino, “O Animal na Literatura: Dos Bestiários aos Livros de Viagens”, in Braga, Drumond Isabel; Braga, Paulo Drumond, *Animais e Companhia na História de*

obediência ao uso estereotipado do seu valor simbólico, com traços de realismo zoológico, apreendidos pelo olhar de um pintor de paisagens e tocado pelos ensinamentos gratuitos da natureza: “Então uma garça levanta voo. [...] como se o ar fosse / de repente fundir-se com a água. // Como se os dois elementos desavindos / desde o princípio do mundo / unindo-se gerassem / uma coisa nova, ríspida e não / prevista pelos gregos.” (230). Por vezes mesmo, essa imagem da harmonia dos elementos singulariza-se no paroxismo condensado dos atributos e das formas do animal, como sucede com a imagem do pica-peixe, rara transcendência da união dos opostos e também figura viva do subtil procedimento estético da sinestesia: “Risca facilmente o espaço / [...] como cores a deflagrar uma após outra – / e contudo dir-se-ia que quisera / passar despercebido // [...] / Tão desmedida cor / num corpo tão restrito. // Tão resoluto voo / em cores tão de incêndio” (231).

Por via do seu bestiário nos introduz A. M. Pires Cabral na heterotopia⁴⁸ do seu

Portugal, Maia, Círculo de Leitores, 2015, p. 403.

⁴⁸ O termo heterotopia foi originalmente utilizado no discurso médico para designar um tecido ou um órgão deslocado em relação à sua posição habitual, como uma variação da sua localização comum. É um termo que adquiriu dignidade filosófica no campo da história das ideias, concretamente no âmbito da reflexão conceptual desenvolvida pelo filósofo francês Michel Foucault. No seu ensaio “Des Espaces Autres” (1967), caracteriza-o do seguinte modo: “Há também, e isto sucede provavelmente em todas culturas,

Nordeste literário, não propriamente num lugar utópico de simetrias e ordenações idealizadas, mas num espaço configurado de representação de modos de viver peculiares, i.e., num espaço descontínuo, mas de inscrição possível em relação ao espaço real, dominante e comum. Nesse bestiário amável, as aves ocupam uma função redentora e de sublimação, se não mesmo de mediação transcendente, quer no discurso lírico – “Aves flutuantes [...] convosco / transportai nossas dores, aflições. / Oh, rogai por nós, que recorreremos a vós // Por que voareis, senão por nosso / (que vos adoramos) benefício?” (227) –, quer no narrativo: “Eu próprio” – [diz o Padre Salviano, narratário do relato do padre Agostinho, depois deste lhe comunicar a epifania do Cónego que, de caçador inveterado, passou a distribuir migalhas pelos pardais por efeito da “monstruosi-

em todas as civilizações, lugares reais – lugares que existem de facto, projectados sobre os fundamentos da sociedade – que são uma espécie de contra-localizações, espécie de utopias efectivamente concretizadas em que as localizações reais, todas as localizações reais que se podem encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares se bem que sejam efectivamente localizáveis. Estes lugares, porque são absolutamente diferentes de todos os lugares que reflectem e sobre os quais falam, designá-los-ei, por oposição às utopias, heterotopias”. destecer.es. com /heterotopias.pdf (tradução nossa). Convém explicitar que Foucault procura, em função de seis princípios descritivos, dar exemplos de lugares heterotópicos e heterocrónicos tão variados quanto jardins orientais, navios, museus, colónias, etc.

dade” de um ferimento que causara a uma rola] – “por mais de uma vez, me tenho detido a escutar uma garganta melodiosa de avezinha. Será uma das minhas formas de manter aberto o grande portal da minha alma que dá para Deus” (253).⁴⁹

Pela sua multimoda variedade de carácter e pela expressão tangível da sua coabitación com o mundo rural, os “bichos” constituem um universo de referências vital na construção ecológica, antropológica, social e ideológica da heterotopia literária de A. M. Pires Cabral. Mais do que símbolos de qualidades humanas, eles são-nos representados como personagens com a dignidade de seres viventes que partilham com os humanos – “Na hora de comer, repartia [Belizanda, a pastora] com eles [os cães] da merenda, numa comunhão pagã, fraterna, do pão e do presigo” (206) – a ocupação de um território que retém especificidades discretas, susceptíveis de serem poetizadas, narradas, mas também abordadas sob a modalidade cronística, e que se oferece como um lugar de iniciação e de formação nos enigmas

⁴⁹ Pelos atributos dominantes que definem o seu comportamento, as aves são também convocadas com a função especular de devolverem a imagem do carácter do próprio sujeito poético: “Vive rente ao solo e é no solo / que faz o ninho e sacia a fome / com as coisas do chão e em silêncio. // Porém, quando precisa de cantar, muda de elementos: deixa a terra, sobe ao ar, altíssimo, até onde nenhum outro pássaro se arrisca. // Já me tem apetecido chamar à cotovia / minha irmã pelo vínculo à terra / e minha irmã também / pelo apelo às alturas.” (232).

e nas interrogações universais da experiência, do conhecimento, do encanto, do sofrimento, da esperança, da solicitude da vida humana.

Assim, o bestiário de A.M. Pires Cabral, além de operar como um factor recorrente e demonstrativo dos traços vitais da heterotopia literária que ele constrói em torno do nordeste transmontano, ocupa ainda uma função transitiva e de charneira entre as dimensões ecológica e antropológica suas constituintes. A primeira dessas duas dimensões – a ecológica – não se materializa necessariamente numa pintura amena e enlevada pelas doçuras evasivas do sentimento bucólico, mas antes em imagens anti-românticas de assumida rejeição da “fraudulenta comoção” (20) e de lúcida apreensão dos contrastes inerentes aos ritmos e ao ciclos de vida e morte da natureza: “Vi um dia um tufo de verdura / no desconsolo amarelo do chão de um olival. / Era Maio, havia flores, e os besouros / como doidos dançavam a sua fome. // Cavei junto às raízes desse oásis pequenino, / vindo a encontrar, em múltipla surpresa, / os ossos reluzentes de um antigo / cão que foi de uma dona Isabel.” (20)

Este chiaroscuro de muita da poética de Pires Cabral, em que, por vezes, a fauna enlaça o dado ecológico da natureza elementar com o artefacto da cultura humana – “Contemplai esta árdua agricultura: campos ofendidos, / a fome em vias de instalação / sobre o dorso dos animais, / as alfaías humildes / suspensas em regressão” (22) – não exclui a aguarela pintada

em tom de comunhão gratificada e extasiada com as cores da paisagem, tal como se pode ler, por exemplo, num segmento duma crónica do autor em que dá conta da beleza dos campos e das árvores num dia de Outono na Serra de Bornes: “Os choupos, muito esgalgados, pintaram-se de amarelo pálido. Já o castanheiro, árvore não tão alta, mas mais encorpada, opta pelo amarelo torrado. Por seu turno, carvalhos e afins, estão agora quase de bronze. [...] Só os pinheiros e as oliveiras, impassíveis, não cedem ao Outono. (87)⁵⁰.”

A dimensão antropológica da heterotopia literária de A. M. Pires Cabral, não se dissociando do fundo ecológico que tem o Nordeste por referente e lhe serve de enquadramento ambiental e de cenário morfológico à sua manifestação, enuncia-se, fundamentalmente, quer por desenvolvimentos narrativos ficcionais adequados à projecção do imaginário ficcional do autor, quer pela caracterização poética de gentes e pessoas. Esta última pode ter por objecto um grupo étnico, como o dos ciganos – “Dizem que vêm da Europa Central. Eu vejo-os vir / dos lados de Grijó em lassa caravana” (108) – ou num grupo social, como o dos emigrantes – “Com o Douro a sul, o que nos fica a norte? / Só o salto habilita, purifica e refaz. / Mais tarde. De automóvel. Ó transitório enla-

cel!” (*idem*) – ou de uma classe profissional, como a dos ceifeiros – “curvados sobre o solo / vão tecendo sua coroa de espinhos / e de espigas – [...] No entanto são homens e cantam roucamente [...] // (É verdade: e desfazer-se em suor aos borbotões. / para que alguém, que não eles, tenha pão.)” (107) –, ou de assumir a forma de retratos expressionistas de figuras singulares do povo, como o de Jerónimo C. – “Quase interdito, os membros secando, / vens sentar-te à discreta brasa / do sol de Fevereiro” (110) – ou ainda de escritores consagrados – “António Cabral também vai a bordo [...] // está em poesia em cada um dos geios / onde algum dia se produziu suor, / rugiram pragas” (116).

É porém nos exercícios narrativos – romances, novelas, contos e crónicas – que, de modo mais ductilmente enredado e estruturalmente modelado, A. M. Pires Cabral assume o Nordeste como um lugar literário de vivências humanas tuteladas por práticas sociais e dinâmicas culturais de singular representatividade antropológica. Nesses exercícios, a comunidade aldeia e a paisagem campo constituem-se nas principais instâncias de suporte à efabulação de tramas ficcionais situadas cronologicamente em datas finisseculares (séculos XIX e XX)⁵¹ e envolvendo perso-

⁵⁰ A capa da antologia é composta a partir de uma singela e belíssima aguarela representando uma paisagem rural da autoria do próprio escritor, e que pelas cores e formas ilustra o lado ameno do seu Nordeste heterotópico.

⁵¹ Sem a pretensão de sermos exaustivos e utilizando algumas referências cronológicas que situam a acção narrada nos textos antologiadados, transcrevemos, de seguida, alguns segmentos narrativos que servem de ilustração à nossa afirmação: “No Inverno de 1894 já não viera, e soube-se então

nagens socialmente inscritas no universo rural transmontano. A aldeia é frequentemente representada na geopoética do autor como um microcosmo de possibilidades humanas, um mundo contido onde se desenrolam dramas e paixões, conflitos e reconciliações, comportamentos condicionados por impulsos vitais e ordenados por práticas gregárias mediante as quais se perpetua uma ordem comunitária relativamente estável, interrompida, de quando em quando, por rumores, notícias, visitas de forasteiros, ocorrências insólitas e trágicas. Por isso, a notícia da chegada do amolador Jacinto leva o narrador da *Crônica da Casa Ardida* a declarar que “nada do que é novo e quebra a rotina empedernida dos séculos se pode desperdiçar em Bragado, que ruma na roda do ano sempre a mesma erva de um quotidiano sem horizontes nem picante”(204); por isso, também, o conhecimento da morte do “velho amolador” (201) comido pelos lobos, levou que “[m]uita gente adquiri[sse] na feira do Bragado o folheto impresso onde se relatava o *Orroroso martyrio d'un ancião comido pelas feras carniceiras [...]* para que o espantoso caso não se desva-

que nunca mais viria” (202) in *Crônica da Casa Ardida*; “Aquilo acontecera em 1927” (154) in *Raquel e o Guerreiro*; “Não era em 1966, evidentemente, o mesmo café que fora vinte anos antes” (76) in *A Loba e o Rouxinol*; “O saco, nesta crônica verídica de meia dúzia de tardes e noites do Verão de 1985” (155) in *O Diabo veio ao Enterro*; “Porque pessoas tão velhas quais eu as vi nesse longínquo ano de 1952 não poderiam ter sobrevivido até 1993” (177) in *O Porco de Erimanto*.

necesse da memória do povo” (203). Nas suas contradições, nas suas injustiças e desigualdades, invejas e lutas, mas também nas suas cumplicidades e solidariedades, a aldeia do Nordeste surge ficcionalmente concebida por A. M. Pires Cabral, não como uma arcaica realidade sociológica nem como uma sobrevivente curiosidade antropológica, mas como um manancial de situações e ocorrências que valem pela sua específica qualidade dramática, pelo valor poético das suas singulares manifestações, pela sua exposição a investimentos imaginários e fantásticos em que a ironia e a melancolia (a modulação expressiva da antífrase) prevalecem como os principais e recorrentes dispositivos, retórico o primeiro, fenomenológico o segundo, da sua estável orquestração ficcional. Para esse efeito, o autor concebe personagens que, identificáveis pelos papéis sociais e ideológicos que desempenham na economia das narrativas em que participam, são portadoras de idiosincrasias múltiplas, e até contraditórias, relativamente ao perfil homogêneo das categorias e das classes sociais que simbolizam. É o que sucede, por exemplo, com a diversificada caracterização e modelação da personagem do padre de aldeia, a começar com a do padre Serafim, do livro de contos *O Diabo Veio ao Enterro*, que, enquanto protagonista da anedota que circula na aldeia, é retratado como o avatar do padre “femeiro” – na esteira, aliás, da imagem modelar que dele nos é dado por Aquilino Ribeiro em *Andam Faunos pelos Bosques*. Em contraste com os atavismos do padre Serafim que, mes-

mo depois de ter sido humilhado, “[n]em assim perdeu o cio, que é neste mundo a força que mais pode” (132), realça-se, em *O Cónego*, a sensibilidade estética do padre Salviano, a via para a autodescoberta precoce da sua vocação sacerdotal – “O certo é que desde muito novo me sentia bem [...] portas adentro da igrejinha da aldeia. [...] Os seus cheiros aflagavam-me o olfacto. [...] O olhar também se sentia exaltado [...] Por fim o sonoro latim dos serviços religiosos tinha para mim ressonâncias imensamente sugestivas” (120). E entre estas duas imagens do exercício de vocações sacerdotais contraditórias, é possível identificar a da bonomia do padre Salomão, dividido entre o cumprimento relapso e com pouco sucesso das suas obrigações de mediador – “muitas vezes teve de intervir junto deste e daquele, [...] levar ofendidos renitentes a perdoar ofensas, trazer irmão aos braços de irmãos, filho aos braços de pai, marido aos braços de mulher” (213) –, a assunção da respeitabilidade moral dos ensinamentos religiosos – “Armazenou umas dúzias de citações que, venham ou não a propósito, gosta de deixar cair com solenidades em momentos de aperto” – (*idem*) – e a genuína expressão do seus gostos mundanos – “Do que ele gosta mesmo é de atirar às perdizes e jogar à sueca” (*idem*).

Já em relação ao aldeão, sinédoque do camponês, este pode surgir por vezes tipificado por condensação simbólica, i.e., retratado, em harmonia com o traço ideal da heterotopia do Nordeste literário de A. M. Pires Cabral, segundo vínculos ele-

mentares que definem a sua circunstância humana de proprietário humilde, dependente dos favores da terra e do clima, mais preocupado em garantir as condições da sua sobrevivência do que acalentar confortos indolentes sob a protecção de uma morada que exceda a segurança e a satisfação das necessidades essenciais: é assim que o significado do provérbio “casa em que caibas, terras que não saibas” é explicado pelo narrador de um conto de *O Diabo Veio ao Enterro*:

Isto é: para o aldeão do Nordeste, a menina dos olhos são os chamados bens ao luar: a horta, a vinha, o olival, a terra de sementeira, o próprio chavascal, que nada mais dá do que lenha e guiços para o sequeiro. Da casa, não espera, nem exige senão o essencial: que o abrigo do mau tempo, da noite, da doença, de todas as imponderáveis manifestações do mal. (58)

A inventividade narrativa de A. M. Pires Cabral não se detém porém a multiplicar ou a ensaiar variações sobre essa figura estereotipada do camponês transmontano. As personagens populares, não sendo a maior parte das vezes concebidas como representantes ideais do povo, tão pouco como protagonistas de situações de combate político ou de consciente militância ideológica, têm como principal função darem corpo à mundividência plástica “do aldeão do Nordeste” agindo, sob diferentes motivações e em diferentes contextos existenciais, segundo um

registro distendido e variado de discretos valores axiológicos. A heterotopia literária de A. M. Pires Cabral não é de facto uma utopia: a sua projecção, enquanto lugar descontínuo em relação à uniformidade do lugar comum, que tem a aldeia e a vila como espaços peculiares investidos de representatividade antropológica e sociológica e as suas gentes como personagens electivas, não é feita nem ilusória nem eufemisticamente: “Canta-se muita loa à bondade natural da gente da aldeia. Pois sim, mas ...[...] que a aldeia não é de perto, nem de longe o paraíso terreal em que a gazela e leopardo coabitam na paz do Senhor, isso não é. Há muito instinto cafreal mal vedado, que ao menor pé-de-vento se destapa e deixa à mostra o pecado original da barbárie.” (197) Lugar de instintos genesíacos e pós-edénicos, a heterotopia deste autor tende, assim, a potenciar o insólito, o maravilhoso, por vezes o fantástico, de circunstâncias associadas a modos de viver contrastivos com os da urbanidade burguesa e cosmopolita, através de personagens populares mas também da pequena fidalguia, homens e mulheres, que protagonizam actos humaníssimos de amor e ódio, de vingança e honra, de amizade e desentendimento, de sobrevivência e altruísmo, de tenacidade e infâmia. O tom crítico que acompanha a construção dos enredos narrativos da ficção de A. M. Pires Cabral, mais do que incidir sobre as oposições e contradições duma estratificação social suportada por uma ordem política vetusta, nutre-se do agenciamento personificado daquelas

manifestações antropológicas, mas também das ambiguidades, das subversões e das interdependências dos papéis idiosincraticamente singulares dos representantes arquetípicos daquela ordem comunitária, i.e. dos clérigos, aldeões/vilões e fidalgos. E, tal como os padres de aldeia, assim também os aldeões/vilões e fidalgos são narrativamente concebidos de modo plural e matizado nas suas qualidades e deformidades de carácter e no seu comportamento moral. Dos aldeões/vilões destacamos, pela sua importância sociocultural, a figura do contador de histórias, o aedo representante da literatura oral, modelarmente figurado pelo tio Zé das Candeias, dedicado e talentoso comunicador de “contas”, diz ele –, adágios e perlengas, reminiscências e efabulações” (158), e que assim nos é retratado pelo narrador de uma dos contos de *O Diabo Veio ao Enterro*: “Não chego a saber, por muito que cisme, o que mais [nele] me fascina [...]: se a arte consumada de fabulador, se a sabedoria que está por detrás dela, se a mímica prodigiosa das suas mãos e sobretudo do seu rosto, onde tudo é móvel e participa do acto de contar” (160).

Dos pequenos fidalgos, realçamos, pelo seu assumido vínculo à lógica do poder social, a irónica identificação onomástica da viúva Dona Virgínia Botelho como prelúdio à sua hierática caracterização de mulher consciente do seu estatuto: “Fora casada com um doutor Adalberto Bacelar de Bouzende. [...] Provinham, ela e ele, de Meneses, Almendras, Bace-

lares, Caos, Pavões, FONSECAS e mais uns quantos respeitáveis apelidos, com cujos sangues se amassou a fidalguia de ambos.” (138) A esta tríade social – padres, aldeões/vilões, fidalgas – faz a arte narrativa de A. M. PIRES CABRAL corresponder tríades topológicas cujo valor simbólico, variando na identidade dos seus elementos constituintes em conformidade com a cronologia da acção narrativa, muito contribuem para a dinâmica configuração da sua heterotopia literária. São tríades que tanto podem indiciar uma ordem tradicional – como as que são definidas “em torno da igreja, do pelourinho e da Casa Grande [...]”, matrizes que, “cada uma a seu modo e a seu tempo, ajudou a manter erigir e a manter erecto, coeso, o povoado: a igreja doutrinou-o, instruiu-o e onerou-o de interditos; o pelourinho apregoou-lhe as prerrogativas e alforrias, e puniu-lhe as transgressões; a Casa Grande mitigou-lhe o anonimato, deu-lhe distinção e altivez...” (48) –, como assinalar uma distribuição dos papéis de género nos processos de actualização e difusão de notícias – “quem quer saber novidades deve procurá-las num dos três lugares: a botica, o fiadeiro ou a forja do ferreiro. A botica e a forja para os homens; o fiadeiro para as mulheres” (65) –, como ainda referir a importância administrativa do lugar ostentando as marcas da sua dignidade institucional: “A Vila de Valeiros [...] já tem [...] esquadra da GNR e posto dos correios, com telefone público e tudo. Três sinais de progresso, cada qual mais óbvio que os restantes”. (54)

Os efeitos nefastos, nos planos ecológico, sociológico e cultural, de um progresso desleixado e perturbador na heterotopia literária do Nordeste rural de A. M. PIRES CABRAL configuram um motivo com elevado grau de redundância no conjunto da sua obra, tal como esta surge metonimicamente ilustrada na proposta antológica que temos vindo a consultar. A geopoética predominante do autor, representativa de um mundo coerente de relações vitais e estavelmente entretecidas da natureza vegetal com a animal e com a cultura humana, surge por vezes afectada pelo registo de sinais dissonantes de decadência e mácula irreversíveis associadas às transformações estruturais do Nordeste. Tais dissonâncias ocorrem com diferentes graus de intensidade, em modalidades e contextos discursivos adequados à sua expressão, e traduzem uma espécie de desencanto irreparável, determinado por um sentimento conglobado de nostalgia e indignação, de pessimismo antropológico e de activa consciência da aproximação ao limiar da vida pessoal do próprio autor. Ao lamento pela extinção de espécies animais devido à incuria humana – “o que mais me impressiona nesta cavalgada louca para o fim da vida à superfície da terra é a velocidade a que galopam os cavalos da extinção. Espécies que precisaram de milhões de anos para se autonomizarem, definirem e apurarem, não levam afinal mais do que alguns anos, poucos, para se extinguirem” (283) –, antepõe-se a indignação contra o “fluvicídio” (102) do rio Ferverça, “afluente

do Sabor” (*idem*), e sobrepõe-se a mágoa pelo inelutável despovoamento – “A aldeia envelhece e descaracteriza-se a uma velocidade vertiginosa” (281) – e a crítica à disseminação das mais grotescas e brutais formas de ruído – “o som metálico, puríssimo daquele bronze [do sino] ce-deu lugar ao mugir potente de uma sirene accionada a electricidade, empoleirada no campanário; [h]oje, em lugar da nora, estrugem os motores de dois tempos; [em vez da] música dos carros de bois, ouvem-se tractores, com atrelados que não cantam, apenas rangem, desengonçados” (46-47). Esta indignação crítica e magoadada toma mesmo a forma de objurgatória contra o desmazelo e a ocupação incivil, ofensiva e poluente da paisagem: “um cemitério de carcaças. Ali, em pleno contraforte de uma serra tão bonita, senhores! Como os homens se podem transformar em suínos! Que abominação e que náusea!” (87). E a exautoração contra as marcas de um pseudo progresso material distende-se ao uso desconchavado da língua portuguesa, saturada de “modernices e modismos [pela] gente mais nova da aldeia, que já aprendeu português pela cartilha da televisão” (166), em contraponto com a “língua incontaminada” do contador de histórias Zeferino, “num vernáculo que foi filtrado pela glote com o seu quê de bárbaro do povo transmontano e [que] é restituído feito uma coisa nova e deslumbrante” (*idem*). A representação heterotópica surge assim turvada por uma quase representação distópica, por uma percepção melancólica, mesmo

até desesperada, de um Nordeste em processo de dessoramento, decadência, esvaziamento da sua singularidade identitária e apagamento das suas ideais qualidades simbólicas. O poema “Algures a Nordeste Parte Dois”, do livro *Arado*, de 2009, condensa essa degeneração de sentidos e, jogando com a autocitação intertextual, funciona como epítome e contraponto elegíaco pelo Nordeste auspicioso e secretamente imaculado sugerido no primeiro poema do livro inaugural do autor, de 1974:

Dou hoje os mesmos passos decididos
/ (um pouquinho mais trôpegos, talvez)
/ nas ravinas da alma do Nordeste
/ – e eis que tudo está mudado do que foi. // Foi como se tivessem removido
/ da bússola a oitava direcção, / aquela
que apontava para um norte / mais lavado. // A bússola obliterada / do seu
mais fresco lado e do seu / mais fresco vento. // Campos em ruínas, infestados
/ de plantas ruins. / Nenhum choro, nenhum riso / de criança. (300)

A geopoética de A. M. Pires Cabral é de facto um território figurativo e verbal feito de clivagens e continuidades, de antíteses e sequências harmoniosas, de luzes e sombras que convoca o mito em vez do estereótipo, que se apropria, comedida e não ostensivamente, do vernáculo e do léxico exuberante da cultura popular e rural transmontana (e.g. “Vinha ao cheiro da carrica”; “ladeando o caborco tributário da ribeira; “o mato rastico

das giestas”; “das repolgas que brotam do toro dos choupos” (50-1); “terríveis foiçadas de lume” (91); “fazendo abangar os ramos ao seu peso” (103); “Lá vão eles, com a caeira a trotar ao lado” (166) para conferir cadência expressiva e verosimilhança aos seus enunciados líricos e narrativos. Num exercício de original criatividade estilística, o autor chega mesmo a recorrer a termos e expressões regionais para as justapor, por analogia e associação temática, a fórmulas significativas provenientes da cultura literária erudita: isso sucede quando, para se referir à indissolúvel amizade das personagens populares Zé das Candeias e Domingos Frutuoso, o narrador de um dos contos de *O Diabo veio ao Enterro*, fazendo apelo “aos recursos poéticos [...] em que o povo se move [...] designa-os [na sua linguagem] com uma metáfora definitiva: o saco e o barço. Deles diz então: ‘São como o saco e o barço: não se podem ver um sem o outro’.[...] Um qualquer escritor clássico diria Píldes e Orestes. O povo transmontano fica-se pelos aprestos que tem à mão.” (155). Com a função demonstrativa adequada às circunstâncias da narração, também não é incomum o emprego de provérbios que condensam uma sabedoria popular feita de observação empírica e fundamentação religiosa – “Quando a Senhora das Candeias ri, o Inverno está para vir; quando chora está o Inverno fora” (157); “De hora a hora Deus melhora”, “E quem se muda Deus o ajuda” (182) – ou mesmo o recurso à paráfrase erudita: Setembro – e não

Abril, como sustentava Eliot – é o mais cruel dos meses.”⁵² (45).

Mas a geopoética de A. M. Pires Cabral, além de eleger o território do Nordeste transmontano e duriense como lugar de construção da sua heterotopia literária, opera sob uma dupla funcionalidade: como meio de representação da figura dominante da antífrase, geradora de múltiplos e variados avatares poéticos e narrativos, e como meio de resolução de duas contrárias e dominantes tonalidades afectivas do autor, a da melancolia e a da ironia. De facto, poderíamos dizer, em jeito de conclusão, que esta heterotopia literária funciona também como um lugar de resolução daquela tensão subjectiva. Nela, a figura dual do próprio autor/sujeito lírico vem inscrever-se, por simpatia e reflexo especular, na pintura que faz de uma natureza engenhosa e paradoxal – “Nas frinchas entre penedos / nascem amieiros, miraculosamente / prevalecendo contra / a constrição da pedra [...] –, que lhe serve de modelo – “Não é um lugar vão. É uma forja / de árduas evidências” – e o cinzela

⁵² A alusão feita é ao primeiro verso da primeira parte “The Burial of the Dead” (O Enterramento dos Mortos) do longo poema de T. S. Eliot *The Waste Land*, de que transcrevermos o quarto inicial na versão original e a tradução de Maria Amélia Neto: “April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain”; “Abril é o mais cruel dos meses, gerando / Lilases na terra morta, misturando / A memória e o desejo, atçando / Raízes inertes com a chuva da primavera”. Eliot, T.S., *A terra Sem Vida*, trad. Maria Amélia Neto, Lisboa, Ática, s.d., p. 21.

na identidade cindida e complementar de si – “E eu – malho e bigorna / do ferro de mim mesmo” – e o faz dançar uma música telúrica e cerzida ao compasso de uma delicada paisagem exterior: “Eu – passo de chula sobre o pizzicato do Douro.” (38-39).

O presente ensaio foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013; POCI-01-0145-FEDER-007339.

“O DIÁRIO DE C*” OU UMA CAIXINHA DE SURPRESAS

ANA RIBEIRO
Universidade do Minho

1. Há diários... e diários

Quem estiver à espera de encontrar em “O diário de C*” um texto idêntico a *O diário de Anne Frank* ou a *O diário secreto de Adrian Mole* vai ter que reajustar as suas expectativas, pois o último conto de *Os anjos nus* (2012)⁵³ não adota a disposição formal característica do diário, indissociável do registo regular das confidências do seu autor, tenha ele ou não existência empírica. O “eu” que o leitor encontra desde as primeiras linhas, e que jamais deixará de ocupar o primeiro plano, não é o de um sujeito confessional, mas o de um narrador que, a partir do diário de outrem, constrói uma história de amor que insistentemente classifica como exemplar. Desta maneira, o que, na terminologia de Genette (1987: 75-76), se afigurava um título remático, acaba por ser, afinal, um título temático, pois não é a categoria genológica do texto que ele reconhece, mas o que se pode considerar, *grosso modo*, o

seu conteúdo.

“O diário de C*” constitui um exemplo da exploração ficcional das potencialidades do diário, tendência que Guiomar Torresão terá inaugurado entre nós também num conto, mas de 1873 (Cunha, 2013: 51). No conto de Pires Cabral, o narrador garante ao leitor a autenticidade do diário de C*, como se pretendesse tirar-lhe todas as dúvidas a este respeito. Neste trabalho, ocupar-nos-emos do jogo deste narrador que se diverte a construir a veracidade deste diário e a minar a sua construção.

2. A água a caminho do moinho

A entrada em cena do diário é cuidadosamente preparada pelo narrador. Assim, a primeira parte do conto, intitulada “A Agenda Grandella”, ocupa-se da apresentação do volume que, no início da segunda parte, será apontado como “o suporte de um diário autêntico, feito de entradas breves, muitas vezes repetitivas e desinteressantes, mas sempre genuínas e não raro fascinantes na sua singeleza”

⁵³ Todas as referências à obra remetem para esta edição.

(194). No seu conjunto, a primeira parte do conto e o primeiro capítulo da segunda parte, dedicadas à agenda e à apresentação do diário e do seu autor, fazem lembrar a “Notícia do autor desta obra” da *Lírica de João Mínimo* (Almeida Garrett, 1983: 9-32) ou a “Introdução” das *Memórias de Guilherme do Amaral* (1985: 333-345), pois todos antecedem um outro texto cuja autoria pertence supostamente a outrem. Note-se, no entanto, que, no conto, “A Agenda Grandella” e os “Prolegómenos”, embora possuindo claramente uma natureza preambular, fazem parte do corpo do texto, ao passo que as narrativas de Garrett e Camilo integram o peritexto⁵⁴ das respetivas obras, vincando bem a sua exterioridade em relação ao texto principal e o caráter ancilar de que se revestem. Pelo contrário, os dois capítulos iniciais de “O diário de C*” fazem parte da história e por isso, ao contrário do que muitas vezes sucedia entre os autores românticos, eles não são atribuídos a uma entidade que se apresenta como externa à narrativa principal, assim se distanciando dela. Não é esta a atitude do narrador do conto, o qual, como veremos, não é como editor que se assume.

Segundo Maria Fernanda Abreu (1997: 302), o pretense editor romântico “começa, quase sempre, por contar, pormenorizadamente, as circunstâncias em que encontrou (ou herdou) os ditos «papéis»”.

⁵⁴ Para Genette (1987: 10), o peritexto é constituído pelas mensagens colocadas “autour du texte, dans l’espace du même volume”.

Não é por esta via que opta o narrador do conto. Sem sequer identificar a que é que se refere, declara logo no *incipit* deste: “Veio-me ter às mãos, nem eu sei já bem como nem quando nem porquê” (173). Como será frequente ao longo do conto, esta lacuna é colmatada por suposições: “Possivelmente ofereceu-ma alguém que sabia do meu engodo por velharias (...). Devo tê-la recebido com moderado entusiasmo (...)” (*ibidem*)⁵⁵. Ao entregar-se a estas conjeturas, o narrador adia a revelação do objeto em causa e dá mostras da sua habilidade para criar *suspense*, uma das técnicas a que recorrerá frequentemente para cativar o leitor. Daí que, como se presentisse a curiosidade do público, lance em seguida esta interrogação retórica: “Que vem pois a ser este presente que me fizeram vai para vinte e cinco anos e que tanto se valorizou aos meus olhos?” (*ibidem*). Estranhamente, o mesmo narrador que manifestava tanta incerteza acerca da proveniência do objeto sobre o qual dissertava não só esclarece como ele chegou até si, confirmando a suspeita de que se tratava de uma oferta, como indica com bastante precisão há quanto tempo lhe pertence. Se já admitir o desconhecimento dos antecedentes da misteriosa coisa

⁵⁵ Também Garrett (1983: 19) se define de “[s]eu natural curioso e amigo de antigualhas”, característica que os editores românticos frequentemente se atribuíam (Abreu, 1997: 302). Mesmo sem desempenhar, como dissemos, esta função, o narrador do conto partilha este traço com os seus antecessores.

se afastava da narrativa prototípica do “manuscrito encontrado” e contrariava os propósitos de veridicção que lhe subjazem, que dizer da contradição em que o narrador incorre? Será uma forma de pôr o leitor de sobreaviso em relação à fiabilidade das suas palavras, subvertendo deste modo totalmente o modelo, ou uma maneira de desvalorizar a necessidade de criar uma ilusão de verdade? Será esta uma estratégia para alimentar a dúvida quanto à existência concreta do objeto ainda por identificar? O que não há dúvida é que estamos perante um narrador que brinca com o seu leitor, fornecendo-lhe pistas contraditórias

Em “O diário de C*”, o narrador minimiza a maneira como a agenda passou a integrar aquilo a que chama “os meus *antiques*” (173), porque decide fazer do próprio volume o protagonista da primeira parte, assim se distanciando, de novo, da narrativa canónica do “manuscrito encontrado”. Sendo a *Agenda Grandella* um “pequeno tesouro” (*ibidem*) e um “documento precioso” (174), compreende-se que o narrador a apresente com detalhe. Em relação ao “manuscrito encontrado”, esta agenda tem a particularidade de ser assumidamente um objeto de estimação do narrador, contribuindo este dado subjetivo para a atenção que lhe concede.

O facto de o narrador não seguir os preceitos românticos da narrativa do “manuscrito encontrado” não significa que ele não recorra a outras estratégias para convencer o leitor da existência da agenda. A apresentação do exterior desta é uma

delas: “Exteriormente é um livro comum, um tanto volumoso para agenda, quase 600 páginas, encadernado a *bordeaux* escuro. É relativamente discreta. A lombada a esfiapar-se e as muitas folhas soltas acabam de a depreciar (...)” (174). A sua aparência pouco atraente aproxima-a do aspeto físico geralmente atribuído aos diários nos textos que pretendem ser tomados como tal (Cunha, 2013: 42). No entanto, o conto é mais completo: também por dentro esta agenda “rasgada e amputada de tanta folha” (173) não parece mais tentadora, com a agravante de que se apresenta como um repositório lacunar. Mesmo assim, para o seu dono, é pelo que está para além de um primeiro olhar que ela se salva: “O seu interesse, como na maioria dos frutos de casca dura e das mulheres feias, está pois no interior. E exige a quem nunca tenha folheado coisa igual – como pode muito bem calhar que seja o Leitor – um esforço de imaginação” (174). Não deixa de ser curioso que o narrador, antecipando a incredulidade que a sua descrição do interior da agenda possa merecer ao leitor, apele à imaginação deste. Procura, ao mesmo tempo, assegurar que ele não duvide das suas palavras, apesar das diferenças que possa encontrar entre uma agenda do início do século XX e as do seu tempo: “Imagine-se um híbrido de almanaque e agenda. Imagine-se em seguida um outro híbrido do *Diário da República* e da página de anúncios do *Diário de Notícias*. Imagine-se enfim o enlace desses dois híbridos e o híbrido em segundo grau que do cruzamento de ambos

resultasse – e teremos uma pálida ideia do que seja esta portentosa *Agenda Grandella*” (174-175). Repare-se que, nesta altura, o leitor ainda desconhece que a agenda encerra um diário, o qual vem reforçar a natureza compósita da sua hospedeira. De qualquer maneira, basta a diversidade de conteúdos que a agenda contém desde a raiz para a tornar digna de atenção. Nela “se faz uma leitura da época mais certa, e sobretudo mais amena, do que em muitos manuais de história” (183). Mais uma vez, estamos longe do “manuscrito encontrado”, cujo interesse se esgota no facto de ser o fiel depositário da palavra de um escritor morto, desaparecido ou simplesmente anónimo. A hibridez da agenda convida a estabelecer um paralelo com o conto, história de amor (194, 198) de carácter exemplar (194, 195, 198, 230, 242, 253) composta por retalhos dessa mesma agenda e do diário que ela guarda.

Após a caracterização da agenda, e para acabar com alguma suspeita quanto aos diversos conteúdos que nela têm assento e, por conseguinte, quanto à sua existência, o narrador, como sucederá com o diário, guia o leitor numa viagem pelo interior do volume. Para exemplificar os múltiplos assuntos nele presentes, recorre com frequência a citações devidamente assinaladas por itálico, sem proceder a qualquer atualização ou correção ortográfica:

Bom, aqui é preciso não esquecer *a valiosa ajuda dos sócios procteteres [sic] que são os empregados superiores da casa, e a princi-*

pal quota do Snr. Francisco Grandella, pois só êle contribue com um têtço da quotização geral e que regula por 25\$ mensais escudos. (181)

Além disso, o narrador ilustra a apresentação da agenda com três imagens (180, 182, 192), que descreve e comenta, acompanhando-as quase sempre da indicação da página onde elas figuram:

A páginas 30 da Agenda surge-nos a fotografia das educandas com a regente e a professora. As educandas são doze raparigas à boca da adolescência, de bata preta, quase todas bonitas nos seus rostos de princípio de século (...). Doze raparigas: doze projectos, doze expectativas. Hoje, ou morreram ou são tetravós macróbias – eis o que resta delas. (179-180)

Quer os cuidados com as citações, quer a reprodução de fotografias ajudam o narrador a criar um *ethos* de credibilidade, o que não quer dizer que ele não fique livre para voos de ficção tingida de humor e poesia, como a continuação do excerto anterior confirma:

A regente é presumivelmente a figura da esquerda, pesada, severa, não deixando dúvidas enquanto a disciplina: mulher de quarenta anos, lê-se-lhe na pose hirta que está ali para as curvas em matéria de meter na ordem aquelas doze fábricas de sonhar, caso elas prevariarem, pisquem o olho a algum

marçano, cochichem entre si segredos adolescentes. (180)

No final da primeira parte, o narrador anuncia a passagem a outro nível da agenda, apresentando como secundária esta jornada pelo “mundo prodigioso de informes que é a Agenda Grandella” (183): “Mas creio que é tempo de, feita esta sumária justiça à Agenda, trocar o impresso pelo manuscrito, que foi afinal o pretexto para estas páginas escritas ao desenfado” (193). Pensamos todavia que, tanto pela construção de um “eu” que pretende ser credível, como pelo emprego de estratégias que se tornarão recorrentes, “A Agenda Grandella” assume um papel importante na preparação do leitor para o que vem a seguir.

3. Um diário e algo mais

Depois do *suspense* criado pelo último parágrafo da primeira parte, o narrador, afetando distração, inicia a secção seguinte com uma revelação em forma de dúvida: “Eu não sei se tinha já dito que, laboriosamente manuscrito na minha Agenda Grandella, existe um diário” (194). Acrescenta a esta informação um “Nem mais” (*ibidem*) que pretende reforçar a veracidade da sua afirmação. Insiste ainda a seguir: “A Agenda é o suporte de um diário autêntico (...)” (194). Ela é a sucessora dos “cadernos de papel” (Castelo Branco, 1985: 345) onde Guilherme do Amaral registou as suas memórias ou do “grosso e pesado cartapácio” que continha os *Versos de João Mínimo* (Almeida Garrett, 1983: 31). No

entanto, o nome que a identifica, ao mesmo tempo que a distingue dos seus banais antepassados, confere-lhe uma existência mais verosímil, importante para certificar a autenticidade reivindicada para o diário. Todos os dados apresentados sobre a agenda na primeira parte vão no mesmo sentido. O diário ganha assim foros de verdade que o separam do típico “manuscrito encontrado”.

Tal como sucedeu com a agenda, o narrador fornece informações sobre o diário tendentes a credibilizar a sua genuinidade. A observação sobre a propriedade do seu estilo serve este propósito: “A linguagem, rude mas certa, é a que convém ao autor (que logo veremos quem é) e acaba por ser igualmente a que convém ao caso em tal lugar e tempo” (194). Algumas passagens do diário permitirão ao narrador corroborar esta apreciação:

E avança um dado novo: *No dia 1º de Agosto estive gosando o meu bocado no Raboredo com a A. e me deu uns meotes eu lhe dei dois beijos o qual estive contente ao pé de A. que me quer muito. A.*

Deixemos de parte a sintaxe tortuosa, a falta de pontuação e outros aleijões que acompanharão o diário até ao fim, mas que no fundo são até simpáticos, ia a dizer admiráveis, pelo capital de espontaneidade e sinceridade que lhe acrescentam: um discurso tirado do natural, todo músculo, sem as adiposidades do esforço literário. (204)

Este e outros comentários do género

que vão surgindo ao longo da obra (199, 243, 252, 254, 259, 260) recordam que o autor do diário e o narrador não se confundem. Sublinhe-se que o uso constante do itálico e a ortografia inalterada nas numerosas citações a que o narrador recorre são estratégias utilizadas para garantir a fidelidade ao original. Estas marcas não impedem, porém, as dúvidas quanto à autoria de uma entrada como a de dia 14 de Agosto, provocadas pela incongruência que existe a nível temporal: “*Oje foi ella para Moncorvo esteve lá dia 14 e 15 e 16. No dia 17 é que veio. Oje dia 14 fui mal tratado por meu pai por causa della quasi a pontos de me bater*” (214). Não basta a autoridade do narrador, que afiançará mais adiante “Eu não invento, cinjo-me ao diário que tenho entre mãos, não posso nem quero mentir” (247), para garantir que aqui não anda mão alheia.

A substituição do nome do diarista e da sua parceira amorosa por uma inicial, C* e A*, respetivamente, concorre de igual modo para convencer o leitor que vai encontrar um documento que não é forjado: “Ao autor do diário (...) chamarei apenas C*, ocultando dessa forma o seu nome próprio. Não vive já. Mas vivem filhos e netos, assim como talvez filhos e netos da sua comparsa, a quem, por maioria de razão, também ocultarei sob o nome de A*. Uns e outros poderiam não gostar deste remexer no passado (...)” (194-195). Observe-se, no entanto, que a Lídia, a Guilhermina, a Marquinhas da Cabeça de Mouro (249) e a Otilia (256), mulheres por quem C* também distribuiu

os seus beijos, não foram tratadas com a mesma discriminação, talvez por fazerem parte “das três ou quatro personagens secundárias da história, que nela perpassam meteoricamente, sem se saber ao certo quem são nem que peso têm no dia-a-dia de C* e A*” (242).

A referência aos descendentes dos protagonistas indicia a pesquisa sobre C* e A* que o narrador desenvolveu, o que é mais uma forma de sugerir que ambos viveram efetivamente e que este foi, de facto, um “caso verídico” (264). Perto do final do conto, o narrador chega mesmo a revelar o que conseguiu descobrir sobre o destino do par após o final infeliz da sua história:

Entretanto a guerra estrugiu, reclamava carne para canhão, e C* lá acabou por ir (...).

Regressou com o armistício e fixou-se em Moncorvo, carpinteiro de profissão (...). A mulher com quem casou chamava-se, não A*, mas C*, e deu-lhe sete filhos. Morreu o nosso homem em Moncorvo, em 1962 (...).

De A* é que não consegui apurar mais nada. (261)

O detalhe com que é referido o material de escrita utilizado por C* nos seus apontamentos, matéria em que os supostos editores românticos não se detinham, faz igualmente pensar que este manuscrito não é pura invenção do narrador:

Começa a escrever o seu diário a 19

de Julho de 1914, com lápis azul, cuja ponta não se dava ao trabalho de afiar, pois escrever rombo, tão rombo que nos leva a tomar às vezes umas letras por outras e obriga a muita cautela na decifração. A partir de 12 de Outubro, porém, gasto talvez este lápis ou reduzido a um coto com que já não fosse cómodo escrever, muda para lápis preto. (196)

De qualquer modo, a partir de 7 de Fevereiro de 1915 (...) as entradas aparecem a tinta. (197)

A indicação precisa das datas em que o instrumento de escrita passou a ser outro, assim como o pormenor do traço grosso, reforçam esta ideia. A reprodução da folha da agenda do dia 1 de setembro de 1914 (234), portadora da entrada em que C* declara a sua paixão por A* em “letra garrafal” (233), pode confirmar a custosa decodificação da caligrafia de C*, fazendo prova, ao mesmo tempo, da autenticidade do diário. Acrescente-se, no entanto, que as dificuldades de decifração resultantes do uso de um lápis rombo fazem perigar a clareza de expressão do diarista afirmada pouco antes pelo narrador: “Era C* também, a aquilatar pela caligrafia e sobretudo pela ortografia, criatura de letras gordas, sabendo apenas o quanto baste para escrever ele alhos e não lhe entendermos nós bugalhos” (196). Mantém-se a instabilidade notada já noutras ocasiões, marca de um narrador que se diverte com este jogo de “dá e tira” com que prende e ba-

ralha o leitor.

Na apresentação do diarista, o narrador é bem claro quanto às liberdades que toma para o caracterizar, salvaguardando assim a sua credibilidade. Depois de iniciar o retrato do amado de A* com um convicto “Era C* na altura um mocetão de vinte anos, pois nascera em 1894 numa aldeia do concelho de Moncorvo, chamada Castedo da Vilariça” (195), irá, no entanto, reconhecer:

Dizer mocetão é uma daquelas petulantes presunções do escritor a quem faltam documentos e meios de prova e se deita a adivinhar. Não vi retrato algum de C*. A rigor não sei pois se era um mocetão, no que a palavra implica de desenvoltura e pujança física. Mas devia ser, a avaliar pelo número de namoradas que lhe conheceremos mais adiante e pelas muitas outras que teve ulteriormente, já fora do alcance temporal deste diário. (195-196)

Através da dedução, o narrador ultrapassa uma limitação decorrente do facto de o diário ser um género de natureza intimista, pouco propício ao retrato físico dos seus autores. O “laconismo de C*” (198), também ele decorrente das convenções deste género autobiográfico, conduzirá várias vezes o narrador a este tipo de exercício.

Apresentado o diário nas suas diversas facetas, o narrador, contrariamente à prática romântica do “manuscrito encontrado”, surpreende o leitor com um convite:

É pois este diário ingénuo, muitas vezes pungente, outras cínico até à abusão, que o Leitor paciente, querendo, vai folhear comigo ao longo de algumas páginas. Leremos de espaço. Volta e meia, pararemos na leitura, (...) para cismar nalgum pormenor que lhe deu no goto, aferir alguma verosimilhança, roer uma incomodidade. (198)

Procedimento idêntico já tinha sido adotado a respeito da agenda. Porém, o “Folheemos ao acaso” (175) da primeira parte dá lugar a um programa bem concreto:

Já sei que onde mais frequentemente nos determos, o Leitor e eu, será nos idílicos jogos de amor, principalmente nos beijos na face (...). Tentaremos também ler entrelinhas, acompanhar, com o esforço de imaginação a que por vezes nos obriga o laconismo de C*, os passos da história, ampliá-los, comentá-los com a erudição possível (e o inevitável cabotinismo...), situá-los na moral montesinha a que obrigavam o tempo e o lugar. Não à maneira do sociólogo que friamente observa e deduz, mas como quem ama e desculpa e quer compreender. Seja: como quem escreve uma ficção, não como quem redige um relatório. (198-199)

Esta passagem metaficcional revela-nos uma entidade que rompe com o artifício romântico do narrador-editor e se

assume simultaneamente como leitor e escritor. Aliás, neste projeto, leitura e escrita caminham a par. Surge-nos assim um ser demiúrgico que se propõe reescrever o texto primeiro, servindo-se da sua imaginação e sensibilidade para o reinventar⁵⁶. Assim sendo, não há dúvida que estas palavras estabelecem com o leitor um pacto romanesco.

Esta intervenção do narrador legitima a anunciada história de amor de natureza exemplar prometida desde o início da segunda parte, com a qual ele justifica o interesse pelo diário: “De resto, se devassamos os resíduos deste amor antigo, não é por alguma perversa erupção de voyeurismo: é que a história é mesmo exemplar e todo o exemplo aproveita e edifica” (195). O narrador assegura assim a posição de destaque que ocupa desde o início do conto, sendo ele o responsável por comentários, digressões, esclarecimentos ou antecipações. Em contrapartida, o diarista passa para segundo plano. Do mesmo modo, o texto do diário submete-se às exigências da construção de um enredo, elemento ausente do género diarístico (Cunha, 2013: 19, 40). Daí que se anuncie um “clímax” (254), se hierarquizem personagens (242) e intrigas (257) e ocorram

⁵⁶ Um pouco mais adiante, o narrador reafirma o seu estatuto de escritor e, portanto, de criador: “E que importa que não tenha sido exactamente assim? Assim é que eu o imagino, e a imaginação é o sal da vida; é ela a ferramenta número um pendurada no tabique da oficina de quem, como eu, presume de escritor” (229-230).

alguns desvios à ordem cronológica do diário (244, 250), com supressão até de entradas (247, 261). Ao mesmo tempo, o modelo compositivo típico do diário, baseado no fragmento, dá lugar a capítulos, culminando num “Epílogo” que encerra a moral da história. O particular ganha, assim, alcance universal, transformando-se os humildes A* e C* nos “protagonistas de todas elas [histórias de amor], disfarçados os seus nomes em outros nomes” (264). A existência empírica ou não do diário é secundária em todo este processo, uma vez que o importante é que, real ou não, exista um objeto a partir do qual o narrador possa escrever a sua ficção.

4. Remate

“O diário de C*” constitui um caso peculiar no conjunto das apropriações ficcionais do diário, uma vez que é um conto construído a partir de um diário dito autêntico e não um conto mascarado de diário. A sua trama não dispensa a apresentação quer do suporte do diário, quer do diário em si como forma de credibilizar a existência extra-ficcional deste e a sua alteridade. A técnica utilizada pelo narrador tem reminiscências do “manuscrito encontrado” das novelas e romances românticos. No entanto, o narrador distancia-se deste motivo evitando sistematicamente os seus ingredientes típicos e preferindo explorar dimensões não contempladas por ele. Além disso, recorre ainda a outras estratégias de veridicção, como as citações e as fotografias. Tal não impede, porém, que aqui e ali assome alguma contradição,

deixando também o seu leitor “a roer uma incomodidade” (198). Tudo isto é obra dum narrador onnipotente e omnipresente que joga com o seu companheiro de jornada e o cativa pela hábil construção do *suspense* e da dúvida, pelo humor, pela poesia, pela “compaixão e teimosia” (264) que põe na construção de uma história de amor que transcende o humilde par transmontano. Recusando o disfarce de editor, apropria-se do texto original e amplia-o ao sabor dos seus interesses e da sua subjetividade. É ele afinal o protagonista de uma ficção que se apresenta como “O diário de C*”.

Bibliografia

Abreu, Maria Fernanda (1997), “Manuscrito encontrado (o motivo do)” in Buescu, Maria Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, pp. 301-303.

Almeida Garrett, João B. da S. L. de (1983), *Obras completas*, Vol. VI, Camarate, Amigos do Livro.

Castelo Branco, Camilo (1985), *Obras completas de Camilo Castelo Branco*, Vol. IV, Porto, Lello & Irmão.

Cunha, Sílvia Maria dos Santos Almeida (2013), *Dias inventados: o romance-diário na ficção portuguesa contemporânea*, Aveiro, Universidade de Aveiro [texto policopiado].

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

Pires Cabral, A. M. (2012), *Os anjos nus*, Lisboa, Cotovia.

UM ARTISTA DOS SETE OFÍCIOS

ERNESTO RODRIGUES

A. M. Pires Cabral e eu presidimos, no primeiro triénio de vida da Academia de Letras de Trás-os-Montes (2010-2013), à Assembleia-Geral e Direcção. Agora, no segundo triénio, sucedo-lhe como presidente da Assembleia-Geral.

Mal tomou posse a Direcção, fui convocado para organizar, com Amadeu Ferreira, uma ‘antologia de autores transmontanos’, que intitulei *A Terra de Duas Línguas* – em 2013, sairia segundo volume –, mas propus, igualmente, soma representativa dos 70 anos de Pires Cabral, lançada em Macedo de Cavaleiros, no aniversário de 13 de Agosto de 2011. Incumbiram-se da selecção e organização Isabel Alves e Hercília Agarez. Além de um excelente aperitivo para quem não possa abarcar obra multimoda, e descontada a recepção crítica em periódicos, temos aí a bibliografia deste artista dos sete ofícios.

Na badana da capa, escrevi: «Com uma cinquentena de títulos em poesia, conto, romance, crónica, teatro, além de estudos e monografias» – já contei sete –, «e largamente representado em antologias, a sua

obra é cada vez mais traduzida». Acrescentando: «No seu amor às raízes, veio erguendo, desde 1974, um universo de tipos, situações e linguagens que o integram na família de Trindade Coelho e outros ilustres da região. Como poeta, goza de uma irradiação próxima do culto junto de leitores avisados, tal a força do seu artesanato lírico desaguando numa vocalidade própria.»

Na contracapa, assinali ser «o primeiro volume dedicado [pela Academia de Letras de Trás-os-Montes] a um autor», o que «diz da importância que atribuímos a quem, desde o significativo título da estreia – *Algures a Nordeste* (1974) –, faz de cada obra, também como inesperado aguarelista, “uma homenagem ao povo em cujo seio tive a sorte de nascer”, como escreve em nota à 3.ª ed. de *O Diabo Veio ao Enterro* (2010)». Louvei «a selecção inteligente desse *solo arável* – com reflexos em segmentos da geração lírica seguinte», e, «como entrada no seu *reino maravilhoso*, [saudei] a bem achada tripartição em lugares, homens, bichos»; como principais

vectores, relevei «inquietações na relação entre Viagem e Tempo, e seus efeitos sobre uma interioridade; ou a dúvida», numa alusão ao romance, entretanto traduzido em italiano, *O Cónego*, de que falarei adiante.

Começemos pelo ofício genesiáco.

Ao apresentar publicamente, e recen-sear na revista *Estudos Italianos em Portugal*, os trinta poemas bilingues de *Le illeggibili pagine dell'acqua*, tradução de Giorgio de Marchis, notei que *Algures a Nordeste* coligia escritos desde 1962, licenciava-se o Autor em Filologia Germânica, na Faculdade de Letras de Coimbra. A crise académica limpou-o das teias de aranha românticas e da eloquência de Junqueiro. Essa tardia edição de província é, hoje, não só rara, como sinaliza as preocupações de quem melhor deu – também na ficção, no teatro, na crónica, na monografia, em reportagens ou guias e na dicionarização de provincianismos – as cambiantes da vida transmontana. Acabo de listar, sob outra forma, sete ofícios.

Giorgio de Marchis privilegia esse subintitulado *Catálogo de feios, simples e humildes* (título da edição alemã, bilingue, Bremen, 1983), e não só abre pelo germinal “Hic et Nunc”, como nos ilumina com uma introdução de título-paráfrase, “Versi da Nordest” (p. 11-16), caracterizando muito bem «la tenace vocazione periferica» (p. 12) e a ligação a uma «terra postuma per eccellenza» (p. 14), mais deprimida nos anos 60, quando sangrou almas para a emigração: «Poesie su vecchi,

zingari, contadini, insetti, e alberi, come se l'autore volesse cartografare in nei minimi dettagli il suo territorio, per riscattare dall'oblio la sua gente [...], abbandonata da secoli a se stessa e al suo intimo isolamento [...]» (p. 13). Nas últimas recolhas, o poeta olha aos instrumentos agrícolas, relê a paisagem, segue as aves, reflecte sobre a morte, em busca de luz... Por exemplo: os 19 poemas breves de *Que Comboio é Este* (2005) são uma bela síntese dessa viagem interior, com cimos surrealizantes («Minto: o salmão apeou-se / na estação anterior.»; ou o comboio semelhando «um ovo por chocar», que podíamos aproximar de um grãozinho barroco sob a égide de Bosch), em flagrantes que nos tornam seus «companheiros de viagem», e trazem lembranças comuns. Viajante incerto, levado pelo rumor do título anaforizado, *Que Comboio É Este* convoca vizinhos de lugar literário, de Garrett a Pessoa, ou estrangeiros, e a figuração crística. Busca-se um continuado transbordo de sentidos, em que «passageiro» já «quer dizer: estou de passagem», qual «saltimbanco de olhos vendados, / sem vara e sem cautelas», sobre carris de abismos, num «pavor / perpendicular». O sucinto da metáfora, explosiva, carrila optimamente. Vislumbra-se, em sequência narrativa, viagem ao fim da noite, «visita ao miolo da noite», até ao derradeiro instante de, entre facas, se apear. Estamos dentro – ou somos cercados por comboio cúmplice da noite, em viagem de um só sentido.

O final do prólogo de Giorgio de Marchis concorda nesta síntese: “Lontana

dalla fittizia serenità di Caeiro, la poesia di Pires Cabral assume, dunque, i contorni di un drama umanissimo e dolente in cui il dolore più vivo convive con la nitida coscienza di quanto sia ridicolo anche il proprio soffrire.” (p. 16) De um pudor avesso a coloridos, arrebiques e folclores, teimando “com mansidão”, tira o artista “memória augusta e salutar” do “campo ferido” nordestino (p. 18), já microcosmizado em Terra Quente (*Gaveta do Fundo*, 2013), como se propôs no limiar de já longo itinerário. Aqui, toca a finados; é o fim da *pax ruris*, o reino de um imperfeito do indicativo, contando terra, rio e vida que ainda se provam *resistentes*, à imagem dos incisivos familiares que são os melhores veios destes versos. A escrita sobre a natureza encontra terreno fértil neste universo, menos líquido que sólido, de emoção sustida, que reconhecemos universal.

Já na ordem de uma particular linguagem e vicissitudes locais como referência (não no quadro de uma subjectividade, ou enfoque no eu, por que transita a lírica), o conto é ofício não menos nobre: gosto de associar os minifúndios da nossa sobrevivência ao conto, e sua adequação ao génio local. Esquelhado de Lisboa, tira-se cânone de Trindade Coelho, Torga, João de Araújo Correia; mas cumpre alinhar Domingos Monteiro, Bento da Cruz, Modesto Navarro, Nuno Nozelos, entre outros, que o também coordenador do Grémio Literário Vila-Realense trouxe para o debate público. (Se acrescentássemos o activista cultural e assessor, o professor,

fotógrafo e aguarelista, desaguávamos nos 12 trabalhos de Hércules...) Dos seis importantes prémios nacionais, desde 1983, é mais recente o Grande Prémio de Conto ‘Camilo Castelo Branco’, da Associação Portuguesa de Escritores / Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, atribuído, em 2011, a *O Porco de Erimanto*, onde, aliás, há refeitura sobre edição antiga, aspecto oficial à atenção dos estudiosos, talvez mais evidente em *O Diabo Veio ao Enterro. Contas do Nordeste*, de 1985 e 1993, até à retocada 3.ª ed. d,e 2010. Em *O Porco de Erimanto*, não esquecerei certa senhora «tremendo de riso como pudim flã» (p. 51); e uma das primeiras referências a *O Diabo Veio ao Enterro*, por Alberto Miranda, editei-a nos *Amigos de Bragança* (8.ª série, 1, Março de 1986, p. 35-36), de que era proprietário. Acrescento o intitulado “O valete de paus”, que inseri n’*O Escritor* (2, Dezembro de 1993, p. 105-114) e na antologia *A Madárember. Mai Portugal Elbeszélők* (O Homem-Pássaro. Contos Portugueses de Hoje, Budapest: Íbisz, 2000, p. 79-95): é a história de Eugénio Canavarro, o fidalgo da Casa do Marco, «jogador inveterado e, no geral, grande perdedor» (p. 105), que, no fim, paga a Onofre com um quarto de hora da mulher Isaura... Em *Raquel e o Guerreiro* (1995), o fidalgo chama-se Anselmo Raposo; ela é Raquel. Estas metamorfoses textuais pediriam outra atenção.

No terceiro ofício, dedicado ao romance, vou aos mais recentes, *A Loba e o Rouxinol* (2004) e *O Cónego* (2007).

Morrem os rouxinóis de paixão, se lhes

trocam o ninho pela gaiola; assim o pai do narrador, na vila transmontana de Valesiros (redução de Macedo de Cavaleiros, como Sendim rima com a Chacim natal), três dias após a instalação em casa nova. Regressado ao motivo da casa (*Crónica da Casa Ardida* é título de 1992), Pires Cabral organiza a elegia, agora, de uma época do pequeno comércio e da palavra honrada, em fundo de guerra colonial e de nascente pato-bravismo na construção imobiliária, que vai alterar a fisionomia das praças. *A Loba e o Rouxinol* lê-se em quatro horas de puro gozo narrativo e vocabular; a composição das figuras, sobretudo de família ligada ao espírito do lugar, fixa um quadro exemplar também a desagregar-se nos idos de 60.

Na primeira parte do romance, vemos como casa e herói (diz este: «eu sou a casa», p. 180) desfalecem: a história batida à máquina dez anos após a morte de Carlos Rafael Sequeira Dinis (1901-1966) envolve os ramos ascendentes e colaterais de três irmãos, cujo benjamim evoca, em capítulos sincopados, os estratos de vila bafienta, um avô paterno fundador do espaço matricial – e que, dissipador, teve de alienar –, a avó agreste (morta em 1952, tinha Jorge 11 anos, como o Autor), a loja, além do pai e da casa: a primeira ironia é ter esta sido promessa no nascimento de quem há-de viver nela, sim, mas alugada, já atravancada por corpos que crescem, decompondo-se a par do protagonista e da saúde de Maria do Loreto (a mãe, construção notável nos repentes, sacrifícios e forma de apaziguamento), que motiva as

discussões familiares. Nestas, sugere-se a teimosia de carácter rodeada de algum mistério, que, perceberemos na segunda parte, é impotência e solidão social de um negócio nas vascas da morte, essa *loba* que ronda.

Vinte meses após o fúnebre 6 de Junho, o diário dos últimos quatro meses deixado pelo comerciante serve ao narrador para esclarecer o silencioso, mas falhado, esforço paterno, num relance de visitas a influentes locais, cuja simpatia (do médico, inveterado fumador, ao dono do café) vemos facilmente sobrelevada pela hipocrisia da banca e negociatas de senhorio não por acaso agente funerário e certo arrivista identificado aos cinco andares da nova era – tudo desaguando em cinismo.

O amor dos objectos e coisas particulares da vida provinciana que conformam a memória dos anos 50 e 60 será, para alguns, o melhor deste encadeamento, com remissões internas em vaivém conseguido (p. ex., «Mandaram-na para o caraças, dirá alguém a seu tempo», relaciona as p. 9 e 120). Assim, para retratar o geral e a passagem do tempo, que se supermercadiza (p. 35), convoca-se o particular: cómoda, cofre, espelho, cortinas, candeeiro, óculos, as palavras cruzadas e os casos do dia de *O Comércio do Porto*, certa Parker vinda de parente brasileiro, a balança António Pessoa, o chinelo ameaçador das mães, a vício do jogo e dos copos, etc. São breves, embora incisivos, os confrontos da Coimbra de 1962 com o salazarismo da vila e a iconografia dos lusitos em cadernos que usávamos na escola; o então Ultramar quei-

ma, num militar colecionador de orelhas de pretos; o Agosto dos emigrantes é um fresco actualíssimo.

O autor diluiu a reconhecida arte dos localismos linguísticos fora dos diálogos e do bem apanhado pícaro Ambrósio Sardinha: para evitar alguns ruídos, explica-os (caso de *soto*, p. 32). Sendo história de morte, que alcança os valores de comunidade estreita, a própria linguagem, resistindo, vive a nostalgia que só já encontramos em raros autores que ainda abordam «os arredores do paraíso» aquém-Marão.

O *Cónego* assenta em «fragmentos de verdade» a que respondem iguais mentiras, ficando-se o biógrafo Salviano na «contrapartida comum de ambas» (p. 318), ou seja, na dúvida, que tudo mina, e protagoniza o romance.

O padre Salviano Taveira (1923) vai, aos 26 anos, paroquiar Vilarinho dos Castelhanos, nome forjado à vista da Serra de Nogueira, perto de Bragança. Desde a também inventada Covelas natal, onde se sonhava ministro de Deus, é homem de um rumo só, até ao momento em que conhece o entrevado padre Agostinho Teodoro, que vai render, e a quem acompanha nos últimos dias. Filho da terra, Agostinho quer deixar testemunho da vida e feitos de um conterrâneo «notável», Francisco Benigno Ochoa (1868-1943), o cónego do título – e, subitamente, rompe inquietações no policiesco narrador.

De origem castelhana, Ochoa estava destinado ao sacerdócio, mas o diabo não dorme: além de um amorio com Virgínia,

a fidalguinha do sítio – a qual, já idosa, ainda mede as distâncias em relação ao novo padre –, ele desonra a filha do feitor Querubim, Gervásia, ambos, pai e filha, criações literárias soberbas, sendo que esta, ama do padre Agostinho, instila agora cizânia na imagem do purpurado.

O bispo da diocese de Bragança e Miranda, Dom José de Mariz, eleva-o ao canonicato em 1903; mas, porque a inveja de uma cidade farta em cabeções também não dorme, ei-lo a trocar os aposentos no paço episcopal por casa a passos da sua igreja de São Vicente. Nem por acaso, casaram nesta o infante D. Pedro e Inês de Castro, diz a tradição, e digo eu. É um sinal de desvio iminente? Como o nosso cónego precisa de mulher a dias, certos olhos que o marcaram, já, em manhã fria e furtiva, reaparecem ao seu serviço. Segue-se a tentação.

Em 1905, o peso e a responsabilidade do celibato quebrado – teorizará contra o celibato a propósito da quebra dos votos de castidade do mesmo Agostinho (p. 304-305) – obrigam-no a fechar-se na aldeia, interrompendo carreira auspiciosa, intelectualmente reduzido, doravante, à arqueologia que nesses sertões animava um Abade de Baçal. Lugares da cidade e alguns nomes próprios multiplicam os efeitos de real. É um processo comum na ficção de A. M. Pires Cabral.

Desde o início, aquele Salviano pudico – a lembrar o Pantaleão de Mario Vargas Llosa, em *Pantaleão e as Visitadoras* (1973) –, tão pudico, que, no seu discurso, se eufemiza a soltura dos interlocutores, sabe

de casa onde mora a herdeira do cónego, Eduarda, outra preciosa informadora.

O reencontro tardio com a filha pacíficava Ochoa; nas suas derivas da caça e do jogo, nas manifestações a favor da Monarquia do Norte de Paiva Couceiro e mesmo de Francisco Franco, ou na loucura que o acomete na morte (que não reconhece) do irmão, Ochoa entende, por fim, que a dignidade estava para lá de insuficiente pensão de alimentos recusada pela mãe da sua filha, que nunca vira: «E – jurava o padre Agostinho – deve ter sido a partir desse momento que o remorso, como um pássaro silencioso e soturno, começou a fazer o ninho na sua alma.» (p. 189)

Falta referir uma fonte não menos singular, Herculano, o jacobino do lugar, rico de expressões que promovem outra verdade dos factos. Com Herculano, reforça-se a palavra da rua, ou a atmosfera de merenda à lareira, segundo estratégia alicerçada em breves histórias interpoladas, com que melhor se oferece um quadro aldeão disputado entre igreja e taberna.

Com tantos «fragmentos de verdade», a que respondem iguais mentiras, fica-se o biógrafo Salviano – não raro, antropólogo em trabalho de campo – na «contrapartida comum de ambas» (p. 318), seja, na dúvida, que tudo mina; nos intervalos, ele aclara as ascensões amputadas, os desvios da carne e do verbo, e torna-se jubiloso em ditos e anexins misturados com provincianismos, a par da memória narrativa e irónica de um Camilo tutelar.

No âmbito da crónica, estritamente fa-

lando, temos *Os Arredores do Paraíso. Crónicas de Grijó* (1991), *Vila Real – Charlas com Apostila* (1995) e *Na Província Neva (Crónicas de Natal)* [1997]. E, todavia, será a espécie mais regular e pública, tantos anos vão no *Repórter do Marão*. Impunha-se nova recolha, sendo que algumas deste periódico entram na antologia *Aqui e Agora Assumir o Nordeste*.

Exercício para teóricos do discurso é ver como se suspende uma narrativa e nasce massa cronística: veja-se que reflexões suscita o cruel mês de Setembro, em *Crónica da Casa Ardida*, onde se nos deparam outros exemplos. Na última noite de férias, cismando na varanda, o narrador percebe como tudo mudou, nos últimos trinta anos.

Incluamos aqui a crónica-reportagem intitulada *Dois Dias em Mende / Deux Jours à Mende* (2004), que dá passagem ao itinerarista, não raro, em português / inglês, de Vila Real em suas variantes, de Carrazeda de Ansiães e do Porto.

Na ordem da ficção, pudera esmiuçar designações como novela, narrativa, história infantil; as três peças de teatro são de quinquénio antigo, entre 1977 e 1982; outra especialidade é a do antologador (sobre emigração, caça, o Corgo, Natal, bestiário); o estudioso é, creio, o mais afectado pela dispersão administrativa, porquanto, se títulos há entre 1979 e a reedição de *Vila Real – Histórias ao Café* (com Elísio Amaral Neves; 2013), a imensidão de notas e artigos na hemeroteca pessoal dava bem para volume composto deste

velho camiliano, e não só.

Lembro, enfim, o dicionarista, que prefaciéi, apresentei, recenseei. *Língua Charra. Regionalismos de Trás-os-Montes e Alto Douro* são 1 174 páginas em 2 vols., a duas colunas – em grafismo nítido, convidativo –, que devemos folhear vagarosamente, de modo a saborear uma fala conservada por gerações, fala feita seiva nestes quarenta anos de tirocínio. É um trabalho espantoso – de carinho pelas palavras e capacidade de organização, primeiro; de pesquisa, anotação e preocupações até ao derradeiro minuto, sobrelevando quaisquer outros dicionários entretanto conhecidos numa especificidade geográfica e, mesmo, uns tantos monolíngues, desde 1783.

Concluindo. Há vários modos de contar estes ofícios, pois, em autores como A. M. Pires Cabral, sete significa uma vasta incompletude. Por isso, aguardemos o que lá vem.

“Da viagem que direi?”: Onze ensaios em torno da obra de A. M. Pires Cabral,
n.º 7 dos Cadernos da Biblioteca de Vila Real,
organização de ISABEL ALVES,
foi composto e impresso na Minerva Transmontana,
em Outubro de 2016,
numa tiragem de 300 exemplares.

Depósito Legal: 415832/16



Biblioteca Municipal de Vila Real
Rua Madame Brouillard
5000-573 Vila Real
Telefone: 259 303 080
www.biblioteca.cm-vilareal.pt

