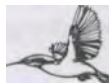


DA *DECIFRAÇÃO*  
EM TEXTOS MEDIEVAIS

IV Colóquio da Secção Portuguesa  
da Associação Hispânica de Literatura Medieval

**Coordenação**

Ana Paiva Morais  
Teresa Araújo  
Rosário Santana Paixão



Edições Colibri

*Biblioteca Nacional - Catalogação na Publicação*

Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, 4, Lisboa, 2002

Da decifração de textos medievais / IV Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval ; coord. Maria Teresa Alves de Araújo, Maria do Rosário Carmona E. S. Paixão, Ana Paiva Morais. - (Extra-colecção)

ISBN 972-772-425-6

I - Araújo, Maria Teresa Alves de, 1960-

II - Paixão, Maria do Rosário Carmona Esteves Santana, 1956-

III - Morais, Ana Paiva, 1956-

IV - Associação Hispânica de Literatura Medieval, Secção Portuguesa

CDU 821.134.2.09"04/14"

821.134.3.09"04/14"

821.133.1.09"04/14"

061.3

Título: Da *Decifração* em Textos Medievais  
*IV Colóquio da Secção Portuguesa*  
*da Associação Hispânica de Literatura Medieval*

Coordenação: Ana Paiva Morais, Teresa Araújo  
e Rosário Santana Paixão

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Ricardo Moita

Depósito legal n.º 201 330/03

Tiragem: 1.000 exemplares

Lisboa, Novembro de 2003

**E SE O MONGE SALTASSE 300 ANOS DE CADA VEZ  
 QUE A PASSARINHA CANTASSE?  
 - DÉJÀ VU & EX-LIBRIS NO CONTO  
 "A ILHA DE SAN SIMÓN" DE JOSÉ VIALE MOUTINHO**

*António Fournier*

(Università di Pisa)

Empréstame, Meendinho, tua voce lembradoira,  
 e que doblen os sinos da ermida "ante o altar",  
 polo fin sanguineiro que un día irá a ter  
 a illa que nacera baixo o sino de amare.

V. Paz Andrade, "Illa de amor,/ illa de morte"

Num livro publicado recentemente em Itália, Umberto Eco dedica um capítulo à questão da intertextualidade, no quadro da chamada literatura pós-moderna. O ensaio chama-se "Ironia intertestuale e livelli di lettura"<sup>1</sup> e é na prática a aplicação da sua bem sucedida teoria do Leitor Modelo, enunciada em *Lector in fabula* e enriquecida agora com novas observações, a esse objecto ainda não completamente definido (não será essa a sua característica intrínseca?) que é a narrativa pós-moderna. Socorrendo-se de conceitos já conhecidos da teoria literária (a questão dos níveis de leitura de um texto que Eco usa, por antonomásia, como tipologia do leitor, remonta à tradição hermenêutica, a intertextualidade entendida como dialogicidade em sentido estreito, provém obviamente de Bahktin), o autor refere-se à intertextualidade pós-moderna como um novo tipo de dialogismo, ou seja, já não como estudo hermenêutico das

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 227-252.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

fontes, já não como influência formativa de um autor sobre um outro, no interior da dialéctica clássica entre imitação e emulação, já não como processo de apropriação e contaminação da palavra alheia proposto como marca exasperada de modernidade, ou como recusa catértica da chamada angústia da influência mas como aproveitamento parodístico das potencialidades dialógicas proporcionadas pela tradição, no âmbito de uma cultura dominada pela comunicação de massa.

Já em "L'innovazione nel seriale", o estudioso italiano se tinha referido ao dialogismo intertextual associado ao chamado retorno do idêntico, ou seja, a fenómenos de *remake*, repetição e seriação como características do pós-moderno presentes nomeadamente em séries televisivas e no cinema<sup>3</sup>. Por sua vez, em "Dieci modi di sognare il medioevo"<sup>4</sup>, Eco apresenta uma sugestiva reflexão sobre a importância da Idade Média como cadinho da civilização moderna e modelo utilitário para a nossa era. Nele distingue a herança clássica, berço longínquo de arquétipos, acessível só através da reconstrução filológica, da herança medieval, constantemente reutilizada e moldada de acordo com a curiosidade e as projecções imaginárias que aquela época desde sempre suscitou em épocas posteriores, as quais, de uma forma ou de outra, foram lá beber as suas raízes. Uma vez que também o tempo pós-moderno que é o nosso, é devedor da Idade Média, como justamente Eco, com "O nome da Rosa", foi dos primeiros a demonstrar, aproveitarei o pretexto proporcionado por este último ensaio do escritor italiano para, cruzando-o com os outros dois, usá-lo como filtro teórico para abordar um exemplo de dialogismo pós-moderno no âmbito da literatura portuguesa contemporânea, a partir da revisitação de um texto medieval.

Em "Ironia intertestuale e livelli di lettura", Eco centra a sua atenção no chamado *double coding*, descartando outros aspectos (meta-narratividade, citacionismo) que sendo habitualmente associados ao pós-moderno, são fenómenos com uma longa tradição literária, não lhe sendo portanto intrínsecos nem exclusivos. Aquele conceito (que, como lembra, foi originariamente aplicado por Charles Jenks à arquitectura) tem a ver com

<sup>3</sup> "Quando la citazione è inafferrabile per l'utente e addirittura è prodotta inconsciamente dall'autore, siamo nella dinamica normale della creazione artistica: si riecheggiano i propri maestri. Quando la citazione deve essere inafferrabile dall'utente ma l'autore ne è cosciente, siamo di solito di fronte a un caso banale di plagio. Più interessante è quando la citazione è esplicita e cosciente: siamo allora prossimi o alia parodia, o all'omaggio oppure, come avviene nella letteratura e nell'arte postmoderna, al gioco ironico". Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 2001, p.131.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 78-89.

o facto de a narrativa pós-moderna operar, por assim dizer, em duas bandas sobrepostas, uma larga, ou seja, de maior alcance e difusão, e outra estreita, mais difícil de sintonizar. Por outras palavras, num primeiro nível de leitura, uma história é contada de acordo com as regras convencionais de construção ficcional, sendo por isso perfeitamente compreensível para o mais comum dos leitores, enquanto que num segundo nível de leitura, irrompe outro código mais subtil, feito de citações cultas ironicamente presentes na superfície textual, numa espécie de *mise-en-abîme* dialógico que ao remeter para a pré-história literária do texto, exige da parte do leitor um elevado grau de erudição. Deste modo, a narrativa pós-moderna não exclui ninguém da leitura: pode dirigir-se a um público minoritário, a uma elite, que decifra a mensagem subliminar, e ser simultaneamente - porque utiliza uma linguagem acessível e recorre a códigos narrativos tradicionais - um fenómeno de massa, obtendo sucesso junto de um público não especialista, como acontece com os *bestsellers* de qualidade, de que o já referido romance *O nome da rosa* pode ser considerado um exemplo paradigmático.

Daqui se depreende que esta dupla chave de leitura não põe em causa, em qualquer dos casos, a legibilidade da mensagem nem, em última análise, a sua fruição estética, já que esta, dependendo do grau de preparação dos leitores (do leitor de primeiro grau que quer saber como vai acabar a história, do leitor de segundo grau, que quer perceber como é construída a narrativa), satisfaz, em função disso, ambos. Visto o carácter intrinsecamente dialógico de qualquer texto literário, a mestria do autor pós-moderno está toda na capacidade de, contando uma história susceptível de interessar o mais comum dos leitores, pilotar a leitura do subtexto crítico, para conseguir um determinado efeito irónico junto do segundo leitor, ou Leitor Semântico, o qual, se não tiver plena consciência das remissões intertextuais, terá pelo menos a percepção de que é preciso, como diz Eco, dar-lhes caça, num jogo intelectual cuja plena fruição depende, em última instância, da amplitude da sua enciclopédia cultural.

Para usar uma metáfora de Mircea Cărtărescu<sup>5</sup>, dir-se-ia que a narrativa pós-moderna pode ser vista como o resultado do trabalho cirúrgico de alguém que, dominando as regras de funcionamento desse corpo hoje translúcido e acessível que é o texto literário, opera-o com sucesso, permitindo que volte a funcionar perfeitamente como antes, mas deixando lá dentro propositadamente esquecido o bisturi, e instaurando assim uma ambiguidade de fundo, ou seja, uma indefinição ou indeterminação ao nível do seu próprio estatuto ontológico enquanto texto literário. Se

<sup>5</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucuresti, Humanitas, 1999.

Barthes falava de efeitos de real que ocultavam dos olhos do leitor a construção ficcional, se uma espingarda aparecia encostada a um muro, e um leitor experiente sabia que seria utilizada, ou seja, que estando ali, teria forçosamente uma utilidade narrativa, neste caso poder-se-á falar porventura de efeitos de ironia, sinais propositados de uma enunciação enunciada, deixados no texto para que o leitor preparado perceba que são a ponta do iceberg, ou seja, que se um objecto aparentemente estranho aparecer no interior da narrativa, não servirá necessariamente a economia narrativa, mas a economia dialógica, devendo ser lido como elemento migrante de um outro texto, funcionando como acréscimo ou excesso de sentido. É como se a narrativa pós-moderna abandonasse a sua vocação intrínseca para representar mimeticamente a realidade e se voltasse para si própria, tomando como ponto de partida não o referente extratextual, a realidade, mas o próprio universo literário, usando-o como filtro irónico para aceder então àquela.

Seguindo aparentemente as regras do género (nomeadamente as do romance histórico) a narrativa pós-moderna perde assim a sua aparente ingenuidade, isto é, a sua obsessão pela verosimilhança, tomando-se qualquer coisa de híbrido, ou talvez seja melhor dizer de saturado (numa época da comunicação de massa, a condição de partida é que tudo já foi dito e escrito). Esta prática põe obviamente em causa o tradicional pacto de leitura e instaura outro. Se ambos, autor e leitor, sabem que o texto é uma construção ficcional, para quê disfarçá-lo? O melhor é ironizar. A ironia serve de válvula, permite justamente o *double coding*, ou seja, não descarta a possibilidade de a narrativa continuar a existir e a ser fruída como tal, e não apenas como árida reflexão dialógica ou metanarrativa, no interior de uma literatura elevada ao quadrado. Assumida por um autor que é antes de mais leitor, detentor de uma vasta enciclopédia cultural, para quem o texto literário já não tem segredos, a narrativa pós-moderna será assim o resultado de uma leitura "cínica" de toda a tradição ocidental, frequentemente proposta como exercício parodístico e, em todo o caso, motivada por uma clara intenção de fugir ao *kitsch* e ao estereotipo.

Voltando à espingarda (e veremos como a espingarda é um importante elemento de sentido no conto que analisaremos), ela pode aparecer encostada ao muro, mas não chegar a ser utilizada, se o autor achar que hoje é já lugar comum esperar que ela venha a ter uma função narrativa, deturpando assim as expectativas. É como se ele, por um lado, tivesse pudor de parecer ingénuo aos olhos de um leitor seu igual, potencialmente tão capaz quanto ele de propor a mesma operação, e por outro, tivesse receio de parecer demasiado sério, demasiado académico, num tempo em que a relação com a tradição não é vertical mas transversal e

pulverizada por tantas outras vias de acesso que alteraram definitivamente a relação de exclusividade com o saber. Isto faz com que o diálogo intertextual seja instaurado sem explicitação da fonte seguida, numa espécie de alusividade viscosa (o conceito é de Cesare Segre<sup>6</sup>), o que é conseguido inevitavelmente através da ironia.

A ironia mina a retórica da erudição: um nível alude ao outro através de marcas estratégicas de leitura, piscadelas de olho ao leitor culto, deixadas como que por acaso na superfície do texto, sem que haja ostentação de saber. Para que funcione plenamente, esta prática heurística pressupõe obviamente uma espécie de agnição de leitura, ou seja, é preciso que o leitor de segundo grau seja capaz de reconhecer nas entrelinhas do texto que está a ler, o que implica da sua parte uma capacidade de decifração próxima da do leitor medieval, iniciado nos mistérios, numa época porém totalmente dessacralizada como é a nossa. Pondo em prática essa mesma ironia intertextual de que fala, Eco explica:

"l'ironia intertestuale provvede un sovrasenso intertestuale a lettori secolarizzati che non hanno più sensi spirituali da cercare nel testo. (...) Ma certamente, per tanto che il testo sia tormentato, chiede che il lettore abbia anche presente il brusio dell'intertestualità che ha preceduto i nostri tormenti, e che autore e lettore sappiano anche unirsi nel corpo místico delle Scritture mondane"<sup>7</sup>.

Sendo um produto de mercado, acessível por conseguinte a todos, a narrativa pós-moderna não convida porém, como diz o estudioso italiano, todos os leitores para o mesmo festim. Todos comem o mesmo, mas nem todos serão capazes de apreciar integralmente os sabores. Para fruir o prato mais saboroso que é a ironia, para além de conhecimento literário, é preciso predisposição cultural, ou seja, é preciso que ela corresponda a um determinado (des)gosto latente, a que a cultura mediática não consegue dar resposta. A questão das motivações de leitura no mundo da comunicação de massa como é o pós-moderno deixa em aberto algumas perguntas interessantes ao nível da estética da recepção: que expectativas têm os leitores? a que ânsias ou apetites a narrativa pós-moderna dá resposta? a que vazio existencial a ironia pós-moderna pretende dar resposta? Numa sociedade de consumo e numa época de democratização da leitura, talvez falte dar resposta à hipotética questão da utilidade deste tipo de literatura como alimento espiritual.

<sup>6</sup> Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109.

<sup>7</sup> *Sulla letteratura*, p. 252.

Só no final do ensaio, verificando que o texto pós-moderno assim teorizado não se furta a uma perspectiva elitista que selecciona, privilegiando, os culturalmente mais preparados, e corre o risco de se esgotar como exercício fútil sobre o vazio, Eco sente a necessidade de introduzir na sua argumentação uma espécie de moralidade, encontrando na ironia intertextual uma intenção (ou talvez seja melhor chamar-lhe uma aspiração) formativa, quanto mais não seja do próprio gosto de leitura, e com ela uma concepção imanentista da literatura que ultrapassa o mero jogo estéril de citações cultas. O que Eco propõe, em última instância, é um caminho para superar o impasse e a incerteza pós-modernos. Como se hoje, apesar de tudo, só a literatura pudesse dar a chave do nosso tempo: uma literatura como expressão de um mal disfarçado desencanto, mas ainda e sempre, utopicamente, como revelação do enigma humano, através do filtro irónico de um dialogismo proposto como convite ou desafio ao crescimento mental do leitor:

Quindi se ho detto prima che il gioco dell'ironia intertestuale è snobistico e aristocratico, mi correggo, perché esso non configura una *conventium ad excludendum* nei confronti del lettore ingenuo. (...) E infine, neppure il più ingenuo dei lettori può passare attraverso le maglie del testo senza avvertire il sospetto che talora (o spesso) esso rinvii fuori di sé. Dove si vede allora che l'ironia intertestuale non solo non è *conventium ad excludendum* ma provocazione e invito all'inclusione, tale da poter trasformare, a poco a poco, anche il lettore ingenuo in un lettore che incomincia a percepire il profumo di tanti altri testi che hanno preceduto quello che sta leggendo\*.

Habitualmente esta leitura como caça à citação deve ser proposta como relação de desafio entre leitor e texto, o que solicita de alguma maneira a descoberta do seu segredo dialógico. Se essa descoberta poderá revelar em todos os textos pós-modernos uma leitura melancólica e desencantada do nosso tempo, e que esse pessimismo possa ser catárticamente regenerado pela própria ironia, essa é uma questão que o estudioso italiano deixa em aberto, ou seja, deixa, como é seu timbre, ao critério do leitor. E porque se falou em caça à citação, e mesmo não sendo seguramente o leitor modelo que Eco tem em mente (já que esse é sempre um fantasma do próprio autor), aceitarei o seu desafio e tentarei decifrar o segredo dialógico do conto que estimulou o título tão pouco académico da minha comunicação:

\* *Idem*, p. 251.

## E se o monge saltasse trezentos anos de cada vez que a passarinha cantasse?

Para qualquer estudioso de literatura trovadoresca galego-portuguesa, é clara a alusão à cantiga CHI de Santa Maria. Isto porque nomeei, pondo em relação na mesma frase, o par masculino-feminino, usando, para além disso, para este último, o diminutivo, o que, como habitualmente acontece com os alunos de literatura medieval, habituados a outro tipo de interferências culturais, os leva a uma leitura errónea do *double coding*, sugestionados por uma impressão de alusividade obscena. Utilizei também um número que não pode ser inocente, um múltiplo de seis, simbolicamente um número mariano. A hipótese colocada abre, por outro lado, a cantiga afonsina, a outra possibilidade de leitura que não aquela proposta pela via da transmissão universitária, uma leitura recriativa que multiplica as potencialidades imaginárias de um texto institucionalmente fechado, ou seja, vinculado a uma tradição e fixado filologicamente. Ora, este título - e é este o aspecto que gostaria de frisar com esta introdução propositadamente auto-explicativa - pode ser visto justamente como um embrião para um hipertexto que, continuando a dialogar com a cantiga primitiva, leve ao extremo as possibilidades de resolução narrativa nela latentes. Terá sido assim que procedeu o autor do conto que analisaremos. Por provocação irónica, como diria Eco.

Não lhe assiste portanto nenhuma intenção didáctica: não alude porém de modo tão inequívoco à filiação aqui explicitada, nem se dirige a um público universitário. Foi publicado no suplemento cultural de um jornal (pergunto-me se o autor teria publicado o seu conto num meio tão efémero quanto este, se não soubesse que alguém, caçador de ironias intertextuais, estaria atento, ao ponto de fazer da leitura de um jornal, uma comunicação a apresentar num colóquio dedicado ao estudo da literatura medieval). Mas também neste caso se pode falar de ironia, se não mesmo de provocação. Curiosamente, Viale Moutinho, escritor de fronteira, autor culto e desenfastiadamente erudito como uma vez disse dele Urbano Tavares Rodrigues, literária e culturalmente ligado à Galiza, habitual frequentador do texto medieval, não partiu da referida cantiga afonsina, mas de outra composição, porventura a mais conhecida de toda a lírica galego-portuguesa: a cantiga "Sedia-m'eu na ermida de Sam Simiom" de Meendinho. O conto intitula-se justamente "A ilha de San Simón" e começa assim:

· José Viale Moutinho, "A ilha de San Simón", in "O primeiro de Janeiro", suplemento Artes e Letras, de 3 de Fevereiro de 2003. O conto fará parte do próximo livro do autor que se intitulará *Já os galos pretos cantam*.

Frei Anacleto de Santa Maria levou a espingarda à cara, olhou o rouxinol que cantava no ramo mais baixo da figueira-brava, a cinco metros do lugar onde se encontrava, apontou e puxou o gatilho. A avezinha desfez-se com a nuvem de chumbo grosso que a atingiu. Então, o bosque ficou silencioso, um silêncio de animais calados pelo medo, mal interrompido pelo repicar longínquo de um sino, o da capela do convento ou da igreja matriz de San Adrián de Cobres? Porém, escutavam-se as ondas, mas que é o marulhar senão um dos rostos do próprio silêncio?

A emblemática cantiga de Meendinho a que o autor alude no título, citando-a em seguida em epígrafe, deixou, como se sabe, desde os primórdios da literatura portuguesa, uma marca indelével de insularidade metafísica aliada a uma irreprimível vocação para a temática amorosa, associada por sua vez ao motivo da espera. Falo obviamente do conceito de *saudade* que acomuna as duas culturas de quem e além Minho. Como veremos, a escolha desta cantiga como moldura emprestada para a história do monge e da passarinha, terá sido motivada por razões bem precisas. Verifica-se desde logo uma transposição propositada das coordenadas geográficas, já que a cantiga mariana costuma ser relacionada com o mosteiro do Cadaval ou em outras versões medievais do mesmo milagre, com outros mosteiros de acordo com a área de irradiação da respectiva propaganda religiosa. Nunca, porém, aparecera associada à ermida de San Simón. A referência não é inocente e permite desde logo recontextualizar culturalmente, para um leitor atento, o universo de referência do conto. Trata-se de um topónimo, que localiza geograficamente a acção nas ilhas em frente de Vigo, na Galiza (no próprio conto aparecerão as coordenadas geográficas, tal como se poderão encontrar em qualquer roteiro turístico-cultural galego: "Na verdade, o que se chama Ilha de San Simón são duas ilhas, a de San Simón propriamente dita e a de San António, ligadas entre si por um pequena ponte de três arcos"), mas trata-se também e sobretudo de um lugar na literatura, um topónimo literário, simbolicamente conotado com o berço do trovadorismo galego-português.

No final do parágrafo, a alusão é mais subtil: as ondas que se ouvem ao longe são como que o eco textual da cantiga de Meendinho, sendo o inesperado comentário do narrador "mas que é o marulhar senão um dos rostos do próprio silêncio", não só referência intertextual à situação específica de comunicação da protagonista infeliz da cantiga, mas também alusão subliminar à passagem do tempo, e, como veremos, à tal insularidade metafísica que é a da condição humana perante aquele. O outro elemento acústico - o repicar do sino ao longe - aponta na mesma direcção, ou seja, o tempo regulado de acordo com a dimensão dos homens, ao passo que os elementos do cenário bucólico, animais e bos-

que, funcionando como leve alusão ao *locus amenus* e a essa *forma imóvel* que aparece como moldura habitual da cantiga de amigo, servem igualmente de elementos de atmosfera. Mas o repicar do sino pode apontar também, como se verá, para uma mais vasta e insuspeita ironia intertextual. Como, de resto, acontece com o nome do protagonista que revela a sua proveniência (literária): Frei Anacleto de Santa Maria.

Contribui também para a atmosfera medievalizante do conto e para fixar o universo de referência do monge, de modo a melhor salientar o seu anacronismo intrínseco, a focalização interna, forma inteligente de mostrar como o personagem traduz o mundo que vê, em termos medievais, para ele familiares e portanto tranquilizadores, com a enumeração das aves em pretensão latim enciclopédico ("Pelicanos, flamingos, patos e outros animais de penas cujos nomes ele conhecia em latim, *platalea leucorodia*, *isobrychus minutes*, *anas platyrhynchus*"), bem como a alusão ao romance "Figueiral" ("Frei Anacleto de Santa Maria observou os ramos das figueiras bravas e apeteceu-lhe entoar a cantiga do Figueiral-figueiredo, um romance que aprendera com o irmão Pacheco de Santa Iria").

A situação insólita (para o leitor de primeiro grau que não conhece o hipotexto mariano) e irónica e por isso potencialmente blasfema (para o leitor de segundo grau que sabe o que representa a ave) que abre o conto, em que um personagem, que se espera dado à bondade e propenso à contemplação mística, aparece de espingarda em punho e a disparar a um rouxinol (obedece claramente a uma intenção paródica. De resto, pode lembrar o paroxismo da atitude do beato Frei Genébro no conto homónimo de Eça de Queirós quando corta cruelmente uma pata do leitão, ou para um leitor de primeiro grau, a cena do recente filme de animação "Shrek", em que um rouxinol é literalmente pulverizado por um som mais agudo da protagonista com quem cantava em idílica sintonia. Com efeito, trata-se aqui de obter um determinado efeito cómico, e com isso desembaraçar-se de uma vez por todas, não só daquele motivo da cantiga primitiva, mas sobretudo de toda uma tradição textual posterior que Filgueira Valverde tão bem soube recolher<sup>10</sup>, que, seduzida pelos temas ideológicos do poema, soube explorá-los até à exaustão. Refiro-me nomeadamente ao tema da relatividade da noção temporal, na linha bergsoniana da oposição entre tempo medido pelos relógios e tempo interior, que dá lugar ao que Valverde, citando Scarlatti, chama de aberração do tempo, bem como o tema do emprego do deleite musical para produzir tal aberração, à luz da mentalidade agostiniana, e elementos simbólicos,

10 José Filgueira Valverde, *Tiempo y gozo en la narrativa medieval*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, s/d

como o pássaro, agente do prodígio, e o bosque como cenário, que se podem articular, como lembra o estudioso galego, ao universo folclórico.

Dir-se-ia que à aberração temporal responde paródicamente Viale Moutinho com uma espécie de aberração moral do monge que, farto de ouvir o pássaro, símbolo escatológico, lhe dá um tiro. O gesto pode ser entendido pois como uma recusa (pre)liminar de um *topos* literário. O rouxinol aparece à partida como símbolo saturado de significado. Abatendo o pássaro recidivo, Viale Moutinho serve os interesses do seu personagem, mas também o seu próprio impulso de inovar a tradição. Como é explicado no conto, matando o rouxinol, o monge "nunca mais escutaria o canto daquele maldito pássaro enganador, nunca mais deambularia pelos séculos como se se tratasse de um louco sem tempo e, afinal, com o tempo todo do mundo".

Porém, procedendo assim, o que mais surpreende é justamente o facto de se anular à partida a sugestiva possibilidade oferecida por aquele *embrayeur* de saltar no tempo, que no fundo corresponde hoje ao motivo mais produtivo da cantiga primitiva. Abatendo a ave, o monge anula a *possibilidade de repetição cíclica*, auto-condenando-se a ser prisioneiro do novo tempo que veio habitar. O autor saberá tirar dividendos desta situação paradoxal da qual sairá através de um final que lembra a intervenção do *deus ex machina*: o rouxinol, apesar de abatido, voltará a cantar, e conseqüentemente o monge a saltar no tempo, o que prova que se há alguma coisa de eterno são justamente os mitos literários, imunes à pulsão destruidora dos homens. Mas não nos antecipemos.

Na ficção de Viale Moutinho, o protagonista, como que teletransportado (em vários momentos do conto nota-se afinidades com situações emprestadas do cinema, situações que o leitor de primeiro grau será capaz de reconhecer e apreciar), dá por si na ilha de San Simón, em novembro de 1938, quando a ilha era utilizada como colónia penal para os presos políticos de Franco. O núcleo primitivo de origem mística e religiosa, transforma-se assim num conto fantástico de fundo político, a que não será alheio um ligeiro sabor kafkiano, como é de esperar em Viale Moutinho, visto ser Kafka um dos seus autores favoritos. Não é o facto de o monge saltar trezentos anos, penetrando um tempo de contemplação mística que é dado como novidade - como na cantiga mariana - mas o facto de ele saltar continuamente na História, dentro da mesma moldura espacial que é a ilha de San Simón, num tempo humano totalmente dismistificado e portanto sem fins escatológicos. Transformando-se num herói pícaro, viajante do tempo, numa espécie de *Highlander*, mais modesto e menos galante, o frade vai estar sempre no centro de aventuras, combatendo, matando e sendo ferido, interferindo no fundo

com a História. Mas, ao contrário de Ducan McLeoud, o imortal (herói televisivo conhecido do leitor de primeiro grau), o frade sujeita-se às leis da mortalidade: será o rouxinol a fazê-lo escapar da morte, ou seja, privado da imortalidade divina, *será o canto do rouxinol a torná-lo imortal*, na terra. Este deambular pelo tempo é-nos contado através de uma curiosa prolepse. Trata-se do clássico mecanismo de fazer coincidir uma personagem de ficção com o perfil de outra, atestada pela historiografia, estratégia de autenticação que visa convencer o leitor ingénuo da veracidade histórica da ficção. Citando o tomo IV do *Árbol cronológico de la Santa Provinda de Santiago*, referido em rodapé, pode-se ler:

Ora, em meados do século XVIII, quando os ingleses assaltaram a Ilha de San Simón, leu mais tarde: os religiosos tomaram a comunhão, fugiram com os vasos, imagens e coisas sagradas, desamparando o convento; menos um religioso de tanta coragem, que ainda que velho, arriscou a vida no acto de ficar, tendo sido apanhado por um dos hereges, que lhe deu muitas facadas na cabeça e num braço; teria acabado o lobo com aquela triste ovelha se outro de menos crueldade não se apiedasse para lho tirar das garras. (...) Ficou finalmente vivo para contar as abominações que vira na casa de Deus tornada cavaliária pelos hereges. Essa era a sua história, não lhe mencionava o nome, mas reconhecia-se nela. Cantara o rouxinol quando ele se encontrava prostrado e acordara em casa de um cirurgião de Redondela que, por certo muitos anos mais tarde, lhe cosera os ferimentos e deixara salvo num pequeno barco que o levaria a San Simón.

O regresso cíclico à ilha, ao mesmo espaço, espécie de perno ou de palco do tempo, onde se desenrola o drama humano, revela por outro lado um tema particularmente caro a Viale Moutinho: o mito do eterno retorno enquanto reflexão filosófica sobre a História. Estamos exactamente na fronteira entre a Historiografia e a revisitação literária do tempo humano. O tempo da guerra civil de Espanha, época a que sempre dedicou particular atenção (lembre-se, para citar um exemplo, o seu último livro, *Cenas da vida de um Minotauro-e* em particular os contos "Negra sombra! Negra sombra!" e "Os Alçapões do Sol" dedicado a José Gomes Ferreira), presta-se especialmente a essa reflexão. O autor é particularmente hábil em tirar benefícios do nivelamento sincrónico de várias camadas de sedimentação temporal. Prisioneiro da ilha, o monge, em vez de passear pelas etéreas planícies de um tempo místico, transforma-se em inesperada testemunha ocular. Funciona como uma sonda pós-moderna

que o autor usa para desmontar paródicamente o edifício da História. Os sucessivos saltos temporais servem para marcar o contraste e a progressiva distância, entre as épocas: de paz, amor e silêncio no tempo primitivo, de guerra, ódio, e ruído a cada novo salto. Esta viagem no contínuo histórico encontra-se ainda condensada noutra parágrafo em que se contrapõe, através da analepse, o tempo da linearidade histórica que é o tempo dos homens, ao tempo cíclico que é o do frade, sob o feitiço do canto do rouxinol:

Na ilha de San Antonio havia uma ermida, a dos sinos, mas os sinos não se viam, apenas se escutavam, e um cemitério pequeno, de terra sempre revolvida, túmulos muito antigos de frades e piratas, também duas ou três covas de grande profundidade para onde lançavam cadáveres, os cadáveres dos mortos, dos decapitados pelos sarracenos, dos fuzilados pelos franquistas, e cal, cal viva por cima deles, para que nada restasse. Tudo isso aprendeu Frei Anacleto, atónito por ali ter vindo parar nas suas jornadas pelo tempo, a contas com o canto do rouxinol que acabava de abater, com uma raiva que, afinal, tanto tempo guardara no fundo de si. «Que tempo é este?» Viu-se de espada em punho atravessando, num gesto furioso, os corpos de dois soldados de Francis Drake. Cantara então o rouxinol e logo o frade achou-se de mãos ensanguentadas na cerimónia da inauguração do mosteiro franciscano de San Simón, ante o olhar estupefacto de Maximiliano de Áustria, bispo de Santiago.

Como se vê, esta reflexão sobre o devir histórico já não escatológico mas simplesmente degenerativo, esconde-se atrás de um procedimento típico da narrativa pós-moderna: a citação irónica do *topos*. O regresso do idêntico e a sua destruição parodística. O salto no tempo deixa de ser milagre, para se tornar paródia. Prisioneira de um intervalo temporal que se repete *ad infinitum*, a narrativa transforma-se num *déjà vu*, envolvendo dois actores, o frade e o rouxinol, e um público sempre diferente e sempre surpreso, numa espécie de *gag* reproposto em vestes ilusionistas. A ilação a tirar é obviamente a de que a cada fim corresponde um início e vice-versa.

É curioso que o conto de Viale Moutinho, multiplicando as zonas que remetem directamente para a fonte, reactivando o potencial dialógico de um único embrião narrativo, proceda pelo caminho inverso ao da própria cantiga alfonsina que, para usar as palavras de Stegagno Picchio, *desentranhou* a sua forma de um texto cronístico anterior, podando-o de todos os elementos excedentários<sup>12</sup>. Prolongando a metáfora, dir-se-ia

<sup>12</sup> "Tematicamente, la *CIII cantiga* alfonsina non è infatti altro che un'ennesima ripresa dell'esempio citato in apertura nella versione di Afflighem. Ma è una ripresa poetica,

que na crónica irónica das jornadas de frei Anacleto de Santa Maria pelo tempo, Viale Moutinho, desenvolvendo a micro-unidade narrativa migrante, volta a cobrir o tronco da árvore medieval com uma nova folhagem, como que a renovar a literatura, dando-lhe uma nova primavera, e sobretudo escondendo entre os ramos outro pássaro.

Falo de outro pássaro, porque não pode passar despercebido ao leitor atento que a passarinha medieval é substituída por um rouxinol pós-moderno. A mudança é subtil. Lendo as ocorrências da mesma lenda, desde as reelaborações medievais até às derivações posteriores, exaustivamente recolhidas por Filgueira Valverde, que confirmam aquilo que Eco dizia sobre o facto de a Idade Média ser objecto de curiosa revisitação pelas épocas posteriores, verifica-se que o rouxinol é um elemento anómalo, estranho àquela tradição ("oysel" em Nicolau Bozon, "avecilla" em Clemente Sánchez de Vercial, "pajarito" em Nieremberg, "avecica del cielo" em Arbiol, "melroa" em Fr. Leão de S. Tomás, "pássaro de fermosíssimas penas" em Mateus Ribeiro, "passarinho fermosíssimo" em Francisco Saraiva Sousa, "passarinho" em Manuel Bernardes, Afonso Lopes Ribeiro e José Joaquim Nunes, "pájaro azul" em Luis Uhland, "pájaro blanco" em H. Wadsworth Longfellow, "oiseau" em Simeón Pecontal, "pinson" no folclore picardo, "cuervo solitario" em Washington Irving). E verdade que Valle-Inclan já tinha introduzido o "ruiseñor", mas ao associá-lo à "ave Serafín", não se pode considerá-lo excepção à tradição que associa o pássaro ao canto místico.

Poder-se-á considerar por isso a substituição da passarinha (susceptível de resto de provocar uma indesejada alusividade obscena) pelo rouxinol a expressão de uma intenção, não necessariamente pós-moderna, de renovar os elementos temáticos primitivos. Viale Moutinho, que conhece esta tradição através da recolha de Filgueira Valverde (de que, lembre-se, a enumeração enciclopédica das aves em latim pode ser entendida como alusão irónica) terá simplesmente querido revitalizar o tema, introduzindo outra "ave canora". Mas a mudança não pode ser indiferente nem isenta de consequências: trata-se de uma interferência propositada de outra longa tradição que se cruza com o motivo mariano: o *topos* do

tesa cioè a sfrondare il testo tradizionale da ogni elemento prosastico e semplicemente didascalico, per farne (...) una poesia di Alfonso X. I poeti modernisti brasiliani hanno trovato una bella espressione per indicare questo processo poetico, di «desentranhar», di sviscerare da una prosa di cronista un testo di poesia: corrispondente, in un certo senso, al michelangiolesco cavare da un blocco di marmo l'idea e la forma che in esso era già racchiusa." Luciana Stegagno Picchio, "Tempo dei mistico e tempo dei convento. Una *cantiga* di Alfonso X", in "Critica dei testo", Roma, Università di Roma "La sapienza", anno I, n° 1, 1998.

canto associado ao amor. O subtil deslocamento semântico permite associar a morte do pássaro ao tema da morte do amor, cujo referente literário imediato para um leitor conhecedor da tradição literária portuguesa não pode deixar de ser o rouxinol que canta e cai subitamente morto no rio, em *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, se esse mesmo leitor não se lembrar que existe já um motivo semelhante na própria tradição trovadoresca galego-portuguesa (refiro-me obviamente a "Levad'amigo que dormides as manhanas frias" de Nuno Fernandes Torneol).

Esta significativa alteração contribui, a meu ver, para reforçar o estatuto intrinsecamente paradoxal da personagem do monge, dentro do paradoxo temporal que é o próprio anacronismo da situação. Repare-se com efeito que a espingarda não pode ser contemporânea da história inicial: é um elemento bélico (como o era a espada que aparece nas mãos do frade noutra sequência), que contrasta aberrantemente com a tradição mística ou amorosa. É o tal bisturi pós-moderno, um elemento de ironia, estrategicamente introduzido no fulcro da relação primitiva, com o qual o monge, actualizando-se, recusa o rouxinol e tudo o que ele significa. Trata-se também e inevitavelmente de um elemento de reflexão: a espingarda é um sintoma dos tempos, introduz o motivo do ruído (um tema subrepticamente presente no conto de Viale Moutinho, talvez mesmo o tema dominante) e com ele o tema da guerra. Toda a situação primitiva apontava para um recolhimento contemplativo, para um afastamento do tempo secular, propício ao contacto com o divino. Anulando o símbolo escatológico (a passarinha) substituindo por um instrumento de destruição (a espingarda) nas mãos dos homens, troca-se a elevação mística pela degradação moral, a eternidade pela morte, Deus pela História. Entre o homem e o divino insere-se um elemento de agressividade que interrompe o congelamento do instante humano, desencadeado pelo canto do rouxinol. O novo paradoxo temporal propõe assim uma troca de poderes, com a emancipação humana em relação a Deus, e com isso a ruptura abissal entre o homem antigo e o homem moderno, sendo que o primeiro se sente solidário com o cosmos, com a natureza e seus ritmos, e o segundo solidário com a História<sup>13</sup>.

A recusa do tempo sagrado tem porém as suas consequências: implica a ditadura do tempo profano, com tudo o que tem de rebaixamento moral. Esta parcela da história humana de que a ilha é metáfora, é marcada pela morte violenta, pelo sofrimento e degradação de homens, tão

<sup>13</sup> Mircea Elide, *II mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma, Edizioni Borla, p. 5.

prisioneiros da História como o frade é prisioneiro do Tempo. O lugar, espaço propenso ao silêncio, berço de um lirismo puro, vê-se assim conspurcado pelo horror da guerra, transformado em colónia penal, e a comunidade de irmãos religiosos substituída por uma comunidade de irmãos divididos pela guerra civil. O próprio discurso do responsável religioso, ao serviço do poder fascista, está eivado de ódio, e de facto o frade não se reconhece nele:

Uma banda tocou o *Cara el sol* e o padre falou aos prisioneiros:

-Incendiários! Assassinos! Violadores! Ladrões! Preparai-vos para ouvir a palavra do Senhor!

Estarrecido, Frei Anacleto afastou-se do recinto e decidiu aguardar o final da cerimónia junto à praia. Havia uma pequena encosta escondida por alguns pedregulhos. Aí foi dar com dois prisioneiros velhos que assavam uma rata grande como um coelho e se dispunham a devorá-la, perdidos de fome como se encontravam. Viram-no, retraíram-se, por fim convidaram-no, mas o frade regressou à missa campal, onde o padre Nieto já abençoava os presentes com um gesto rápido. E ao desfazer-se a multidão, correu a palavra ter aparecido um homem enforcado num buxo, suspenso pelo próprio cinto.

Como se pode ver, a repetição paródica do mesmo motivo, esconde uma reflexão mais profunda. De facto, como acontece com a narrativa pós-moderna, a recusa do *topos* primitivo está envolta numa ambiguidade de fundo. Digamos que o frade, ao mesmo tempo que recusa o rouxinol, precisa dele. Estamos aqui no fulcro da indeterminação pós-moderna. O rouxinol é causa do mal-estar do frade ou é um bálsamo para esse mesmo mal-estar? E Stegagno Picchio quem, comentado a cantiga afonsina, nos fornece involuntariamente uma chave de leitura. Não posso deixar de referir este aspecto, que prova que estava já em potencial na cantiga de Santa Maria e que Viale Moutinho soube colher no seu conto. Diz Luciana Stegagno Picchio:

Da questa prigione temporale, che Michel Foucault assumerà a paradigma di istituzioni «totali o totalitarie» moderne, come gli asili e le carceri, è logico che fossero assolutamente banditi i tempi individualistici dell'esperienza mística, agognata come anticipazione délia vita eterna<sup>14</sup>.

Viu-se como o frade de Viale Moutinho recusa a prisão do tempo místico, recusando concomitantemente a eternidade que essa experiência antecipa. Ao fazê-lo é como se acordasse finalmente do sonho que alie-

<sup>14</sup> Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 228.

nava os seus sentidos, regressando à sua dimensão terrena, ou seja, à consciência histórica de homem interveniente, da qual não se pode alhear em arrebatamentos místicos ou poéticos (relembre-se que já no conto "A princesa encantada" sobre a famosa revolta da farinha na Madeira, Viale Moutinho tinha proposto a mesma moralidade, tirando partido do elemento sonoro para ridicularizar a queda na realidade e consequente cobardia do protagonista<sup>15</sup>). Mas a eternidade, num mundo dessacralizado como é o nosso, já não é o paraíso prometido, mas o tempo einsteiniano. Recusando subtrair-se ao seu tempo histórico, o monge torna-se prisioneiro da terra - o salto no tempo passa a ser simplesmente redundante: mudam apenas as circunstâncias históricas. Não é milagre, é reflexo condicionado. Passa-se do tempo da exemplaridade, para a banalização do tempo que passa a ser um "deambular pelos corredores daquela casa imensa onde alguém que mandava em todos os relógios e nas folhas dos calendários, alguém que se fazia tratar por deus". Talvez por isso se insinue, aqui e ali, uma espécie de melancolia, o tal sentimento prevalentemente pós-moderno de que falava Eco, associado a um sentimento de perda.

Ora, esta nostalgia das origens, dessa idade do ouro que o lirismo trovadoresco representou, só pode ser dada pelo canto do pássaro que recorda um tempo de inocência, de amor do Amor. Porém, de cada vez que o rouxinol canta, paradoxalmente mais longe fica esse tempo. Mas matar o rouxinol não será também matar a galinha dos ovos de ouro? Ao anacronismo do frade associa-se este profundo paroxismo que poderá talvez ser lido, a outro nível, como uma tensão entre a necessidade de poesia e a sua recusa. Esta contradição intrínseca entre a impossibilidade de voltar atrás ditada pela História, e a possibilidade oferecida pela Literatura de recuperar uma memória poética e fruir ciclicamente um tempo da inocência, cada vez mais em contraste com a realidade violenta, cria uma espécie de impasse, uma cadeia diabólica que o frade, qual Sísifo, é incapaz de quebrar. Isto depreende-se da focalização interna que nos revela as suas impressões ao ver-se na ilha de S. Simón. O frade não sabe *se rir se chorar*.

Com que então ali era o tal *pedaço de paraíso quer pela santidade do lugar quer pela formosura do sítio*, como asseverara D. Fernando de Andrade y Soutomayor, outro arcebispo compostelano? Sem saber se rir se chorar, o frade deixou-se cair de bruços no chão.

<sup>15</sup> *Cenas da vida de um Minotauro*, pp. 81-91.

Ora, esta contradição, diria ontológica, foi colhida pelo poeta contemporâneo galego V. Paz Andrade no poema citado em epígrafe, e é provável que Viale Moutinho o conhecesse. A crer nesta hipótese, entre os planos comunicantes, que são a cantiga mariana e o conto contemporâneo, insinua-se outro texto, onde também se propõe o diálogo com a Idade Média, nomeadamente com a cantiga de Meendinho. Ou, muito simplesmente, entre a cantiga mariana e o conto de Viale Moutinho vai a incontornável distância de sete séculos de História, que deram azo a uma leitura literária que aproximando os extremos, os faça coincidir num determinado lugar. Cruzando os tempos, Viale Moutinho enriqueceu o seu conto, contaminando-o de outras tonalidades e transferindo para ele uma contradição intrínseca. O tema captado por Paz Andrade, é, para dizer com Pilar Castro, a aproximação de "dúas palabras [amor/morte] que sintetizaban o antes e o despois da illa: amor en Meendinho, morte, cadea e desolación na guerra"<sup>16</sup>. De facto, a alusão ao repicar dos sinos, parece retirada do poema de Paz Andrade. Volto a citá-lo:

Empréstame, Meendinho, tua voce lembradoira,  
e que doblen os sinos da ermida "ante o altar",  
polo fin sanguíento que un día iría a ter  
a illa que nascera baixo o sino de amare.

A própria cantiga de Meendinho aparece citada no interior do conto, o que permite ressemantizar os seus elementos, nomeadamente através da frase lacónica: "o que é o marulhar senão um dos rostos do próprio silêncio". Por outras palavras, este silêncio não é senão a expressão da efemeridade e incomunicabilidade da experiência humana. É a impressão de desolação que fica quando o ser humano é abstraído à paisagem. As vozes vão-se perdendo na distância, funcionando essa mesma paisagem, elemento constante, como palco do tempo, onde se desenrolam as ações humanas, sem solução de continuidade. Pode-se falar aqui, com Butor, de espírito do lugar.

É por isso que o frade se vê inapelavelmente arrastado para a ilha de San Simón, atraído pelo eco da voz do rouxinol, qual memória poética (ou "voce lembradoira") que dá sentido ao espaço, combatendo o esquecimento dos homens, ou seja, é o rouxinol, elemento símbolo dessa tradição, que perpetua no tempo humano a recordação mítica. Neste sentido, pode-se dizer que a intertextualidade pós-moderna presente neste conto sob a forma irónica de *déjà vu*, esconde, na realidade, uma espécie de

16 Pilar Castro, *Antoloxía da poesía neotrobadoresca*. Vigo, Galaxia, 1993, p.54.

platonismo literário que é inerente ao cruzamento e ao simulacro das duas situações arquetípicas primitivas, ou seja, a da cantiga de Afonso X e a da cantiga de Meendinho. Dir-se-ia que o monge está para o rouxinol assim como o donzela está para o amigo, sendo as ondas, elemento de angústia, substituídas pelos soldados. Como se viu, é o rouxinol que salva o frade da morte, quando ao cantar, fá-lo acordar na casa de um cirurgião. Encontrado por uma patrulha franquista, que lhe ordena que se identifique, ao frade vem à mente a cantiga de Meendinho:

Ergueu-se. Olhou os soldados, valeria a pena contar-lhes a verdade?  
Sentiu seus os dizeres que Mendinho colocara na boca daquela rapariga:

*E cercaram-me as ondas, que grandes son,  
non ei barqueiro, nem remador:  
eu atendend'o meu amigo!*

Bem se apercebia, morto o rouxinol:

*...cercaron-me as ondas, que grandes son*

O paralelismo é evidente: ao ver-se cercado, o monge evoca a situação da amiga circundada pelas ondas e apela à presença do rouxinol, qual amigo. Foi ele que o trouxe ali. Só ele o poderá salvar. A ironia que se pressente na frase "Não tendo surgido nenhum rouxinol, apelou para qualquer outra ave canora de que se pudesse socorrer em critérios de fuga", está toda na banalização da ave quer como símbolo escatológico, quer como *topos* literário.

O pássaro, qual mito literário, torna-se afinal um meio de fuga, uma recusa aos horrores da História, outro caminho para regressar da morte. Também se compreende por que razão Viale Moutinho situou o seu conto numa ilha. A ameaça das ondas, outrora omnipresente, simbolicamente transportada para o conto, como ameaça da guerra, continua a se fazer sentir, reduzindo sempre as margens do espaço de Poesia num mundo dominado pela História.

Sabe-se que o tempo funciona muitas vezes como deuteragonista nas histórias de Viale Moutinho, interagindo com as personagens humanas como fantasma do desejo do eterno retorno, como aliás já foi notado pela crítica<sup>17</sup>. Sabe-se também que a espiral é a figura conceptual sobre a qual se constrói essa reflexão sobre a filosofia da História, uma espécie de vórtice que, em vez de sugar os gestos humanos para o esquecimento, os devolve, trazendo à superfície elementos heterogéneos pertencentes a

<sup>17</sup> António C. Silva, «Homens Eternos no Funchal: impressões da leitura de "Pavana para Isabella de França" de José Viale Moutinho por um leitor d' *A Mão de Sangue*» in *Isleña*, Funchal, Drac, n.º29, Jul-Dez 2001, pp. 16-24.

várias camadas sobrepostas. Aqui, diga-se, embora se possa reconhecer como modelo estilístico de Viale Moutinho, a prosa seca e cáustica de José Marmelo e Silva, o modelo próximo deste conto, no que diz respeito aos efeitos de estranheza provocados pela aberração temporal, parece ser o conto "Teorema" de Herberto Helder. Neste, lembre-se, o autor coloca o diálogo entre D. Pedro e de Pero Coelho, numa moldura marcadamente anacrónica, composta de elementos de várias épocas (a estátua do marquês de Sá da Bandeira, a Barbearia Vidigal, a janela manuelina) elementos de uma Santarém contemporânea. Só que em Helder, o anacronismo pretendia significar a perenidade no imaginário português da lenda medieval de Pedro e Inês, que ele tenta subverter propondo uma leitura cínica, de contra-tendência em relação à interpretação tradicional da História.

Viale Moutinho, por seu lado, substitui o cinismo com a ironia. Invertendo as coordenadas da narrativa de aventuras, mantém a unidade de espaço, à custa do unidade de tempo. As suas personagens picarescas viajam não no espaço, como seria de esperar, mas no tempo, numa espécie de ritual mundano que se reatualiza e repete, regenerando a realidade com um aceno de imortalidade que só a literatura pode dar. E aqui vem à mente o que dizia antes Eco sobre a possibilidade de a ironia intertextual suprir a necessidade na narrativa pós-moderna de encontrar sentidos espirituais. Assim constrói muitas vezes, Viale Moutinho, o espírito do lugar, e é importante que o leitor tenha esta estratégia narrativa em mente, já que aqui, o autor propõe a mesma equação, mas, digamos, em sentido inverso: o espírito do lugar - a ilha de S. Simón, berço do lirismo -, vê-se ameaçado e cada vez mais reduzido às dimensões de uma ilha, como as ondas que ameaçam a protagonista da cantiga de Meendinho. A doce ilusão que o leitor pós-moderno procura para o seu tempo de incerteza, o tal alimento espiritual de que falava Eco, acaba por estar confinado às fronteiras da própria literatura simbolizada em duas pequenas ilhas na ria de Vigo.

Outro aspecto da tradição aproveitado pelo autor é o equívoco provocado pelo encontro e o desfasamento de tempos entre os personagens. A certa altura, Frei Anacleto é conduzido, como na cantiga afonsina, à presença do responsável eclesiástico, o sanguíneo padre Nieto, também ele na posse de uma arma de fogo ("figura enorme, rosto sanguíneo, paramentos a roxo e dourado, estola apanhada a um lado pela corona de uma pistola"). No breve diálogo entre os dois homens da igreja descontraídos no tempo e para sempre inconciliáveis, há mais um exemplo delicioso da piscadela de olhos ao leitor conhecedor do que se esconde debaixo do palimpsesto contemporâneo. O diálogo é o seguinte:

- Disseram-me que sempre viveste aqui, é verdade?
- Sim, é verdade.
- E onde vivias?
- No mosteiro...
- E onde raio está o mosteiro?
- Muito perto daqui. Trata-se de um mosteiro subterrâneo.

Nesta resposta sobre a proveniência do frade, está sobreposta uma dupla ironia. Por um lado, a do personagem dirigida ao seu interlocutor (é a desculpa dada pelo monge que, especialista em saltos temporais, sabe obviar à perplexidade dos seus espectadores) e que o leitor de primeiro grau saberá eventualmente colher; por outro, a do autor, dirigida ao seu leitor Modelo. Trata-se neste caso de outra característica do texto pós-moderno: a metanarratividade enquanto reflexão sobre a sua própria natureza, com a intrusão irónica da voz autoral que reflecte sobre o que está a contar. Assim, a alusão surrealista ao mosteiro subterrâneo remeterá para o próprio processo dialógico, ou seja, para o facto de o palimpsesto pós-moderno ter sido reconstruído *sobre* um hipotexto medieval, que é forçosamente subterrâneo. Mas aqui, parece-me, Viale Moutinho exige mais do seu leitor modelo, exige de novo que ele tenha sido leitor da sua própria obra. No edeolecto poético do autor "submerso" quer dizer inalcançável, perdido no tempo (veja-se por exemplo "a casa submersa" no poema "Anti-memória com Funchal"). Mas aqui esta alusão ao mosteiro subterrâneo é também citação auto-irónica.

No seu romance anterior, *Los Moros*, marcado pelo mesmo espírito irónico pós-moderno, assiste-se a idêntico deambular pelo tempo, com passagem obrigatória quer pela Idade Média, quer pela Guerra Civil de Espanha, com o mesmo nivelamento de diversas camadas de sedimentação, criando esse efeito de estranheza que é tão de sua predilecção. O comentário que aí aparece a certa altura ("Era Novembro, e aquela noite de luar não fora inscrita no calendário do mundo"<sup>18</sup>) parece-me sintetizar perfeitamente esta estratégia tipicamente vialiana: também em "A ilha de S. Simón" se pode dizer que aquela jornada não aparecerá no calendário do mundo. Ora, esta é a curva no percurso que habitualmente avisa que se está a prestes a trilhar o caminho do fantástico. Em conclusão, pode-se dizer que em Viale Moutinho, a aberração temporal assume as vestes do fantástico, ou se quisermos, o fantástico assume a forma de fantasmagoria temporal, num eterno retorno dos textos literários de que se serve para aceder às épocas que quer representar. Curiosamente, em *Los Moros*,

<sup>18</sup> José Viale Moutinho, *Los Moros - retábulo para uma novela*. Porto, Campo das letras, 2000, p. 32.

também há um mosteiro subterrâneo, o Mosteiro de San Felices de los Moros. E há também um frade, um frade muito parecido com o deste conto. Dir-se-ia que a personagem transita de uma história para a outra mudando apenas de nome. Veja-se em **Los Moros**, a mesma situação:

«Que faz aqui, padre? Quem o enviou?»

«Mil anos, dez pelo menos, estive no meu posto, com os cotovelos fincados na pedra da mesa, olhos postos na paisagem. Vi passar figuras humanas, animais, mercadorias, grandes galeras, como construíam o caminho-de-ferro, um inferno de transportes que chegariam, como Maria la Brava, aos arredores de Viseu. Dez anos pelo menos, mil anos, valeria a pena reconstruí-los, repassar o filme de quanto irá acontecer? Acenava vezes sem conta aos viajantes que não distinguiam neste meu buraco torreado, apenas descortinavam o recorte dos merlões, quando lhes chamava a atenção algum bater de asas...»<sup>1</sup>

Confronte-se com o seguinte excerto de "A ilha de San Simón":

Na ilha de San Antonio havia uma ermida, a dos sinos, mas os sinos não se viam, apenas se escutavam, e um cemitério pequeno, de terra sempre revolvida, túmulos muito antigos de frades e piratas, também duas ou três covas de grande profundidade para onde lançavam, cadáveres, os cadáveres dos mortos, dos decapitados pelos sarracenos, dos fuzilados pelos franquistas, e cal, cal viva por cima deles, para que nada restasse. Tudo isso aprendeu Frei Anacleto, atônito por ali ter vindo parar nas suas jornadas pelo tempo, a contas com o canto do rouxinol que acabava de abater, com uma raiva que, afinal, tanto tempo guardara no fundo de si. «Que tempo é este?» Viu-se de espada em punho atravessando, num gesto furioso, os corpos de dois soldados de Francis Drake.

Parece-me haver uma solução de continuidade entre as duas personagens. E caso para dizer que o hábito não faz o monge. O monge que Viale Moutinho tem em mente é sim o monge da cantiga mariana, mas é também um outro monge de sua criação que já aparecia num seu romance anterior, ao qual pediu emprestado algumas características. Verbalizar este "retorno do recalado" obedece ao mesmo princípio que levou, por exemplo, Augusto Abelaira, que como se sabe, escreveu *A cidade das Flores*, romance ambientado em Florença, a partir da consulta do roteiro turístico-cultural *Guide Bleu*, a fazer o seguinte comentário em *O bosque harmonioso*, novela sucessiva, também ambientada (parcialmente) em Itália:

1<sup>o</sup> *Idem*, p. 54.

(Barbosa) Fala duma história com Leonardo da Vinci e, embora revestida de muita fantasia, insere pormenores reveladores de um certo conhecimento de Roma, de Leonardo, dos sonetos de Miguel Angelo e de muitas coisas mais. Pormenores dificilmente acessíveis a quem nunca esteve em Itália - e numa época anterior ao *Guide Bleu*, sem informações de consulta fácil, portanto.

Ainda ao nível desta auto-ironia intrínseca, que sobrepõe os planos do enunciado e da enunciação, repare-se finalmente no subtil jogo de assonância em "naquele enredo de entardecer", em vez do previsível "naquele enredo de entardecer" justamente a iniciar o último parágrafo do conto. Trata-se aqui da conhecida figura do *calembour* já estudada por Freud<sup>30</sup>. Com esta simples troca, quase imperceptível, Viale Moutinho denuncia ironicamente o jogo intertextual culto. Para dizê-lo com Genette, passa do tempo da história para o tempo da enunciação: o fim do conto coincide com o fim do enredo que, como seria de esperar, permanece aberto à possibilidade de poder vir a ser multiplicado. Da mesma maneira que o monge recusa a prisão do tempo místico, a história medieval não aceita a prisão de uma interpretação vinculante, ficando disponível a novas leituras, a outras possibilidades de sonhar a Idade Média.

E assim, naquele enredo de entardecer, ambos se aproximaram da ponte que levava à ilha de San Antônio. Numa ramagem que se estendia às guardas, subitamente cantou um rouxinol. Foi quanto bastou para que o soldado Ramón ficasse atônito com o desaparecimento do frade. Ainda tentou ver se o encontrava entre as silvas ou na lingueta de areia debaixo da ponte, mas frei Anacleto de Santa Maria já se encontrava longe daquele Novembro de 1938. Ia sentado num barco, remando quatro homens, havia uns sete embrulhados em cobertores e um deles dizia-lhe: «Foi muita a sua bondade em acompanhar-nos a San Simon...»

O barco bateu na areia e os remadores saltaram para o puxarem até ao pequeno cais. Um deles entregou um pequeno saco ao frade, dizendo-lhe que era tudo quanto dispunham em Redondela para combater a cólera. Desembarcaram os doentes, Frei Anacleto guiou-os para o casarão, mas os seus olhos andavam de ramo em ramo em busca de um rouxinol.

Como se vê, o texto de Viale Moutinho conclui-se com a possibilidade de um novo *déjà vu*, ou seja, de um novo encontro com este imperecível mito literário que é a história do monge e da passarinha. Sendo todo

<sup>30</sup> Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 99-100.

o conto construído em torno dessa possibilidade, apresenta pontualmente momentos de *déjà vu*, piscadelas de olho ao leitor culto, que lhe permite reconhecer a reminiscência intertextual e a filiação literária do texto. Mas, ao fazê-lo, constitui-se como *ex-libris*, como marca de posse de um autor que quer frisar através da ironia, apropriando-se do potencial dialógico dos elementos da tradição, a forma como soube recriar essa mesma genealogia. Estou convencido de que esta atitude de reescrita criativa como forma de personalizar a herança medieval, de modo a aproximá-la do leitor contemporâneo, pode representar um filão profícuo e produtivo que possibilitará aos nossos alunos aliar o conhecimento e o estudo (e isso só os textos literários medievais o permitem) à capacidade de sonhar, como dizia Eco, uma época que todos amamos.

Para concluir esta viagem pela vasta dinâmica dialógica que subjaz ao conto de Viale Moutinho, direi que a competência exigida ao leitor de segundo grau não é de pouca monta. E-lhe exigido não só o conhecimento da tradição lírica medieval, como da tradição lírica em geral, portuguesa e galega, como também o conhecimento da própria obra do autor, e ousa acrescentar, de outras obras que encenaram na sua construção a atemporalidade da literatura. Só assim, o monge poderá continuar a viajar no tempo, a exemplo de outros personagens inesquecíveis que continuam a migrar através das épocas, como Orlando de Virginia Woolf, como o Duc d'Auge de Raymond Queneau em *Les fleurs bleues*, ou ainda como o Barão Trepador de Italo Calvino.