

Eça hoje Diálogos ficcionais

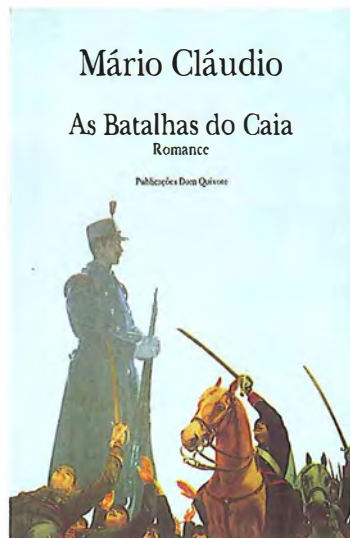
Isabel Pires de Lima



QUANDO SE COMEMORA EFEMÉRIDES QUE envolvem um criador como o que aqui nos reúne, vem à baila a questão da actualidade da sua obra. Questão redundante, a meu ver, porque se o comemoramos, se o lemos, no caso cem anos depois da sua morte, é porque ele é actual. A perenidade de uma obra indicia a sua actualidade, isto é, a actualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo dos tempos novas interpretações, convidarem à constante revisitação.

Quando essa revisitação se manifesta através de uma espécie de incorporação do texto ou do universo imaginário do autor por parte de um seu par, quando uma obra do autor invade um século depois a de um outro criador, quando um jogo intertextual deste tipo se estabelece não apenas com um outro criador, mas com uma série de outros criadores de diversas épocas e até de diversas nacionalidades, como é o caso de Eça de Queirós, então estamos perante um escritor que decididamente ultrapassou o tempo e é ele mesmo disseminador de arte.

Eça tem desafiado os seus pares na arte. Não apenas escritores, mas também autores de outras séries culturais, sobretudo artistas plásticos, que se têm inspirado nas suas personagens, nos enredos dos seus romances, na acutilância das suas crónicas, na sua própria história pessoal, como muito recentemente fez a excepcional pintora Paula Rego com *O Crime do Padre Amaro*. Restringindo-me ao campo estrito das literaturas de língua portuguesa e centrando-me apenas na literatura da última década, são muito diversos os escritores que de maneira diversa e com eficácia diversa revisitaram a obra de Eça de Queirós em processo de reficcionalização intertextual. Pode-se referir desde o angolano José Edu-



Mário Cláudio, *As Batalhas do Caia*, 1995.

ardo Agualusa, em *Nação Crioula* (1997), aos portugueses Mário Cláudio, em *As Batalhas do Caia* (1995), José António Marcos, em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* (1996), Norberto Ávila, em *No Mais Profundo das Águas* (1998), Fernando Venâncio, em *Os Esquemas de Fradique* (1999), Maria Velho da Costa, em *Madame* (1999), Nuno Júdice, em «Agonia» (*A Árvore dos Milagres*, 2000), para além dos autores de inúmeras adaptações teatrais e cinematográficas a que as obras de Eça têm dado origem.

Tem sido frequentemente dito que Eça de Queirós teve como tema obsessivo da sua ficção e de muita da sua cronística, Portugal. Com efeito, se se pensar em textos tão distantes cronologicamente e tão distintos genologicamente como as *Farpas* e *A Ilustre Casa de Ramires*, se se atentar na epistolografia privada do escritor ou se se tiver em consideração projectos falhados como *A Batalha do Caia*, é claro que Portugal ocupou o centro da sua obra, se não da sua vida. Ele que foi um nómada por razões de profissão e de gosto, que viajou abundantemente, teve sempre como destino último das suas viagens, Portugal, fim último, cais derradeiro de um destino de escritor em busca.

Não é portanto de estranhar que as múltiplas revisitações ficcionais de Eça de Queirós a que se vem assistindo incorporem também elas essa temática e envolvam questões relacionáveis de modo mais ou menos directo com a ficção da pátria e a interrogação identitária, a colectiva a par da individual, diga-se. E isso acontece não apenas com os textos portugueses, mas também, no caso, com os textos brasileiro e angolano que referenciámos.

O trabalho que me proponho aqui desenvolver em dois momentos é o de ler dois desses textos – *Madame* (1999), de Maria Velho da Costa, e *Nação Crioula* (1997), de José Edu-

ardo Agualusa – à luz dessa reflexão sobre o destino individual e da pátria ou das pátrias, dado que em ambos se entrecruzam os destinos de duas ou três destas pátrias: Angola, Brasil, Portugal.

No prefácio ao texto dramático *Madame*, que Maria Velho da Costa publicou em 1999¹, explica a autora que se tratou, ali, de dar corpo a uma encomenda da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, o que desde logo condiciona a leitura da peça em causa. Não se trata só de ler a criação de Maria Velho da Costa nas relações intertextuais que declaradamente estabelece com os textos canónicos de Eça de Queirós e de Machado de Assis (respectivamente *Os Maias* e *D. Casimiro*) mas também nas relações interculturais que a revisitação de tais textos, em contexto de comemorações do achamento do Brasil e, consequentemente, de reponderação das relações entre os dois países, implica. De resto, a autora, ela própria, força uma leitura com tais implicações quando, no prefácio da versão de cena que teve encenação de Ricardo Pais para o Teatro Nacional S. João, no Porto, e que fez depois um périplo pelo Brasil, editada em 2000², glosa Mark Twain ao escrever que «somos dois povos separados pela mesma língua».

Madame, como em breve se procurará mostrar, convida à confirmação de que brasileiros e portugueses são povos separados pela mesma língua, mesmo quando são passíveis de ser aproximados pela língua de dois escritores que dialogaram obliquamente nos finais do século XIX através de duas obras-primas de que foram autores. «*Estás uma arara do Paraíso!*» (p. 90), diz Maria a Capitu, ao que

«Todo o tempo que podia estar de pé, passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada – enxovilhada das saias para baixo», in *O Crime do Padre Amaro*. «À Janela», Paula Rêgo, 1997.

esta retorque: «*E Você está um pavão do Reino!*» (p. 91); estas as duas últimas falas individuais das protagonistas da peça, às quais se segue apenas um brinde em unísono: «*À NOUS!*» (p. 91). Confirmam-se, pois, os estereótipos culturais seculares identitários do brasileiro e do português: a arara, o pavão; o Paraíso, o Reino; o grito incontido, edénico e colorido da arara; a fala em pose estudada, ordenada e imponente do pavão. E o brinde em unísono é proferido numa língua estranha, numa espécie de rejeição da que cada uma das protagonistas fala, idêntica e distinta, exigindo mediação, no caso a língua de cultura que o francês era e a língua de circunstância que o destino a ambas impôs.

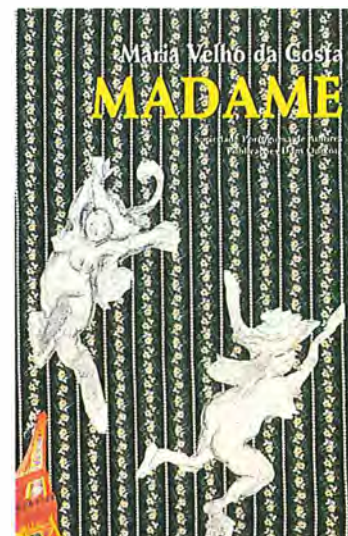
A obra dramática de Maria Velho da Costa, ao construir-se sobre o destino das duas personagens de Eça e Machado – Maria Eduarda e Capitu – que, por histórias desviantes de encontro e desencontro amoroso, se vêm a encontrar, velhas, nos seus exílios dourados em França, é, antes de mais, uma revisitação das obras daqueles dois escritores, uma revisitação que obriga a pensar sobre destinos individuais e colectivos. O destino do escritor e do actor, os destinos daquelas protagonistas, o destino de duas nações separadas por tanto mar, em diálogo dramático, quinhentos anos depois do encontro/desencontro inicial.

Se se atentar no Prólogo que abre a peça, feito sobre dois trechos de Eça de Queirós e dois de Machado de Assis, seleccionados pela autora para serem lidos por actrizes no papel de uma actriz portuguesa e uma brasileira (na referida versão de cena expressamente nomeadas como Eunice Muñoz e Eva Wilma), desde logo se entrevê uma interpretação das obras em causa como ponderações problemáticas sobre o destino e seus avatares. No primeiro trecho lido de *Os Maias*, Carlos apercebe-se de que, afinal, Maria Eduarda omitira várias ver-

dades sobre o seu passado: «*mentiste em tudo! Tudo era falso, falso o teu casamento, falso o teu nome, falsa a tua vida toda...*» (p. 19); no segundo, o mesmo Carlos expressa a abjecção que dele se apossa após ter tido, pela primeira vez, uma relação física com Maria Eduarda depois de a saber sua irmã e de tomar consciência de como tal facto determinará tragicamente o seu futuro, o seu destino.

Os referidos extractos do romance incidem, pois, sobre as verdades ou as mentiras com que o destino engana o ser humano, mentiras montadas sobre verdades, verdades montadas sobre mentiras, ratoeiras de que, afinal, quer Carlos quer Maria Eduarda acabam por ser vítimas inocentes e culpadas. Verdades ou mentiras que emanam inclusivamente de zonas não conscientes do ser humano e que comandam a paixão, o desejo, a abjecção, que carregam a desordem e constroem o destino.

O primeiro trecho de *D. Casmurro* versa exactamente a questão do carácter insondável do destino: «*o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho*» (p. 20), diz o narrador. E essa constatação propicia no romance um momento de reflexão sobre o poder subversor do criador que poderia fazer com que as suas obras comesçassem pelo fim. O segundo trecho é um maravilhoso momento de auto-reflexividade a que o narrador se oferece construindo uma espécie de parábola sobre o acto de escrita, a pretexto dos vermes roedores de livros: «*Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos*». Ao que o narrador comenta: «*Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído*» (p. 22). Os extractos de *D. Casmurro*



Maria Velho da Costa, *Madame*, 1999.

versam sobre outra vertente do destino que o escritor, qual demiurgo, domina, fazendo, desfazendo, criando mundos/textos, subvertendo-os, roendo-os – aos mundos e aos textos – roendo sempre, sabendo ele ou não que está sempre a «roer o roído».

«Roer o roído» é, então, metáfora do jogo intertextual sobre o qual *Madame* repousa, aliás desde logo reclamado pela autora ao apor ao título a informação «sobre textos de Eça de Queirós e de Machado de Assis». «Roer o roído» é o destino do escritor, em particular do escritor que, como Maria Velho da Costa, conscientemente parodia textos, que ama mais ou menos, mas que persegue, contextualizando-os com ironia.

Mas se o prólogo introduz e o texto corporiza uma ponderação sobre o fazer do escritor, também a auto-reflexão sobre o destino do actor atravessa *Madame*, fazendo-o de certo modo reiterativo do escritor. Na última cena anterior ao epílogo, as actrizes, na versão de cena Eva e Eunice, ponderam nas suas profissões: «*Repetir; repetir, até que nos arranquem de nós*» (p. 79), considera Eunice, enquanto, por seu turno, Eva encerra nesta máxima as suas funções: «*Ler até tresler é parte da nossa profissão*» (p. 79).

«Roer o roído» – «Ler até tresler» é o destino dos actores e actrizes de todos os tempos e de Maria Velho da Costa quando decidiu criar o seu texto dramático sobre textos de Eça e Machado. Mas como os vai «roer» ela? Treslendo *Os Maias* e *D. Casmurro* a partir das suas protagonistas femininas, personagens segundas, fêmeas, num universo macho onde só obliquamente, como fêmeas dissimuladas, têm alguma voz – Maria Eduarda pela mão de Carlos, Capitu pela de Bento.

Maria Eduarda e Capitu, velhas burguesas desencantadas e solitárias, são mais iguais do que podem parecer ao que eram em jovens.

Oblíquas e dissimuladas, ambas se revelaram na juventude aos olhos dos homens aos quais tragicamente se ligaram. Maria Eduarda omitindo um passado sombrio que a sua beleza divina se revelara capaz de obnubilar, Capitu construindo com o seu oblíquo olhar de resaca um futuro enviesado. Na velhice como na juventude elas movem-se ainda num universo de dissimulação para o qual o seu estatuto de fêmeas burguesas as remeteu. «La vie en rond», título da primeira cena da peça, é a chave de acesso ao universo concentracionário a que sempre foram destinadas. Capitu pergunta-se: «*porquê andar remoendo com a idade o que está remuído, como o menino regurgita leite azedo? Vida em redondo, fechada, fechando*» (p. 25).

O tempo em que elas se movem ontem/hoje é um tempo parado. Em *Os Maias* o tempo é o do imobilismo colectivo e de classe que se estende também tentacularmente a um Carlos, um Ega, um Cruges; em *D. Casmurro* é o tempo da memória, de sombras que o narrador convoca através da evocação de *Fausto*, logo no início do romance: «*Aí vindes outra vez inquietas sombras...?*» (p. 15). O tempo de hoje, o tempo de *Madame* é também um tempo definitivamente circular e fechado. Maria sente-se assediada por um tempo passado, ameaçador: «*O passado... Histórias de outro mundo... O pior é que elas voltam, voltam sempre*» (p. 70) e Capitu, por seu lado, confirma a experiência macerante da lembrança: «*Não, não são lembranças, são assim como guinadas de uma maleita que vai e volta*» (p. 85), e confirma a experiência melancólica: «*A gente repete, repete, como quem apalpa a dor de um dente*» (p. 57).

Ambas têm, pois, consciência dos seus destinos de Sisifo quando, chegado ao cimo do monte, volta a carregar desde o sopé a mesma pedra; elas contam, contam-se, con-

tar-se-ão eternamente a mesma história e persistirão na dissimulação, na mentira: «*Ah, mas eu não me desmancho, desminto, desminto*» (p. 70). Ambas reclamam contra os destinos de fêmeas que lhes coube, que não escolheram. De fêmeas submissas, Capitu e Maria Eduarda – esta última, de resto, agora apenas se chama Maria, tal como era designada por Carlos – assumem-se fêmeas em revolta, mas uma revolta feita apenas de farsa, de riso amargo e às vezes desbragado, debochado, que desmonta e remonta os seus passados, feita de despeito, desprezo mesmo, pelos homens que gizaram os seus destinos – «*Lorpa, pé de chumbo*» (p. 25), assim insulta Capitu o retrato de Bento; «pulha», «merdas», «hipócrita», «parvo», «besta emproada», «traste» (p. 69), com tais qualificações Maria mimoseia Carlos. Uma revolta que nunca põe em causa a ordem masculina que norteou/norteia as suas vidas. Exemplar este breve trecho (pp. 72-3):

CAPITU (Provocadora) [...] *O que a gente não pode ajeitar; a gente acomoda-se, né?*

MARIA (Levantando-se, vai para um canto da cena, as mãos em garra, grita) *NÃO!* (Deixa cair os braços, fitam-se um tempo).

CAPITU (Sorrindo) *Pois é.*

MARIA (Acalmada, sorrindo também) *Pois não.* (Pausa. Sentam-se ambas na beira da cama. Capitu põe o braço sobre os ombros de Maria que encosta a cabeça e suspira um AI da alma. [...]).

Trata-se então de uma revolta conformada que não faz de *Madame* um texto feminista na linha de outros de Maria Velho da Costa.

Não surpreende, então, que na cena IX da peça, sugestivamente intitulada «Queridas leitoras», Capitu diga expressamente que tem «*um berro entalado na goela*» (p. 82): «*Eu nunca quis o meu destino, nem que ele se colasse a mim como luva na mão errada, o*

polegar no mindinho. Eu como e durmo raiva todos os dias» (pp. 81-2). Esta continência relativa de Capitu tem a forma de incontinência alcoólica em Maria e de exibição de estado e atavios luxuosos em que ela própria, como diz a páginas tantas, não acredita³. Mas só Capitu, confirmando a duplicidade e o mistério da criação machadiana, é capaz de uma clarividência, a que Maria Eduarda não ascende, ao dizer a esta última: «*Vejo o nada da tua vida. Vejo tudo*» (p. 72) ou de interrogar-se, chorosa, num dos poucos momentos dramáticos da peça: «*Quantos pensamentos ainda me restam e de que qualidade?*» (p. 89). Maria Eduarda, essa, nem a esse dramatismo ascende; já não chora. «*Secou*», como ela diz, «*A minha cama, grande, linho e rendas, isso chega para aconchegar-me de enfados e maus passos*» (p. 89). Por aqui se fica a sua revolta, o que, convenhamos, lhe retira a dimensão de excepcionalidade próxima da divindade que tinha no romance queirosiano, o rasto de luz trágica que deixara ao abandonar Lisboa na sequência da hecatombe amorosa e familiar que sobre ela caiu.

Com estas linhas se entretecem os seus destinos, as suas revoltas, ambas engaioladas na gaiola dourada de mulheres burguesas «teúdas e manteúdas». Este vazio axiológico que domina o universo da peça, a par de outros traços já referidos, como o recurso à reescrita de textos canónicos, ao declarado jogo intertextual, à reflexão meta-literária, de que serão referidas outras facetas como a utilização de contra-facções da mesma história contadas por vozes marginais (criadas, bastardo, enjeitado) permitem aproximar este texto de um paradigma pós-moderno.

Curiosamente, esta revisitação de textos de Eça e Machado por Maria Velho da Costa é especialmente omissa no que aos destinos dos protagonistas masculinos diz respeito, o

que, no caso de *Os Maias*, se afigura algo perturbador se se tiver presente quanto Carlos e Maria Eduarda são, afinal, no romance de Eça, entes especulares, que se amam narcisicamente na sua similitude, que se olham apaixonadamente no papel que mutuamente se atribuem de portadores da transcendência do eu, de intermediários entre o eu e o eu, como já tive ocasião de detalhadamente acentuar num outro trabalho⁴.

De resto, os dois homens que surgem na peça, Manuel Afonso, o bastardo, que se apresenta a Maria como seu irmão mais velho ou em alternativa tio, reclamando o nome Maia, e Ezequiel, o filho bastardo de Capitu, sendo que o primeiro não chega sequer a ser personagem no romance de Eça e o segundo é uma figura secundária e difusa no de Machado de Assis, são aqui uma espécie de portadores do «*fatum*», vozes da verdade que se impõe independentemente de todos os exílios, fugas, dissimulações, segredos. Eles são os que contam a versão da desordem, a contra-facção de uma verdade em que todos fingem crer; eles, o bastardo e o enjeitado homossexual, mas também elas, as duas criadas que, aliás, tal como eles, dão títulos a duas cenas da peça. São estas personagens que carregam o avesso do direito. As criadas, a portuguesa Eulália e a brasileira Francisca, são o avesso de Maria e de Capitu, de resto os papéis de cada uma delas são desempenhados, por indicação da autora, pelas mesmas atrizes que representam respectivamente Maria e Capitu. Diferentemente brejeiras e desbragadas, são elas que *cosem e descosem as bainhas fundas*, para usar uma expressão de Francisca (p. 39).

Assim como são eles que, de forma desigual, trazem a verdade à cena: Manuel Afonso, num tom enviesado de vingança despeitada, Ezequiel, com uma frontalidade superior que

faz dele a única personagem verdadeiramente digna da peça. Ezequiel, arqueólogo de formação, propõe-se fazer, perante a mãe, uma «*arqueologia dos sentimentos*» (p. 69), com provas, documentos; não se trata de contar mais uma vez o contado mas de se assumir na margem, adulto diferente, fruto do menino enjeitado que sempre sentiu ser por um pai que, afinal, não era o seu. Capitu, redimida pelo filho, nem por isso escapa ao destino que lhe coube e que, foi dito, nunca quis para si: «*Eu nunca quis o meu destino, nem que ele se colasse a mim como uma luva na mão errada, o polegar no mindinho. Eu como e durmo raiva todos os dias. (Para si) Marido tarado, filho invertido, viúva de marido vivo*» (p. 82). Eis outra razão para que este livro se recuse como feminista. Não há saídas para Capitu: «*La vie en rond*», sempre.

Manuel Afonso, o bastardo, também obriga Maria a fazer uma «*arqueologia dos sentimentos*» ao confrontá-la violentamente com o passado familiar, filha de negreiro, neta da «*Madame de casa de putas mais luxuosa de toda a Havana*» (p. 50). Lança verdades, insinuações, pistas duvidosas e lança-lhe sarcasticamente o tratamento de *Madame*, à despedida. Madame, a avó, dona de prostíbulo, Madame a mãe, *cocotte* mundana, Madame, ela própria, «*teúda e manteúda*» (p. 83). *Madame* e não *Mesdames* chama à sua peça Maria Velho da Costa numa ambiguidade algo acusadora para Maria. «*La vie en rond*» ainda e sempre, sem pontos de fuga feminista, embora Maria tenha uma flor para exhibir no fim da peça, uma flor trazida pela barriga grávida da sua filha Rosa. Porquê? Para perpetuação da família Maia e parcial remissão de Maria? Ou tão-só para que nasça outra Madame?

Mas *Madame* é também um libelo pós-colonial ao reiterar parodicamente os estere-



ótipos identitários de portugueses e brasileiros separados por um mar de ressaca – ressaca plasmada no olhar de Capitu ou no gesto de Maria embalando, qual criança, uma garrafa de cognac.

Maria, o «pavão do Reino», muito mais aparatosa nas *toilettes*, no trem de vida, nas sugestões mundanas, na linguagem afectada, permite-se nortear Capitu, a «arara do Paraíso», nas boas maneiras (p. 53), na propriedade da linguagem (p. 58), a ponto de o próprio Ezequiel reconhecer que a mãe «está cada vez mais chic, mais à la page, sobretudo depois que priva tanto com Madame de Trélain [Maria]». (p. 62). Tal sugestão de superioridade, porém, se por

um lado é confirmada ainda pelo facto de só Capitu tratar Maria por «Madame» (pp. 58 e 88) e nunca o contrário, é, por outro lado, anulada ou subvertida pelo tom paródico adoptado, como, por exemplo, no seguinte comentário de Maria a Capitu, que se assoa ruidosamente: «Bons céus, menina, uma senhora não se assoa como uma trombeta, puxa mais de baixo, como quem mija na tina!» (pp. 53-4).

Não será despiendo referir que o relato do encontro entre as duas velhas senhoras no exílio se processa durante a cena II intitulada «Recontro»: não «encontro», nem «reencontro», nem «desencontro», mas encontro com confronto – recontro. O momento mais rico

em pressupostos ideológicos e em dimensão simbólica deste «Recontro» é uma cena (pp. 82-3) um pouco longa para ser citada mas muito rica de ilacções:

CAPITU [...] *Talvez V. sempre fosse assim, Dudu [Maria], um bocado lorpa e fria, me perdoe, pasmada em pedra. Você não entende.*

MARIA (Picada desde o lorpa) *Não tenho de entender nem gente das colónias, nem mulher chorinca.*

CAPITU (Furiosa) *Colónias, colónias?! Nós pusemos vocês na rua!*

MARIA *Na rua do mar e o mar é largo de bermas.*

CAPITU *Viva a independência!*

MARIA (Solene) *Isso custa caro e uma dissimulação que já não temos. Acalma-te, vem cá. (Mundana, arredando a emoção) Quem era o Imperador, como era, diz-me?*

CAPITU *Sei lá e quero eu lá saber. Passava, passou, e deixou mais vício, modinhas, prosápias. Bentinho se desdobrava todo – deixou nada de nada a não ser mais praga na gente, (altiva) cabeça do Império, brasileiros.*

MARIA (Desdenhosa) *Cafres, cafuzos e crá-pulas... Como o Castro Gomes e o mano Afonso, ou será tio... (Pausa) Parece o Carlinhos. Falávamos de coisas do mundo, quando eu queria parecer séria. Nunca fui.*

(Capitu levanta-se para lhe bater com o cabo do leque)

CAPITU *Negreira suja! Teúda e manteúda!*

MARIA *Credo, Capitu, tanta verdade até que engana.*

EVA (Com a mão em pala sobre os olhos para o público/encenador) *O que é que foi? Saímos do texto, e então? A gente estava embalada...*

EUNICE *É, este auto é da barca...*

EVA *Do inferno.*

Este diálogo, rico no que implica de afirmação e insinuação de poder, de prepotência,

de autoritarismo, revelador de despeito, desprezo, mútuas acusações e da existência de pedras nos sapatos de brasileiros e portugueses, culmina com a perspicaz exclamação de Maria: «*Credo, Capitu, tanta verdade até que engana*». Está aberta a porta ao engano das actrizes e aos comentários extra-cena, digamos assim, que elas se permitem, os quais constituem um momento alto do texto de Maria Velho da Costa, sobretudo quando se quer lê-lo numa perspectiva intercultural. «Auto da Barca do Inferno», assim se poderia também chamar a peça, o que levaria/leva o leitor a «roer» intertextualmente outro texto canónico, o vicentino, e o tópico do mundo às avessas que ele glosa. «*O teatro é o direito de todos os avessos, o auto do mundo*» (p. 80), diz Eunice, como poderia dizer qualquer uma das personagens desta peça. E não o poderíamos dizer nós, brasileiros e portugueses, do fim do século XX, unidos pelo teatro das comemorações oficiais do nosso encontro de há 500 anos, separados pela mesma língua? As criadas, Eulália e Francisca, (des)entendendo-se em português confirmam-no, Maria e Capitu, no afecto e nalgum ressentimento que mutuamente se nutrem, também, quando constata: «*não pensamos na mesma língua e isso faz diferença*» (p. 71).

Madame resulta, enfim, num libelo anti-utópico contra as proclamações da existência de irmandades identitárias luso-brasileiras, contra o estereótipo cultural que afirma destinos comuns para os dois povos, contra, por paradoxo, a tradicional aproximação dos textos canónicos português e brasileiro de Eça e Machado. Alguma ponte utópica (?) poderá ser lançada através de uma cultura que do texto se faça mediática, que envolva Evas e Eunices, teatros, telenovelas e o mais que permita que Eulálias e Franciscas conversem assim (p. 44):

EULÁLIA [...] *Olha rapariga...*
 FRANCISCA *Ah, isso a í eu não sou, não. Rapariga na fala da gente é mulher da vida.*
 EULÁLIA *Pois na nossa é moça em flor; coisa que tu já não és.*
 FRANCISCA *Nem vosmicê é isso mais, 'irge Maria! (Pausa. Imitando Eulália:) Carago!*
 EULÁLIA *Ora vês como a gente já se vai entendendo?*

O romance *Nação Crioula*⁵ de José Eduardo Agualusa, publicado a escassos dois anos antes da peça de Maria Velho da Costa, situando-se, de certo modo, na mesma galáxia intercultural da problematização identitária e em similar paradigma criativo de revisitação intertextual, acabará por constituir, exactamente ao invés do texto daquela autora, uma espécie de libelo utópico quanto à possibilidade não só de um diálogo intercultural entre Angola, Brasil e Portugal, mas, mais do que isso, quanto à afirmação de identidades nacionais que passam, nos três casos, pelo que se poderia chamar processos de *crioulização*. E tudo isto se faz através da invenção de uma fatia de vida a respeito de uma das mais fascinantes personagens queirosianas, Carlos Fradique Mendes.

Nação Crioula tem por subtítulo *A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*, sendo o romance constituído por uma série de vinte e cinco cartas de Fradique Mendes a apenas três interlocutores – uma angolana, Ana Olímpia, e mais dois, provenientes do espectro dos destinatários das cartas de autoria queirosiana, Madame de Jouarre e o próprio Eça de Queirós, este último, aliás, remetido para destinatário de uma carta deixada inédita, não incluída, portanto, na edição em volume de *A Correspondência de Fradique Mendes*, datada de 1900.

A estas vinte e cinco cartas junta-se uma vigésima sexta, remetida a Eça de Queirós pela tal Ana Olímpia, por quem Carlos Fradique Mendes se teria apaixonado, com quem teria vivido maritalmente e de quem teria tido uma filha. Esta última carta, datada de Agosto de 1900, já não encontrou Eça vivo, daí que estas cartas secretas apareçam agora publicadas por um tal Agualusa, sem que o leitor seja informado sobre o modo como ele alcançou esta «correspondência secreta». O mistério sempre envolveu Fradique e quem o cerca...

Trata-se, pois, de uma apropriação por Agualusa de uma figura mítico-literária, inventada ainda no último ano da década de 60 por três jovens literatos ansiosos por «épater» o idealismo romântico do «bourgeois» lisboeta com uns poemas satânicos de inspiração baudelairiana, assinados por um jovem poeta desconhecido e cosmopolita, Carlos Fradique Mendes. Os três literatos, como é sabido, Jaime Batalha Reis, Antero de Quental e Eça de Queirós, virão a integrar uma das gerações literárias mais truculentas e produtivas da literatura portuguesa e o objecto da sua invenção, Carlos Fradique Mendes, estará votado a várias apropriações feitas pela pena de Eça de Queirós, primeiro de parceria com Ramalho Ortigão, no romance-folhetim *O Mistério da Estrada de Sintra* e, mais tarde, na celebrada *A Correspondência de Fradique Mendes*. É, porém, claro que o Fradique Mendes desta nova correspondência secreta que Agualusa traz a público tem um perfil humano, social e ideológico que só ganhou espessura naquele último título queirosiano, visto que o autor das cartas de *Nação Crioula*, mais do que o poeta escandalosamente moderno dos poemas publicados no jornal *A Revolução de Setembro*, no fim dos anos 60, é o diletante e o dândi que já deixa de si «brotar;

Eva Wilma e Eunice Muñoz nos papéis de Francisca e Eulália em *Madame*, encenação de Ricardo Pais. Teatro Nacional de S. João/Teatro Nacional D. Maria II, 2000. Fotografia de João Tuna.



tépida e generosamente, o leite da bondade humana», de que fala Eça de Queirós n'A Correspondência de Fradique Mendes a propósito do chamado «dégel de Fradique» (p. 91)⁶.

Procurando ocupar vazios cronológicos deixados na biografia de Fradique Mendes pela criação queirosiana, as cartas de Fradique, imaginadas por Agualusa, começam dando conta, através de uma carta datada de 1868, isto é, de data anterior às que Eça publicou, de uma viagem a Luanda aonde o nosso herói rumara movido por aquela curiosidade que dele fez um desses «touristes da inteligência» (p. 67) tão fim de século. E o Fradique de Agualusa, não deixando de ser consentâneo com o Fradique de Eça, vai explorar as brechas deixadas por esta personagem por-

ventura a mais difusa, a mais obscura, a mais inconsequente das personagens de Eça de Queirós. Aliás, terá sido exactamente o lado inconcluso que a personagem e a obra têm que atraiu Agualusa. A vertente paradoxal de Fradique, marcada por uma certa indeterminação ontológica, anunciadora da modernidade, convida ao tipo de apropriação que dela faz Agualusa. E, mesmo que, aqui e além, seja preciso que as extravagâncias habituais de Fradique acudam para justificar certas inverosimilhanças ou, pelo menos, certas situações pouco passíveis de fazerem historicamente sentido, isso não impede o universo ficcional de Agualusa de funcionar com uma eficácia e um saber que às vezes se aproximam dos queirosianos.

De resto, Agualusa, com bastante êxito, diga-se de passagem, não resiste, pontualmente, ao «pastiche». O início da primeira carta do romance (p. 11) é, quanto a isso, exemplar: «*Desembarquei ontem em Luanda às costas de dois marinheiros cabindas. Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento inquietante de que havia deixado para trás o próprio mundo. [...]*».

Olhando a cidade que se erguia fatigada à minha frente pensei que não devia ter trazido o Smith. Vi-o desembarcar, tentando manter o aprumo de Escocês antigo enquanto cavalgava os dois negros, a perna direita no ombro esquerdo de um deles, a perna esquerda no ombro direito do outro. Chegou junto a mim lívido, descomposto, a pedir perdão e vomitou. Disse-lhe: 'Bem vindo a Portugal'».

As motivações que terão levado Fradique a Angola são as mesmas que, como Eça de Queirós nos informa nas «Memórias e Notas», espécie de biografia de Fradique que antecede as cartas propriamente ditas em *A Correspondência de Fradique Mendes*, o levará «*Com um ímpeto de ave solta*» a viajar por todo o mundo «*desde Chicago até Jerusalém, desde a Islândia até ao Sara*»: «*solicitação de inteligência*» ou «*ânsia de emoção*» (p. 17). E Agualusa, aproveitando informação queirosiana sobre o modo como Fradique gostava de viagens, isto é, mergulhando na cultura local, amando «*logo os costumes, as ideias, os preconceitos dos homens que o cercavam: e, fundindo-se com eles no seu modo de pensar e de sentir*» (p. 77), recebendo «*uma lição directa e viva de cada sociedade*» (pp. 77-8), faz o seu Fradique integrar-se a fundo na sociedade angolana, em especial de Luanda, no seio da qual conhece Ana Olímpia.

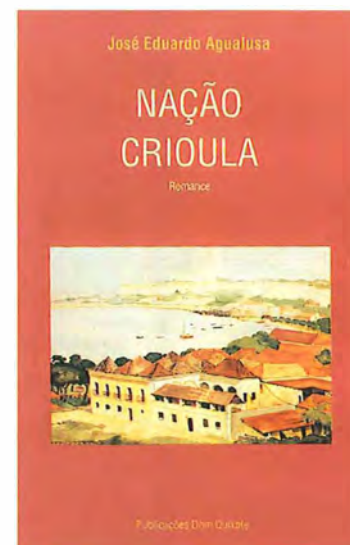
Aquilo a que se assistirá nas cartas posteriores é o desenvolvimento de uma reflexão

sobre a sociedade persistentemente escravagista dos finais do século XIX, de Angola, Brasil e implicitamente Portugal, a partir do encontro amoroso, entrecortado por viagens, africanas ou não, de Fradique e de Ana Olímpia, espécie de deusa negra, filha de uma escrava e de um príncipe congolês. Ana Olímpia é uma deusa idêntica a outra Vénus idealizada por Eça, em *Os Maias*, a Maria Eduarda que Carlos vê qual deusa avançando sobre a Terra no peristilo do Hotel Central, isto é, alguém capaz de arrancar Fradique do sepulcro frio da sua vida. Ana Olímpia será tudo isto para Fradique e sobretudo será o norte da sua errância. Ele confessa-lhe: «*Fui nómada a vida inteira. Atravessei metade do mundo [...] e nunca soube que nome dar a essa errância aflita. Hoje sei que estava à tua procura. Sei que és o meu destino, a minha pátria, a minha igreja*» (p. 44).

Fradique é então um homem em busca do seu destino, neste livro também ele feito de procuras identitárias, individuais e colectivas.

A indeterminação ontológica, que, como foi referido, caracteriza o Fradique queirosiano levando-o a perguntar-se quem é, levando o seu biógrafo a interrogar-se sobre quem ele é e, enfim, levando o leitor a perguntar-se, chegado ao fim do livro, mas afinal quem foi este Fradique, essa indeterminação, que é um sintoma da busca de um destino individual, mantém-se, pois, neste novo Fradique.

Mantém-se também, em *Nação Crioula*, aquela outra busca identitária em torno do destino português presente no livro de Eça, manifesto, por exemplo, no interesse em estudar «*as ideias e os sentimentos que [...] formam o fundo moral da Nação*» (p. 176). O biógrafo de «*Memórias e Notas*» lembra que, «*apesar da sua dispersão pelo Mundo, da sua facilidade em se nacionalizar nas terras*



José Eduardo Agualusa, *Nação Crioula*, 1997.

alheias [...]. O mais puro e íntimo do seu interesse deu-o sempre [Fradique] aos homens e às coisas de Portugal» (p. 78).

Ora, logo nas três primeiras cartas do Fradique de Agualusa, todas endereçadas a Madame de Jouarre, se surpreende esse interesse por uma outra face do seu país, Angola, que, sendo Portugal – «Bem vindo a Portugal!», dizia Fradique com alguma ironia a seu criado Smith, ao chegar a Luanda – não é Portugal, é um outro mundo que se lhe vai revelando à medida que vai fazendo incursões para o interior de África e é, ao mesmo tempo, um pouco do Brasil, como o próprio vai descobrindo ao ir tomando conhecimento dos meandros do tráfico escravagista para o Brasil e das fortunas da sua *entourage* ganhas, «*comprando e vendendo a triste humanidade*» (p. 13).

É particularmente engenhoso o modo como Agualusa consegue desde o início fazer cruzar nas interrogações de Fradique, primeiro sobre Angola e depois sobre o Brasil, o destino destas duas nações.

Ana Olímpia, como já foi dito, nasceu de uma escrava, quando Fradique a conhece é mulher e depois viúva de um traficante de escravos e acabará, após uma série de peripécias, por vir a ser de novo escravizada, e depois da morte de Fradique, por casar com o filho de um outro traficante de escravos. Este último foi, aliás, quem esperou Fradique à sua chegada a Luanda e lhe ofereceu a máxima hospitalidade, Arcénio de Carpo, o qual gostava de declarar que com tal tráfico ia «*contribuindo para o crescimento do Brasil*» (p. 13). O navio em que Ana Olímpia e Fradique fugirão para o Brasil é, por ironia, um navio negreiro mas onde alguém canta, pressagiando a boa nova, o versos de protesto contra o tráfico negreiro do poeta baiano Castro Alves. Depois de instalado no Brasil, Fradique e Ana Olímpia empenhar-se-ão na luta anti-escravagista,

participando no movimento abolicionista, o que lhes valeu alguns dissabores e se torna pretexto para, em cartas a Eça de Queirós, ser feita uma espécie de breve história das revoltas de escravos, da condição do escravo, que um deles define como sendo «*uma casa com muitas janelas e nenhuma porta*» (p. 95), e do próprio movimento emancipalista brasileiro.

É então num cenário de tensão entre escravagismo e pós-escravagismo que se entrelaçam no romance de Agualusa os destinos de Angola, Brasil e Portugal e que se equaciona a questão identitária. Símbolo dessa procura da identidade, individual ou colectiva, não importa, e sujeita a inúmeros revezes, avanços e recuos, é o velho escravo, recentemente liberto, Cornélio, que decide regressar a África, arriscando-se numa perigosa viagem a qual, de resto, será votada ao fracasso. Ana Olímpia tenta dissuadi-lo da empresa, argumentando que já ninguém o reconhecerá quando chegar à sua longínqua tribo: «*Não vou à procura dos outros*», respondeu, «*vou à procura de mim*» (p. 96).

Este escravo à procura de si, é Ana Olímpia, é Fradique, é Angola, Portugal, o Brasil. Uma procura que ganha a forma simbólica de uma viagem de busca de um mundo novo, de uma ilha da utopia, onde seja possível começar de novo. Já no Brasil, Fradique dirá em carta a Ana Olímpia: «*Esta paisagem não foi ainda inaugurada. Tudo é novo com no primeiro dia. Dei o teu nome a uma das ilhas*» (p. 84). Aí, nessa terranova, Fradique tem o poder criador de dar o nome.

O navio negreiro «Nação Crioula», sulcando os mares do hemisfério sul, assemelha-se àquela «jangada de pedra», que, alguns anos atrás, José Saramago fez imobilizar-se como ponte/ilha da utopia algures entre a Europa, a África e a América do Sul. O que transporta aquele navio negreiro que o pró-

prio? Uma angolana negra, Ana Olímpia, um português branco, Fradique Mendes, a esperança de um mundo outro, um mundo novo, numa praia chamada Porto das Galinhas, perante a qual alguém exclama, exactamente como há 500 anos fizeram os navegadores portugueses, chegando a outra praia do Brasil: «É o paraíso». (p. 74)

Nessa terra edénica, Ana Olímpia e Fradique conceberão e verão crescer uma filha, consubstanciando a crioulação da qual nasceu o Brasil e, ao fim e ao cabo, Angola e o Portugal modernos – nações crioulas afinal as três. O nome de criança crioula, Sophia – sabedoria – poderá indicar com optimismo um mundo novo.

«Fazer um filho é gerar um universo» (p. 126), proclama ufano Fradique ao saber-se pai, ele que sempre dissera que não queria que ficasse qualquer rasto da sua passagem pelo mundo. E por aqui se insinua uma vertente subversora do cânone, que o livro de Agualusa comporta. Duplamente subversor este livro, porque a subversão não só visa o universo ficcional do escritor canónico, Eça de Queirós, como visa um escritor canónico da língua de colonização, o que também permite classificá-lo de romance pós-colonial: apropria-se da herança colonial, colocando-a ao serviço da construção de um imaginário pós-colonial e, por conseguinte, ao serviço da construção da própria identidade nacional, no caso angolana.

Sophia e a mãe regressarão a Angola, após a morte de Fradique. Ana Olímpia, que, como ela própria confessa, a partir do nascimento da filha no Brasil já se sentia brasileira, passará a ser designada em Luanda por «a brasileira» (p. 159). Angolana negra, ex-escrava, Ana Olímpia tornara-se crioula, brasileira em Angola, o que de certo modo simboliza uma viragem «à rebours» na direcção do tráfico de escravos.

O sentido utópico para onde o romance de Agualusa aponta está nesse ponto zénite de intersecção dos destinos das três nações crioulas. A perseguição das nossas identidades passa pelo lançamento e sedimentação destas pontes: é essa a mensagem utópica do novo Fradique de Agualusa.

Maria Velho da Costa e José Eduardo Agualusa «canibalizam» Eça em sentidos distintos: obedecendo a idênticas estratégias estético-literárias de tipo pós-moderno, designadamente o recurso à atitude paródica, mais intensamente destruidora em Maria Velho da Costa, as suas obras são bem distintas no que diz respeito às axiologias que lhes subjazem, a de Maria Velho da Costa, não vislumbrando qualquer sentido utópico, aproxima-se mais de um paradigma pós-moderno, enquanto a de Agualusa persiste na procura do sentido moderno da utopia.

Um e outro, utópico ou anti-utópico, são livros que dão a dimensão do poder de disseminação da obra de Eça de Queirós, hoje, cem anos depois da sua morte, na construção de um discurso, de uma busca, de uma afirmação identitárias.

¹ Maria Velho da Costa, *Madame*, Publicações Dom Quixote/Teatro Nacional de S. João, 1999.

² Maria Velho da Costa, *Madame*, Edições Cotovia/Teatro Nacional de S. João, 2000. Será para esta edição que remeterá toda a paginação indicada no corpo do texto.

³ Cf. p. 88: «Pois pior estou eu que já não acredito em nada do que visto».

⁴ Cf. Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do Desengano – Para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987 (pp. 199-226).

⁵ José Eduardo Agualusa, *Nação Crioula*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997. Será para esta edição que remeterá toda a paginação indicada no corpo do texto.

⁶ Eça de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d. Será para esta edição que remeterá toda a paginação indicada no corpo do texto.