

José Carlos Seabra Pereira

Coordenação



o mundo
à minha procura

Ruben A.
trinta anos depois
(Estudos)

(Página deixada propositadamente em branco)

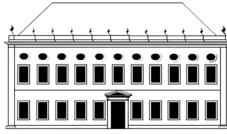
José Carlos Seabra Pereira
Coordenação



mundo
à minha procura

Ruben A.
trinta anos depois
(Estudos)

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-83-6

DEPÓSITO LEGAL

247665/06

© JUNHO 2006, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

José Carlos Seabra Pereira

Universidade de Coimbra

RUBEN A. : PARA ANIMAR O REAL

Na sua comunicabilidade desconcertante, feita de humor contagiante e de insinuante intuito oracular, de alvoroçante surpresa e de consciente *talent de bien faire*, a obra literária de Ruben A. justifica que o nosso acesso a ela se faça atentando, no limiar, à discreta prevenção que se nos depara no capítulo I da sua obra-prima, *A Torre da Barbela*: «O homem fizera da sua obra particular um ângulo recto sobre a natureza, bem equilibrada, ao mesmo tempo que incutira significados penetrantes a quem se aproximasse de tão imprevisível mundo.»

1. O alcance de tal pórtico na *captatio* da leitura diligente e cooperante não pode delinear-se sem se ter em conta que em Ruben A. qualquer pretensão de gerar novos sentidos críticos e performativos passa pelo trabalho de composição formal, de linguagem e estilo, sem o qual não podia conceber a sua condição de escritor.

Por repetidas vezes e variados modos sublinhou esse compromisso, mas talvez nunca tão lapidarmente como neste passo de *Páginas V*: «A palavra é para mim a primeira e fundamental vivência de uma obra.»

Não se trata de qualquer lugar-comum virtuoso de candidato à cano-nização literária. Mas de imperativo e critério que Ruben A. efectivamente nunca iludiu na sua prática de escrita, nem deixou cair no olvido através das periódicas interferências metaliterárias no espaço de difusão e recepção da sua obra.

Esse imperativo e critério condicionam o entendimento da sua frontal auto-caracterização como «livre-pensador de estilo»; e, dialecticamente, os seus contornos dependem do sentido que atribuímos aos termos dessa auto-caracterização.

Esse sentido parece-nos polivalente, mas com empenho desigual nas suas potencialidades semânticas e sobretudo pragmáticas. Não se pode liminarmente recusar uma primeira valência de âmbito histórico-cultural e literário, que consistiria na reivindicação para a sua obra de um espírito de livre-pensamento, mas com ambígua conexão com a tradição que, na modernidade ocidental, se designou como Livre Pensamento enquanto corrente de emancipação ideológica, fundada na racionalidade científica e crítica empenhada na conseqüente transformação das mentalidades e das sociedades. Por um lado, pode prever-se uma leitura dessa auto-caracterização de Ruben A. que tome por eixo a evocação daquela tradição, como premissa de um discurso iconoclasta em tempos de regime político e sociocultural nada complacente para com tais pretensões de Livre Pensamento. Por outro lado, e sobretudo tendo em conta os elementos preponderantes na semântica da obra literária de Ruben A., torna-se inadmissível tal conexão sem a considerar sob o efeito de uma deslocação de sentido, de ângulo variável.

Na verdade, dizer-se «livre-pensador de estilo» implica pelo menos a reivindicação irónica de um regime discursivo com liberdade de ideias que se distingue pela qualidade estilística, a qual não abundara, por contraste, na tradição (oratória, panfletária, divulgadora) do Livre Pensamento português — nem nas suas matrizes oitocentistas, nem nos seus arrastamentos novecentistas. Mas dizer-se «livre-pensador de estilo» potencia também um entendimento dessa auto-caracterização e uma leitura conseqüente da obra de Ruben A. segundo a perspectiva de que a energia de livre gestação e circulação de ideias não se acantonava na escolha de temas e motivos, nem nos valores de personagens e narradores, mas se manifestava sobretudo por um investimento na criação estilístico-formal e pelo impacto da linguagem aí artisticamente trabalhada.

Na senda desta interpretação, mais produtiva e mais escorada na correlação dos elementos temático-formais da globalidade da obra de Ruben A., abre-se-nos uma possível ambivalência de implicações e derivações. Não importa, porém, apostar na vertente possível de evacuação ideológica. Impõe-se, antes, explorar o alcance programático de ser «livre-pensador de estilo», que nos parece o de processo e energia de *desinstalação* e de *deslocação* para conhecimento *novo* (do Eu e da Nação).

Isto é: o horizonte de leitura que Ruben A. nos propõe é o que se define por um estilo como forma indiscernível da imaginação sensível e de um colarço pensamento — inconformado, desalienante, errático, indagador, futurante. Mas, esse estilo emancipado não se limita a enformar a energia da imaginação e do pensamento: ele é condição de existência dessa energia, no duplo sentido de desobstrução das suas vias, com remoção de obstáculos (vícios, inércias, orientações contrárias), e de potenciação dos seus movimentos. Assim, entendemos que a emancipação *da* forma, *do* estilo e *da* linguagem se torna emancipação *pela* forma, *pelo* estilo e *pela* linguagem.

Sem digressões metaliterárias nem ostentação especulativa, Ruben A. intui, professa e pratica a precedência da diferença na linguagem e no estilo, mas também na técnica de composição, como condição propiciatória da libertação do imaginário e do impacto de ambas sobre o leitor, por sua vez condição propiciatória da renovação mental. Ruben A. opera como se considerasse votado ao fracasso qualquer intuito de questionação ideológica e de alternativa axiológico-cultural que se supusesse codificado numa composição tradicional da narrativa e numa elaboração retórico-estilística de amena assimilação: a acomodação técnico-formal limitaria fortemente ou inviabilizaria mesmo o impacto subversivo ideotemático, pois nem sequer despertaria a receptividade do leitor para a inovação ou a diferença. A própria singularização do imaginário (reconfiguração do real, maravilhoso, fantástico) ficaria policiada por aquele regime técnico-formal de habituação.

Só a conjugação do estranhamento imaginífico e da surpresa técnico-compositiva com a desfamiliarização figural e léxico-gramatical pode

impelir ao anti-automatismo perceptivo e daí retirar, com acrescida fruição estética, aquele efeito de novidade cognitiva que, teorizado de Aristóteles a Sklovsky, foi erguido por Harold Bloom a critério cimeiro de colocação de autores e obras no grande cânone da literatura ocidental. Em Ruben A., por motivações (positivas e reactivas) de contexto estético-literário e sociocultural, por razões de idiosincrasia artística e com coerência idiolectal, esse procedimento revestirá uma modalidade forte num registo desconcertante; e, assim, apresentará afinidades notórias com os desígnios e a prática do nosso tardio Surrealismo, embora sem nenhuma atitude de integração do escritor em dinâmicas de grupo, nem nenhuma preocupação manifesta de sintonização programática.

2. Prevalece, pois, na dinâmica textual de Ruben A. um movimento de «desintegração» propiciatória, que alicia o leitor ao mesmo tempo que o desintala, abalando-lhe os modos estereotipados de estar no mundo e de pensar a existência — a vida do Eu e a vida de relação.

Esse movimento visa a desalienação e a livre projecção das potencialidades do eu. Não busca, pois, a evasão ou a ocultação dos desencontros desse eu com o regime societário com o contexto sociocultural do país, ou do mais decisivo desencontro com o Eu profundo. Não tenta, também, iludir ou rasurar a perturbante experiência do absurdo.

«A vida é feita de desencontros», diz Ruben A. a dado passo do volume III da autobiografia *O Mundo à Minha Procura*, sintetizando todo um vector lacerante da sua obra. Não é só na fronteira indecisa entre a experiência existencial do autor empírico e o *Dasein* do autor textual, nas obras de índole autobiográfica, que lateja a ferida do desencontro; nem esta se abre apenas pelos picos dolorosos e febricitantes e pelas recidivas dos episódios de *O Mundo à Minha Procura* (choque infantil perante o naufrágio de um paquete na barra do Douro, confronto com a Grande Guerra, malogro do primeiro amor, e, mais tarde, demissão do King's College e sua catarse na

escrita). Esse golpe do desencontro alarga-se e aprofunda-se também na transposição ficcional, desde *Caranguejo à Torre da Barbela* e desta ao *Kaos*.

Pelo discurso dos narradores, como pelas situações e falas das personagens, transpõe-se na ficção narrativa de Ruben A. um eu excessivo, dispersivo e fragmentário, em desencontro com instituições e pessoas, normas de comportamento e forças políticas, constrangimentos expressivos e valorações estéticas — até ao grau forte do desencanto em *Kaos*, onde o cepticismo social e político se aliam à displicência discursiva, e ambos só se diferenciam do desespero niilista pela osmose de humor e nostalgia do amor. Mas a obra de Ruben A. encena a análise e a retórica do eu (culto do eu e crise do eu, embate do eu com a hidra dos constrangimentos exógenos e desmultiplicação do eu por sobre esse embate) num espaço mais complexo de desencontro com o Eu profundo; e transforma então essa análise e essa retórica numa dramatização homeopática em ordem à reunificação projectiva, só plausível porque sustentada pela convicção de que o desencontro não é uma inevitabilidade antropológica, mas sim uma nefasta consequência de erros subjectivos, de desvios interpessoais, de vícios e perversidades socioculturais.

Por outro lado, é inegável que na antropologia literária de Ruben A. o desencontro não se circunscreva à disforia psicológico-moral de motivação circunstancial. De facto, ele conecta-se com um sentimento de absurdo que parece decorrer, em certos momentos, da própria condição existencial do Homem. Daí provém nova ambivalência para a obra de Ruben A., detectável nos próprios termos por que aquele sentimento se transmite em conferência de 1969: «O *espanto* perante o absurdo da vida...».

A vida como que se torna ainda mais espantosa, se bem que de ameaçadora contingência, sob o signo do absurdo; mas não é menos espantoso o concerto de responsabilidades que se descobre por detrás desse absurdo. Na verdade, se o desencontro é estigma indisfarçável na antropologia literária de Ruben A., mas não constitui emparedamento sem saída porque

não decorre de nenhum determinismo antropológico, também o confronto com o absurdo não equivale à sujeição a uma inevitabilidade metafísica, de ordem onto-cosmológica.

Com sua cota importante de mistério, sem dúvida, a ficção de Ruben A. propõe todavia um diagnóstico que, em simultâneo, culpabiliza os homens e lhes abre uma fenda de esperança nos muros do absurdo. N'A *Torre da Barbela* e, infere-se, fora dela, os homens, como os Barbelas «mesmo depois de mortos», é que «teimavam em cultivar o absurdo da existência em vida» ... desperdiçando as oportunidades de metanóia, que em Ruben A. e em especial naquele romance são oferecidas por via surreal.

Eis aí, então, uma exigência de transmutação do sentido da realidade para que se chegue a uma transmutação do sentido do estar no mundo. Um conhecimento outro implica-se aí com um viver outro: os Barbelas de todos os tempos aí estão a atestar que «O mundo para eles nunca se desvendara» e, logo, que importa tentar romper com a grande ocultação e buscar o «sentido incógnito da existência» — em congruência, porém, com a ressalva de imanência inscrita na carta de intenções de *O Mundo à Minha Procura*: «... me preocupar com o que se passa para lá da existência real, um *para lá* sem qualquer parcela de transcendência ontológica».

Mas a superação do absurdo passa também, e a partir de certa altura passa sobretudo, pelo império da compreensão e do amor na realização interpessoal do(s) eu(s).

3. A iniciação àquele *para lá* da existência e a reconversão à atitude compreensiva e à comunhão amorosa têm, porém, na obra ficcional de Ruben A., e como de início adiantámos, uma mediação não apenas pelo estranhamento imaginífico mas também pela desfamiliarização técnico-formal e estilística.

Desde os ensaios pioneiros de José Palla e Carmo (primeiro numa aproximação, que consideraremos sintomática, da revista *O Tempo e o Modo*, depois em penetrante leitura de *Kaos*) até às dissertações universitárias de

Dália Dias e de Maria Susete Rodrigues Dias, tem sido evidenciado que a referida desfamiliarização conjuga os efeitos de insólitas opções técnico-compositivas com os de surpreendentes aspectos de linguagem e estilo, isto é, que Ruben A. ensaia e explora a inovação quer em formas de estruturação da narrativa que subvertem ou combinam diferentes categorias genológicas, quer numa configuração insólita do seu idilecto a nível morfosintático e a nível vocabular (neologismos, coloquialismos, disfemismos).

Justifica-se indiscutivelmente a análise e valorização que naqueles ensaios e estudos se foram fazendo desses aspectos do discurso literário de Ruben A.. Pela nossa parte, o que temos vindo a vincar é que, para além de eles se integrarem coerentemente numa obra que (como Palla e Carmo primeiro sublinhou para *A Torre de Barbela*) se mostra «tão paradoxalmente tradicional e inovadora perante a ficção narrativa», eles não relevam em Ruben A. nenhum experimentalismo gratuito nem nenhum, aliás legítimo, ludismo artístico — antes surgem como processo indispensável de desintegração e meio de libertação para a reunificação ao mesmo tempo identitária e futurante.

Ruben A. visa uma libertação da linguagem e da composição e com ela pretende a libertação do imaginário, porque a ambas faz valer como meios indispensáveis à libertação das «inquietações próprias a um sentir desarticulado» e também como meios indispensáveis ao anseio comunicacional de vencer o desencontro pela conversação, à necessidade de não continuar a veicular na escrita um constrangimento desnaturante (idêntico ao viver societário que Ruben A. sempre considerou que encobria, ou corrompia ou inviabilizava a autenticidade dos eus relacionais às mãos com o Eu profundo). É, enfim, a demanda da originária e prospectiva identidade que aí está em causa.

Os rasgos de ousadia inovadora e até os riscos episódicos de mau gosto estão em equação com as barreiras de conformismo e de rotina a abater; e, ao invés de decorrerem de qualquer mimetismo ou alinhamento com o Surrealismo, defluem de uma autêntica singularidade que na obra se traduz

no mesmo parâmetro genesíaco que o epitáfio lírico de Sophia de Mello Breyner Andresen consagrou para a personalidade e a atitude relacional do primo escritor: «Trazias contigo sempre alvoroço e início ...».

À luz desse entendimento, das suas fontes e das suas funções é que se devem valorizar os registos contrastivos de linguagem (culto, coloquial, corrente, sem se deter à beira do calão ou do disfemismo — «pensar na morte da bezerra», «dar-lhe a macaca», «dar graxa», «a butes», «à pata», etc. —, nem sequer evitar a obscenidade ocasional), os regimes verbais anómalos (sobretudo pelo uso transitivo de verbos intransitivos), as mudanças de categoria morfológica (em particular pela substantivação de adjectivos e advérbios), a subversão dos nexos sintácticos, os neologismos semânticos e lexicais (alguns sugestivos, outros desconcertantes, se não provocadores: de «hiroximara», «incompetentando», «cinemava», «defuntava» a «peixava-se», «diarreiava», etc.), os cruzamentos insólitos ou as comutações de elementos concretos e abstractos, a preferência tropológica pela hipálage, pela hipérbole e pela antítese, as figuras de reiteração e ênfase (por aliteração emocional, por acumulação adjectiva, por símilos epicizantes, etc.), a imagística funambulesca (em conexão com o legado modernista do retrato do artista enquanto *clown* ou saltimbanco e com o propósito textual de «sonambular-me»), as metáforas ‘estranhas’ em sentido expressionista, os jogos de *nonsense*, etc.

Concomitantemente, é a essa luz que se deve valorizar a diluição das demarcações genológicas (e das distintas injunções dos programas de géneros literários) num regime discursivo que pretende chamar a si todas as potencialidades genológicas pertinentes para a dinâmica do eu, de modo exponencial numa textualidade ficcional de contaminações intimistas, dramáticas, cronísticas e ensaísticas, que Ruben A. preferia ver considerada globalmente como romance de indagação subjectiva («toda a minha obra», dizia ao *Diário de Lisboa* em 13.I.1966, «é um romance, uno, indestrutível, absoluto, por vezes traz a etiqueta de conto, teatro, diário, viagem, autobiografia, novela, mas no fundo é o todo de um romance»).

Por conseguinte, é a essa mesma luz que devemos valorizar os rasgos de surpreendente composição narrativa, especialmente em *Caranguejo*, *A Torre da Barbela* e *Kaos*: a arquitectura insólita de *Caranguejo* em consonância inadvertida (ou só cataforicamente indiciada pelo título) com a epígrafe epilodal do *Hamlet* shakesperiano («If like a crab you could go backward»), em que o acto de enunciar é que passa a organizar as coordenadas temporais e que logo conduz (na pluralidade de leituras possíveis, claro) a uma leitura em catábase (do regresso sobre os próprios passos), enquanto a multiplicidade de vozes narrativas e a versatilidade da óptica narrativa, na desordem cronológica da temporalidade paradoxal do romance, propiciam a configuração de um sujeito com limites difusos e traços complexos; n' *A Torre da Barbela*, a sobreposição de estratos de enredo e a existência de dois níveis de acção contrafactual (vida fantasmática dos falecidos Barbelas durante a noite e emergências de fantástico surreal em certos momentos do curso naturalizante daquele primeiro estrato de fantástico), cruzamentos pós-modernos de tempos e espaços, de factos e vozes, nessa multiestratificação do enredo, notas pós-modernistas de prazenteira erudição, gostosos anacronismos não menos pós-modernistas (v. g. «Desculpe, sou do séc. XVI, não estou habituado a cigarros...» ou, mais subtil, na imagística: os «relâmpagos de curta metragem» do desejo seródio de Dom Raymundo por Mafalda...); em *Kaos*, a proliferação de enredos e subenredos em torno de uma história de amor, a sobreposição ou interacção de várias épocas da História pátria no irónico levantamento dos traços caracterológicos do Homem português, etc.

4. A obra de Ruben A. explica, pois, as potencialidades do imaginário e da linguagem em insólito regime de anti-automatismo para prosseguir uma demanda daquilo que podemos designar com uma expressão lapidar de outro escritor, Miguel Torga, muito admirado pelo autor de *O Outro que era Eu*: uma «liberdade identificada».

No caso de Ruben A., não é perfeitamente coincidente com Torga o território (geofísico, histórico, etnológico, cultural) que servirá de matéria na reunificação identitária da primazia da liberdade. Se esta surge como «o que me horizonta de fundamental», inalienável («porque sem liberdade a poesia não vale a pena, e o resto também não»), a identidade em que ela se há-de definir surge mais no sentido que lhe dava Claude Lévi-Strauss: «une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses».

Certo é que a prevalência da liberdade identificada leva em Ruben A. à denúncia da falsa imagem de identidade do Homem português tecida por vias convencionais e certificações societárias.

Por outro lado, essa aspiração de liberdade é sem dúvida inconcebível, à luz da narrativa de Ruben A., no esquecimento ou na negação de genuínos vínculos históricos e de autênticos vínculos comunitários. Porém, esses vínculos nem se deixam aí enfeudar ao tradicionalismo da Casa e da Linhagem («Lá iam os Coutinhos com ninhadas de sobrinhos, os Meneses, que só saem às vezes, os Almadás de antão e de antanho, os Abreus com todos os seus, os Sousas com as suas cousas, e mais fidalgos de quatro costados...»), nem se deixam reduzir ao nacionalismo («naturalista», diria Oliveira Martins) da Terra e do Sangue; e, sobretudo, a integração rubeniana das raízes nacionais na demanda da liberdade identificada nunca deriva para a evasão do regionalismo e do pitoresco, nem se confunde com os discursos (reaccionários ou emancipalistas) de hiperidentidade nacional que sofismam a indagação da «Origem impoluta» — antes se afirma contra esses sofismas e contra os liames da «domesticidade local» (tradicionalismo acaciano, estreiteza de horizontes mentais e de sensibilidade, tacanhez política...). Cedo, antes mesmo da convocação fantasmática do Dr. Mirinho, o Cavaleiro da *Torre da Barbela* diagnostica lapidarmente: «— Sim, para aqui estamos todos a falar uns com os outros, a homenagearmo-nos uns aos outros, a dizer mal uns dos outros. Só festas e centenários. [...] E não reconhecem a identidade! É a nossa tragédia.»

Além disso, essa demanda de liberdade identificada implica na obra de Ruben A. um dinamismo projectivo, tanto mais quanto é aspiração sôfrega ao seu exercício individual e social.

Isso equivale a dizer que a *virtus* de desfamiliarização expressiva e de estranhamento perceptivo é em Ruben A. uma *virtus* cognitiva e mobilizadora — com o desígnio confesso de «dizer o nosso presente» e «viver para o futuro».

Esse desígnio que se vai desconcertantemente cumprindo na narrativa de Ruben A. não se autoriza com referências de incorporação ideológico-política, mas obedece a uma orientação e adota um tom que, se não nos equivocamos têm afinidades com certa família (europeia e portuguesa) no campo das ideias e da cultura literária contemporâneas — a família de progressismo católico, de educação cosmopolita, de literatura crítica, imaginativa e irónica (onde a habitual influência francesa sofria recentes influxos anglo-saxónicos), polarizada entre nós pelo grupo da revista *O Tempo e o Modo* e pela actividade editorial da Livraria Moraes.

N' *A Torre da Barbela* não faltam reflexos ficcionais dessas afinidades de orientação e de tom, quer na vertente de humor crítico e de desmontagem dos lugares-comuns rançosos da Situação e da típica Oposição (particularmente nos episódios em torno da personagem Dr. Mirinho) quer na vertente de sugestão de alternativa, com a dimensão ao mesmo tempo religiosa, ética e social, do empenhamento num viver segundo o compromisso teilhardiano com o «progresso das coisas» (como diria a Arte Poética de Sophia).

Neste prisma, merece evidência o magistério e o exemplo da personagem Frei Ciro. Ao arrepio das «vincadas tendências de uma religião já no trivial», isto é, do alastramento e arrastamento de «uma fé pela rama, económica, pacata, sem incómodo de misticismo, uma fé bem portuguesa utilizada em conversatas com as divindades sobre assuntos corriqueiros», o discurso de Frei Ciro era o dos «procuradores honestos de uma verdade nas coisas e nos indivíduos». Interessado em que o Homem encontre «força moral que nos confins seja um momento religioso», Frei Ciro pregava que «Cada vez

mais era preciso evangelizar», mas no sentido de «Dar a mão à palmatória num exame de consciência onde a alma deixe o encarquilhamento habitual e venha à tona, *alegre, futurada*.»

Orientação e compromisso exigentes, prenhes de consequências no plano consciencial e nos domínios social e político: à margem dessa convicção e dessa coerência cívico-moral, mas confrontados por Frei Ciro, «todos [...] se mexiam a querer cumprir uma missão que em vida lhes falhara. Espécie de objectos que se deixam transportar de um lado para o outro, e que de repente tomam consciência de si mesmos.»

Por esta vertente, a narrativa de Ruben A. enfrenta «o medo» — «o medo mais terrível do homem», declara Dom Raymundo, «o medo da afirmação e a consequente incapacidade de praticar a justiça».

5. São tais, porém, as armadilhas armadas nesse pântano do «medo» de afirmação desalienada e justa, que a narrativa de Ruben A. se vê compelida a apostar no alcance alegórico (na acepção benjaminiana) de uma estratégia discursiva de «sonambular-me» e do imaginário conatural a esse texto sonâmbulo.

Daí o papel principal do fantástico nocturno, do maravilhoso e do onírico, no confronto com a vida suspensa e o ser represado pelo «medo», mas também no reencontro subconsciente com o «sonho enamorado da realidade».

Daí a importância do «nevoeiro», símbolo universal de valência gnósica e símbolo nacional de valência esperançosa, na transposição do desejo de «desvendar o Mundo e a História do Homem» e da carência de «um sentido da morte que a todos satisfizesse», decerto indissociável daquele «sentido incógnito da existência» que vespertinamente, «antes do crepúsculo cantar as suas loas e sem se descortinar a realidade», se apoderava da Barbela.

Daí a importância das águas matriciais na transposição fantástica da ânsia e do malogro do amor, ou melhor, de mergulho *ad uterum*, para o banho lustral na perenidade do amor (contra a sua inviabilização recalçada). Na

súmula oracular da Bruxa de São Semedo, «O amor é que conta na vida». Essa mensagem sentenciosa ecoa no romance de Ruben A. contra a vida suspensa e o ser represado de quantos, na Barbela e no mundo, «estavam para ali a passar o tempo sem que a vida os aproximasse de compreensão e amor». Mas ela exprime uma remota determinação antropológica de sermos compreendidos uns nos outros por obra e graça do amor — quando todos se pudessem rever na união erótico-fluvial do Cavaleiro de antanho e de Madeleine, a prima *belle-époque*, como imersos *ad uterum* nas águas primordiais: «Era um coito que atravessava os séculos. Uma coisa de sempre e de nunca, como os desejos escondidos de todos os que se passeiam pelo mundo».

Ora, para além do seu valor intrínseco, só esse amor podia operar o milagre de, pela vez primeira, um Barbela (um homem português) «viver para o futuro».

Talvez por isso no *Kaos* se fendam as trevas do desencanto: «Depois. Antes. O dia continuava. Logo. Sempre.»

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

