

INSVLANA

orgão do

INSTITUTO CULTURAL DE PONTA DELGADA



VOL. XLVIV

MCMXCIII

como recusa anonimadas relações sexuais. Ele não precisa dos artifícios que os restantes indivíduos do *mondo novo* necessitam. Prefere ser enviado para uma Ilha de clima inóspito do que viver em tal estrutura societal.

B. Marx, é diferente. Assalta-o a cada instante o temor de ser castigado. Nele ainda não estava realizado o sentido da responsabilidade plena que é a vida. Apenas sente “o apelo do ser”. Quando é ameaçado de ser enviado para as tais ilhas de clima inóspito, sente medo. Por isso, procura por todos os meios um processo que lhe permita livrar-se de tal ameaça. É então que descobre a figura de um *selvagem*, personagem que habita na reserva do Novo México. Vem a saber que este é filho do director do centro de incubação de Londres e, como nesse *mondo novo* ser pai é o maior dos pecados, a sua descoberta servir-lhe-á de pretexto para pressionar os seus dirigentes a não cumprirem a decisão de o enviarem para longe.

Regressando à sua sociedade com a sua descoberta é repentinamente aceite por todos, fazendo, aos poucos, a vida do *mondo novo*.

Mas, como o desejo de crítica não morreu nele, desousadamente, tenta chocar os outros com uma linguagem liberta de preconceitos. Todos murmuram que B. Marx ainda acabaria mal...

Apresentação de *A Roda do Tempo* de José de Almeida Pavão

Porto, 23 de Maio de 1993

Saudando todos os presentes, em particular o Professor Almeida Pavão, começaria por — colocando-me na posição de observador — reflectir brevemente sobre o interesse e o sentido deste acontecimento, em que — com muito gosto e, sobretudo, com muita honra — aceitei participar.

E isto porque poderá parecer estranho, excessivo mesmo, que se proceda ao lançamento público de uma obra em segunda edição.

Ninguém certamente discutirá a pertinência dessa estratégia quando se trata da recuperação (diria mesmo da exumação) de um texto que, sendo importante para determinado sector da história da cultura, se foi tornando raro e de difícil acesso, justificando assim o projecto desinteressado de o restituir a uma nova circulação activa nos circuitos culturais, em edições geralmente cuidadas que podem mesmo revestir a forma de edições fac-similadas ou até críticas. De

certo modo, é esse o caso de *Mês de Sonho*, que o professor Almeida Pavão brilhantemente acaba de apresentar.

Um caso como o de *A Roda do Tempo* poderá, de imediato, suscitar reacções diferentes, sobretudo por parte de quem encara com alguma desconfiança a relação pública entre o escritor, o crítico e o leitor. Em tempos como o nosso, em que o livro é cada vez mais encarado como mero objecto comercial — e o facto de estar sujeito a uma taxa de I.V.A. parece confirmá-lo por outras razões — e em que a literatura é cada vez mais caminho para outras coisas, poderão não faltar os que vejam nesta sessão uma estratégia de promoção, ainda por cima desnecessariamente mediada. Concluíram esses que estamos perante mais uma prova de que vivemos — como quer George Steiner — numa época de “pós-cultura” e de “pós-livro”, marcada pela proliferação do comentário e das palavras em segundo grau.

Acontece, porém, que essas possíveis reflexões não resistem a um olhar minimamente atento e isento. Uma resposta poderia, aliás, passar apenas pela afirmação de que qualquer ocasião é oportuna para um diálogo entre o autor e os seus leitores; diálogo evidentemente informal, desintencional e livre, predicados necessários para um enriquecimento de ambos os pólos da comunicação que toda a actividade literária implica. Isto mesmo tem sido dito pelo próprio Almeida Pavão em prefácios que escreveu para algumas das suas obras: nesta segunda edição de *A Roda do Tempo*, considerando a questão do género, convida: “Classifiquem o livro como quiserem”; algo de semelhante, embora numa esfera de questão de acção mais lata, se observa ainda no período final do prefácio do seu livro mais recente — *O Além da Ilha*:

“Esta a interpretação que lhes procurei imprimir. O que não

significa que mereça o consenso de quem me ler. O livro é pertença do leitor, não do autor.”

Outra resposta mais completa à questão inicialmente colocada poderia passar pelo reconhecimento de que a obra que aqui nos trouxe — sendo embora a mesma — é hoje, em 1993, algo de ligeiramente diferente.

Por um lado, foi introduzido um novo texto, que não constava, portanto, da edição de 1970 — “Os Dias Interiores”. Por outro lado, mudou também o suporte material do texto: a modesta edição de autor foi agora substituída por um editor institucional (a Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Secretaria Regional de Educação), traduzindo um reconhecimento colectivo que só peca por tardio e reflectindo-se — materialmente — na qualidade do papel e na melhoria da capa, que ostenta uma ilustração que torna mais claro e expressivo o título. Tudo isto, no fundo, é o resultado da passagem de vinte e três anos, ao longo dos quais o autor continuou o seu trabalho — no domínio da criação, mas também no do ensino e da investigação —, publicando entretanto mais quatro obras de ficção: *Os Xailes Negros*, *O Fundo do Lago*, *(Ad Familiares)* e *O Além da Ilha*.

Nesse período de tempo mudou claramente o autor que, ao mesmo tempo que foi aperfeiçoando a técnica narrativa, foi trilhando pacientemente o caminho que o levou de um memorialismo fragmentário, insuficiente definido e susceptível de tropeçar aqui ou ali num pitoresco pouco consequente, a uma perquirição mais séria do homem em contexto, por vezes em situações-limite em que o destino é encarado face a face, outras vezes em debate com a sua condição de ilhéu — nuns casos só vagamente pressentida e ainda mais vagamente

compreendida, mas noutros — como acontece com a Margarida da última obra — fundamente vivida, numa excelente ilustração do belo “Memento” que, à maneira de epígrafe, precede e situa *O Além da Ilha*:

“O nascer elou viver numa Ilha. O ser sempre Ilha.

O ter corpo e alma de Ilha, mesmo fora dela. O ter presente uma ausência perene. Uma perpétua saudade que identifica a ânsia da partida com o desejo de retorno. Um cárcere que se transporta dentro de nós, à maneira de uma tartaruga que fosse capaz de engolir a carapaça que a protege, mas que a oprime.

A verdadeira Ilha, que transita das coordenadas geográficas para um mundo de irrealidade que se interioriza em mim, participando dum devir que só morre com a alma.”

Mas, para além disto, outras coordenadas se alteraram neste entre-tanto, o que certamente não deixará de condicionar — em 1993 — esta segunda fase da recepção de *A Roda do Tempo*. Desde logo, o panorama literário nos Açores está hoje mais animado; por outro lado, a discussão sobre as condições de existência de uma literatura açoriana (ou de expressão açoriana) avançou muito e — sem ter chegado contudo a consensos definitivos — fornece hoje ao estudioso que queira ir por aí (o que não é o meu caso) uma base mínima de trabalho, que eventualmente poderia ser aplicada ao caso presente. Por último, Almeida Pavão — como escritor (pois como ensaísta já o é há mais tempo) — é hoje razoavelmente conhecido fora dos Açores, o que em parte se deve aos bons resultados da adaptação televisiva de *Os Xailes Negros*. Com efeito, para muitos — entre os quais eu me incluo — essa série representou um estímulo decisivo para um acompanhamento mais atento das manifestações culturais açorianas,

ajudando a constituir e educar um público que hoje estará certamente mais receptivo a uma leitura nova de uma obra de certo modo também nova — *A Roda do Tempo* — num momento que, ademais, apresenta um significado especial: 1993 coincide com o 25º aniversário da carreira literária de Almeida Pavão, encetada em 1968 com *Evocações — Páginas dum Álbum*. Por isso, este relançamento é também uma forma de assinalar essa data, devendo o Porto — uma das cidades da diáspora açoriana — sentir-se orgulhoso por juntar mais este nome ao dos outros dois aniversariantes do ano: Vergílio Ferreira e Eugénio de Andrade.

Encerrado este preâmbulo — algo longo, mas necessário para evitar equívocos —, passemos então a uma leitura da obra de Almeida Pavão, em boa hora reeditada. Não me conduzirá o propósito de fazer uma crítica no sentido corrente do termo, mas antes — e como disse — uma leitura, necessariamente provisória e disponível para ser depois discutida.

E a primeira observação que me parece importante fazer tem a ver com a estrutura discursiva subjacente à obra. Facilmente se observa que essa estrutura não é uniforme (como procurarei mostrar depois); mas com a mesma facilidade se constata também que essa diversidade é factor de enriquecimento do todo, sem que seja sacrificada a unidade para que o título aponta: o tempo — não o exterior, o cronológico (aliás praticamente ausente), mas o interior, o vivenciado, o da memória. Daí que ao lado desse tempo um outro factor unificador se imponha, omnipresente: um *eu* claramente expresso (mesmo que aqui ou ali ceda o lugar a uma voz mais isenta e mais apta para a condução de um ou outro momento mais declaradamente ficcional); um *eu* que se projecta e se revela mesmo no discurso sobre

os outros — à maneira de uma fotografia em espelho que revelasse mais o interior do fotógrafo que o do fotografado. De tal modo assim é que, concluída a leitura, a imagem mais forte que nos fica é a desse *eu*; não, evidentemente, sob a forma de retrato, mas antes sob a forma mais esguia de perfil, denunciado por pequenos traços que vão assumindo contornos líricos. Daí a sensação de estarmos perante algo mais que a roda do tempo: a *roda do espaço*, propensa à revelação de pequenos quadros que se vão cruzando até comporem um vasto painel — o do *eu* narrativo no seu mundo.

O que acaba de ser dito ficará talvez mais claro se, olhando para o conjunto da obra, verificarmos que nela existe um predomínio claro do discurso memorialista. Subgénero híbrido, permitindo o cruzamento do “*eu*” com os “*outros*”, dos dados íntimos e subjectivos com os factos verídicos, o memorialismo encontra a sua especificidade na reconstrução livre do passado, orientada por um critério pessoal onde têm lugar apenas algumas fracções, desenvolvidas por uma ordem que não é cronológica, mas psicológica. É por isso que, estando embora a meio caminho entre a história e a ficção, o memorialismo acaba por ficar de algum modo do lado da lírica, pelo espaço que dá à projecção livre do *eu* que — directa ou indirectamente — se oferece à contemplação do leitor.

Deixando para mais tarde o conjunto de textos agrupados sob o título genérico de “Aquarelas”, podemos comprovar esta ideia em quase todos os dezasseis textos iniciais, de que talvez possa possível destacar “O Filarmónico”, “O Leiveiro”, “Boa Viagem”, “História duma Cabrinha” ou “Entre a Terra e o Mar”. Mais do que *casos*, creio que se trata antes de *quadros*, na medida em que a preocupação central do enunciador é pintar uma figura — quase sempre singular e

de extracção regional; o *caso* propriamente dito surge — quando surge — apenas no final, como uma espécie de ilustração mais viva do quadro esboçado e que tanto pode apresentar contornos humorísticos, como feições de conteúdo lírico, sem que o tom anterior chegue a ser quebrado.

Sirva de exemplo o último texto citado — “Entre a Terra e o Mar”. Centrando a sua atenção em João Levinho, um dos membros da “congregação de maltrapilhos” que parava pela praia, alimentando-se de sono, o narrador dá-nos conta da luta diária para assegurar a subsistência dele e da família, o que o obriga a repartir-se entre a pesca e a agricultura, entre a terra e o mar. Fixados os contornos exteriores do retrato, o narrador passa então ao lado de dentro, revelando-nos a sensibilidade insuspeitada do protagonista perante o mar, em momentos onde é nítido o cruzamento do *eu* com o *outro*. Sentindo demasiada gratidão e estima perante o mar, Levinho formula uma explicação — tocante pela sua ingénua simplicidade — para os seus efeitos devastadores:

“Para ele, o mar tinha o fraco de se transformar numa espécie de pau mandado. Não podia, com efeito, ser tão mau quem abria as suas entranhas sob uma superfície de prata espelhada, nas manhãs de sol quente; quem refrescava os homens e os defendia das inclemências do astro-rei, naquela época; quem matava a fome aos infelizes; quem se deixava cavalgar ou acariciar com denguiques de menino mimalho, a pedir mais festas e carinhos.

“Os caprichos eram do vento. E o vento para ele não era o das brisas, o que faz andar as velas dos barcos e rodar as pás dos moinhos. Era o outro: o que mandava as tempestades, o que destruía as culturas e desgraçava os homens.”

Atente-se na expressividade da linguagem — em grande parte devida a uma certa concisão que vai buscar força à anáfora e, noutro plano, à animização —, mas repare-se também na implícita tomada de posição do *eu* que assume o discurso e que assim se abraça ao seu personagem. E por aqui vemos uma das virtualidades do memorialismo, já atrás considerada: a possibilidade de o *eu* narrativo, rompendo espartilhos, espriar sentimentos, seus ou dos outros, ou ainda — como neste caso — sentimentos cruzados, num abraço que impede a distância eu/outro e que justifica assim que o retratista possa ser, afinal, o principal retratado.

E, no entanto, neste como noutros textos, existe uma base para aquilo a que, à falta de melhor termo, continuarei a chamar *caso*. Graficamente separado do resto do texto, surge-nos uma espécie de remate, já não iterativo mas singulativo, num compromisso que é mais com o tempo e com a acção do que com o espaço e o retrato, e em que o protagonista surge colocado numa situação-limite: o mar entrara-lhe em casa e provocara-lhe sérios estragos. Sem perder a calma, Levinho limita-se a exclamar:

“— Má raios partam o vento, que não deixa o mar em paz!”

Como se vê por este exemplo — que poderia ser desenvolvido em maior profundidade — o exercício da memória lírica em *A Roda do Tempo* não é gratuito e está apoiado numa técnica narrativa relativamente segura e eficaz, demonstrando que o autor estava — em 1970 — apto a trilhar o caminho das formas mais comuns da narrativa. Na verdade, uma boa parte dos textos desta parte inicial poderia ter surgido sob a forma de conto, bastando para isso que o autor cedesse verdadeiramente o seu lugar a um narrador e, simultaneamente, mantivesse uma distância maior em relação ao vivido, deixando que o

ficcional irrompesse mais abertamente, e fizesse da concentração e da concisão a força motriz do texto. De resto, pelo menos “*O Preço da Compensação*” está muito próximo do conto, tratando-se, aliás, de um texto muito bem conseguido, graças ao prisma original escolhido para a abordagem do tema e ao modo como a linguagem surge adaptada a esse enfoque, desvelando de forma subtil o que está para além das aparências.

De qualquer das formas, creio que esta é uma questão secundária: o memorialismo não está necessariamente no degrau anterior da escada que leva à ficção; os textos da obra que actualizam essa modalidade discursiva valem como estão compostos, e um dos seus efeitos nada desprezíveis tem a ver com a sintonia que desencadeiam no leitor relativamente ao *eu* narrativo, mesmo quando este se protege num plural de modéstia por vezes demasiado formal ou tenta reduzir-se a mero mediador, apto a praticar com à vontade a função comunicativa, como se vê em passagens como esta: “Diga-me, em boa verdade (...)”, “Mas deixemos estas diferenças para as academias”.

Creio, além disso, que é nítida a evolução relativamente à obra anterior — *Evocações — Páginas dum Álbum*, também ela dominada por uma estrutura de base memorialista, o que talvez explique que os episódios resvalam com certa frequência para o caso anedótico, em que o pitoresco pode chegar a sobrepor-se ao regional.

De resto, nota-se em *A Roda do Tempo* uma desenvoltura maior no manejo das estruturas da narrativa e da linguagem, com reflexos inevitáveis ao nível do estilo. A título de exemplo, é possível referir a notação do humor, com frequência satírico, e que tanto se objectiva no diálogo como em passagens como estas:

“No plano religioso, iam à desobriga que, de anual, na Páscoa, passou a semanal, ao domingo, voltando a casa com o ar satisfeito de quem tinha aliviado a consciência, como um saco que vai enchendo periódica e progressivamente, até nova cerimónia de despejo.”

“A simpatia e a sociabilidade, sem falar noutros extras morais, mostravam a sua presença nos aniversários natalícios, nos baptizados e casamentos de afilhados, à maneira duma assinatura para uma temporada de concertos ou de óperas, que se ia renovando indefinidamente.”

Ou reparar na expressividade de imagens como estas:

“O pai tinha de engolir aquela mentira como um caroço que, refractário à mastigação dental, penetrava inteiro no estômago, arranhando-lhe o esfago.”

“A falta de exercício pós-prandial trouxe-lhe intumescências do ventre, com tal dilatação naquela zona do corpo, que deixava a impressão de que se tivesse metido nele um talhão bojudo, que ele era obrigado a transportar sempre com o maior esforço.”

Ou ainda na expressividade, quase poética, de um “e” anafórico, articulando frases nominais, como acontece nesta passagem do texto “Boa Viagem”, quando o *eu* narrativo fala da arte de António Calafate, exímio no trabalho com dentes de baleia:

“E a elegância das pedras dum tabuleiro de xadrez, onde o contraste dos elementos de cada fiação era marcado a negro de azeviche, obtido pelo nitrato de prata, que impregnava as peças dum dos contendores! E a beleza duma boquilha que, preparada com a sua conchinha interior, como filtro para a nicotina, se ia escurecendo, com o fumo, até tomar um tom acastanhado! E a arte dos agulheiros afusados, que eram o enlevo das bordadeiras! E aquele cachimbo

imponente que, quando novo, imitava os de porcelana, usados pelos europeus nórdicos, muito embora na sua função nunca iguallasse os outros porque não chegava a ficar bem ‘queimado’!”

Ou — e para terminar esta breve exemplificação — numa certa capacidade de, animizando-a, comungar com a natureza, como se vê neste excerto de uma descrição do fabrico de aguardente:

“E não faltavam os que preferiam a de bagaço, extraída da uva pisada nos balseiros pelo esmagador e ainda depois espremida na prensa, que lhe sugava as últimas gotas com o seu tilintar uniforme. Parecia este significar um requinte sádico, atormentando os pobres cachos esfacelados, numa última tentativa de sucção do sangue escuro que brotava das entranhas. E, como se não estivessem os homens saciados da dor e do sofrimento da natureza, lançavam os pobres esqueletos dos racimos, primitivamente suculentos como seios túmidos, naqueles enormes panelões.”

Mas isto não significa que não possamos encontrar na obra momentos menos felizes, o que, aliás, não deve merecer reparo especial, haja em vista a sua fraca repercussão no conjunto. Um dos casos tem a ver com o recurso a figuras demasiado desgastadas pela convenção: “chuvinha peneirada”, “pêlo sedoso, dum negro de azeviche”, “dentes bem feitos e alvos como pérolas”, “alma de artista em botão, que requeria sol para desabrochar em pleno”, “Graças a ela / D. Pompília convertida em casamenteira / se tinham fundido arrebóis de esperança, auroras de fogo”. Noutros casos, o problema tem a ver com a circunstância de a linguagem perder a maleabilidade, cavando uma distância demasiado grande entre o *eu* narrativo e o texto, como se poder ver — contextualizando-a — por esta expressão: “empastando-lhe a cara com um ósculo embebido de batôn”. Aliás, há

outros momentos — felizmente poucos — em que surgem novas marcas desse fenómeno: quando o narrador recorre ao “sic” para se demarcar — desnecessariamente — de pretensos erros proferidos por alguma das personagens, ou quando se coloca no papel de erudito que olha com condescendência risonha determinado comportamento popular.

Apesar disso, creio — como já disse — que a obra se ressentir pouco desses motivos mais frouxos, diluídos como estão num ambiente de ternura generosa e comprometida com a vida, que inclusive ousa o recurso a uma espécie de prosa poética, como acontece em “Os Dias Interiores” ou em “Tu e Ele”, e se vai mostrando atento à captação dos sonhos mais fundos daqueles seres que a memória reteve e fez reviver. Sirva de exemplo o protagonista de “O Filarmónico”, a quem o *eu* narrativo se refere assim numa das passagens finais:

“O pior foi a manhã seguinte, triste como as demais, em que tinha de emergir a outra condição de alugado, que lhe pesaria durante uma semana de labutas, longa como um século, até à hora da libertação, no sábado...”

Mas os melhores momentos da obra talvez se encontrem em algumas das onze “Aquarelas” da segunda parte, a que passo a fazer uma breve referência para terminar. Tratando-se embora de textos com um vínculo circunstancial mais forte — o que explica que surjam datados e com indicação do lugar onde foram compostos, e assumem num ou noutro momento feições próximas da reportagem —, o certo é que há neles uma força incontornável que lhes vem da contemplação — em gamas muito variadas, que se diria oscilarem entre o lírico e o épico — de uma natureza soberana, aqui ou ali

estendendo a mão ao homem. E, perante um espectáculo desse tipo, o agora poeta-pintor vai reagindo de forma emocionada, arrastando consigo o leitor.

Uma das questões que aflora com mais insistência tem a ver com a perplexidade causada pela renovação de uma natureza marcada pelo vulcanismo, cuja força literalmente *esmaga* o homem que a escolheu por companheira. Podemos ver isto na seguinte passagem, relativa ao Ilhéu de Vila Franca:

“O decurso dos anos ou dos séculos, no intento de apagar os sinais evidentes dos velhos cataclismos, sobre as marcas do magma e doutros materiais solidificados que a mesma natureza, em vômitos insólitos, expulsara das suas entranhas, estendeu, como bandeira de paz que eles mudaram de cor, a verdura da vegetação que alcatifa as ravinas; ou colocou as formas e a disposição caprichosa dos rochedos que, pelas configurações humanas de que por vezes se revestem, parecem constituir novos motivos de aproximação do homem. Eis uma modalidade original de diálogo, que marca, em relação a ele, o vínculo de superioridade da madre-natureza, na sua grandeza ciclópica.”

Uma ou outra vez, a forte emoção sentida perante a contemplação de uma paisagem resulta numa ternura que não hesita em lançar mão da animização como recurso expressivo:

“Uma lingueta de terra avança em direcção do ilhéu, como a significar um chamamento ou um apelo para que este regresse ao seio da mãe a quem os outros elementos roubaram aquele filho desgarrado, que tem de haver-se sozinho e desamparado com as inclemências do mar.”

Ou em aproximar do ritmo — e não só do ritmo — da litania:

“Senhora da Paz — recanto de beleza sem par, luzeiro de almas, estrada do paraíso, sentinela altaneira (...)”.

Subjacente a tudo isto está uma mensagem, que parece ser a do equilíbrio — suado — e da comunhão do homem com a natureza, expressa deste modo:

“Eira do Serrado, Curral das Freiras — duas estrofes dum poema que poderia intitular-se, dentro dum conteúdo discursivo mais explícito, luta do homem com a natureza. Com efeito, a grandiosidade desta, ao mesmo tempo que serve de instrumento de medida da estatura humana na sua pequenez em face da grandeza cíclica do meio que a envolve, constitui-se em estímulo para o mesmo homem, no que implica este esforço pela sobrevivência.

“Lembra uma dona de ficção cavaleiresca mediéfica que exige, como caução para o prémio dos seus favores, o longo sacrifício do risco e da aventura, na conquista da fama. É esta a única senda aberta para a posse da beleza, que deixa de ser a meta única dum ideal platónico, para, em expressões mais concretas, se desentranhar em motivo de fruição para os que, numa vitória definitiva da vontade, conseguiram derrubar montanhas inacessíveis, desbaratar hostes aguerridas, matar dragões de línguas de fogo, transpor as pontes à ponta da espada nas justas, destruir os sonhos dos que disputaram a primazia, na conquista do galardão, pelo testemunho duma fidelidade tão dolorosa e tão desumana.”

Com isto, chegamos ao fim de um dos muitos exercícios de leitura que é possível fazer em torno de *A Roda do Tempo*, obra importante por si mesma — como procurei mostrar —, o que fica a dever-se ao modo como o autor soube superar as limitações a que a prática de um memorialismo rotineiro e imediato poderia conduzir e à forma como

soube gerir os fios das várias tramas que nela se cruzam, renunciando assim — em 1970 — o Almeida Pavão que hoje conhecemos.

Maia, 22 de Maio de 1993

Dr. Francisco Topa
Professor da Faculdade de Letras do Porto