



CADERNOS DE ESTUDOS AÇORIANOS

Suplemento # 40 junho 2017
CARLOS WALLENSTEIN

Todas as edições em www.lusofonias.net

Editor **AICL - Colóquios da Lusofonia**

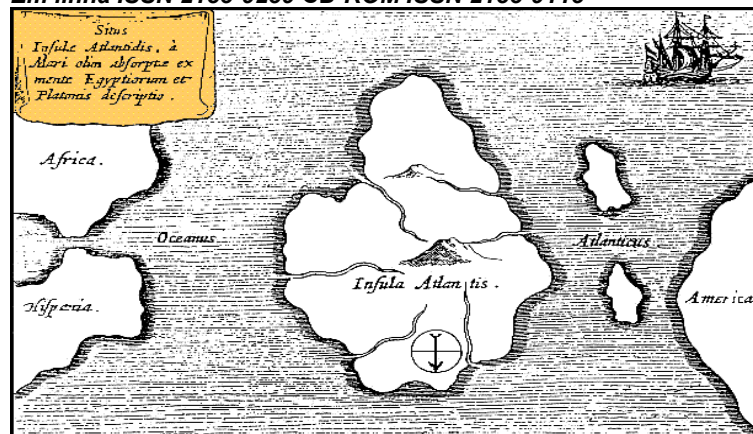
Coordenador **CHRYS CHRYSTELLO**

CONVENÇÃO: O Acordo Ortográfico 1990 rege os Colóquios da Lusofonia e é usado em todos os textos escritos após 1911 (data do 1º Acordo Ortográfico)



©TM®

Editado por **COLÓQUIOS DA LUSOFONIA**
(AICL, ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL COLÓQUIOS DA LUSOFONIA)
Em linha ISSN 2183-9239 CD-ROM ISSN 2183-9115



Nota introdutória do Editor dos Cadernos,

Os suplementos aos Cadernos Açorianos servem para transcrever textos em homenagem a autores publicados pelos Colóquios da Lusofonia, pelos seus participantes ou até pelos próprios autores.

Hoje este Suplemento # 40 é dedicado a **CARLOS WALLENSTEIN**

1. M^ª DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS - UNIVERSIDADE DO MINHO E MANUEL JOSÉ SILVA UNIVERSIDADE DO MINHO:

NATÁLIA CORREIA E CARLOS WALLENSTEIN: O TEMA DA METAMORFOSE, 9^º COLÓQUIO DA LUSOFONIA LAGOA 2008

Conquanto se afigure interessante a convergência de olhares de Natália Correia e de Carlos Wallenstein sobre a açorianidade, patente quer em entrevistas quer em crônicas, não é tanto a visão de uma realidade sociocultural balizada pelo tempo que de sobremaneira nos interessa, mas antes o estudo do tema da metamorfose - definida através das suas múltiplas vertentes - nas novelas dos autores *superarrefecidos*, nascidos em 1923 e em 1925, respetivamente.

Assim sendo, e após breve 'digressão' pelas novelas de Wallenstein intituladas "Metamorfoses" e "A maravilhosa história do Internamento", quedar-nos-emos numa sinopse comparativa entre "O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas Pink", de Natália Correia, e "O Senhor Venâncio Não Quer Táxi?", de Carlos Wallenstein, enfatizando a importância capital do tema do 'duplo' e do motivo da máscara, ou, por outras palavras, a antinomia ilusão *versus* realidade.

É, então, que penetramos no fantástico, no reino das sempiternas dúvida e incerteza (no que respeita à intenção do autor, à técnica compositiva do texto e à receção por parte do leitor), no questionamento do estatuto ontológico do universo real, na implantação do mistério por entre as brechas da realidade convencional e na produção de um efeito de 'desterritorialização', tendente a um júbilo intelectual e hermenêutico advindo do domínio dos códigos da representação.

Um fantástico moderno açoriano traduzindo a revolta contra o desencanto do mundo? E, porventura, a superação desta revolta mediante produção indefinida de sentidos... suscetível de dar um sentido à existência? Em junho de 1981, Carlos Wallenstein escrevia, no Continente, o poema "Açórica 32", de que transcrevemos o *incipit* e a quarta quintilha:

*"Nasci no limite das casas
entre mar e matagal. / [...]"*

*De milénios ilha impante
geme treme. Ronda infinda
maré a maré, as escunas
do que nos rói e destrói
nos arrepanha e cogita. / [...]"*
(Wallenstein, 1998a:165)

Do mesmo modo, em entrevista concedida a Edite Soeiro e publicada na revista *Notícia* (Luanda, 25 de janeiro de 1969), Natália Correia - que sempre manifestou, para nosso pesar, o seu desagrado por Colóquios¹ - expunha em discurso direto as suas origens:

" - Nasci em S. Miguel (Açores) e no ambiente da minha infância se podem encontrar alguns elementos que se vieram refletir na Madona. Não são reproduções exatas daquilo que se passou nesse período, mas representam impressões colhidas." (Correia, 2004: 38).

Nesta sequência, não se nos afigura despicienda a abordagem, conquanto sucinta, da convergência de olhares de Natália Correia e de Carlos Wallenstein sobre a açorianidade: se, para a autora de *Mátia*, "S. Miguel era um meio muito exíguo" não propício ao desenvolvimento espiritual (Correia, 2004:39), para Carlos Wallenstein, ator, encenador e dramaturgo, o arquipélago açoriano é uma "admirável terra que não tem culpa do atraso cultural a que está - e, segundo parece, continuará - votada." (Wallenstein, 1998b:186).

Do mesmo modo, enquanto a ilha de Natália Correia prima por um "matriarcado incipiente", revelando-se a mulher açoriana "um ser perfeitamente diferenciado e de grande personalidade, sobretudo naquilo que respeita a uma intervenção nas soluções de problemas da vida." (2004:39), a mulher das ilhas vive, segundo Wallenstein, "consciente da sua luta, dos seus valores morais e da sua posição social", exercendo

"uma influência larguíssima, como não podia deixar de ser numa sociedade concebida, realizada e dominada pela Igreja Católica." (1998b:186).

Esta visão global não raro se particulariza em comparações secundárias, mas nem por isso pouco dilucidativas, de que constitui exemplo flagrante o paralelismo entre o Coliseu de Ponta Delgada e o Olímpia de Lisboa, quicá ditado pela emergência, em Carlos Wallenstein, de uma "compensação afetiva".

“Sou uma devota espetadora dos filmes fantásticos. Devoção que durante anos me tributou com a pulga do Olímpia que tinha por missão punir os desertores dos écrans bem comportados.” (Correia, 2004:149).

[...]
o Coliseu de Ponta Delgada também cheirava a creolina; e, como no Olímpia, também lá havia pulgas

[...]
as matinés do Coliseu também eram turbulentas e a elas assistia um rapazio ruidoso - porém nos ócios do domingo; enquanto no Olímpia era nítida a vagabundagem da grande cidade e a ocorrência de trabalhadores, assíduos devido à mobilidade das sessões permanentes, adaptáveis a horários extravagantes.” (Wallenstein, 1998b: 237-238).

Não é tanto, porém, esta sociologia da açorianidade que de sobremaneira nos interessa nas novelas dos autores supracitados, mas antes o estudo do tema da metamorfose e da figura do duplo, suscetíveis de desaguarem quer numa fantasia insólita de cariz mais ou menos lúdico, quer numa freudiana “inquietante estranheza”, quer no reino da sempiterna dúvida que é o fantástico².

Detenhamo-nos, em primeiro lugar, nesse *magnum opus* ovidiano, onde as metamorfoses descrevem a história da humanidade, desde o caos primitivo até aos tempos modernos, e onde o poeta da Antiguidade se entrega, com indubitável prazer, à conceção da literatura como jogo, mercê do seu talento experimental de explorador do universo pela linguagem, posto que “*la découverte du monde passe pour une prospection des possibilités verbales.*” (Jouteur, 2001:304).

De seguida, atentemos na indissociabilidade ontológica entre a mudança e o ser (Achard-Bayle, 2001:75), passando pela metamorfose exterior (transformação a que procede o olhar de outrem), pela metamorfose interior (transformação operada pelo olhar sobre si próprio) e desembocando na morte, como definitiva e absoluta metamorfose do corpo (Borel, 1992: 65).

Sem olvidar a diferenciação teórica entre metamorfose e anamorfose (implicando o primeiro conceito um processo de transformação, caracterizando o segundo uma relação de deformação), transitemos para a metamorfose moderna, definida tanto como expressão fixa e concreta dos *eus* múltiplos e conflituosos, como em termos de exteriorização de paixões recalcadas, passíveis de configuração de uma resposta ambígua às complexas questões que a identidade suscita.

Quedemo-nos, por fim, partindo do duplo princípio que a dualidade rege física e psiquicamente o nosso ser e que a estrutura binária remonta aos tempos primordiais de Mircea Eliade, no tema do duplo (do *alter ego*, do *sósia*, do *doppelgänger*, do *sobowtor*) e nas variegadas figuras que lhe subjazem.

Movendo-se de modo ‘anfíbio’ entre a complementaridade e a concorrência, relevando da ilusão e da alucinação, afirmando-se como uma réplica imaginária do original ou como um simulacro de aparência sinónimo de construção do espírito, assumindo-se como o horizonte da mimese tendente para um ideal contraditório e fugaz, o duplo pode constituir não só um “être de regard” (Troubetzkoy, 1996:5) ou, por outras palavras, uma figura teatral, mas também re-enviar ao cerne do fantástico, arvorando-se como objeto de hesitação ou alvo de incerteza.

De facto, mediante a sua transição do teatro para o romance, é-nos dado assistir a uma interiorização do tema do duplo, que se envolve em fantasma obsessivo, colmatando a fissura entre o homem deserdado por Deus e o universo, carecente de sentido, que o ultrapassa, projetando sem controlo as suas mais profundas zonas de sombra, explorando os confins da dolorida consciência, exacerbando patologicamente a autoscopia e representando uma experiência tripartida cujos vértices são o corpo fragmentado, a sombra e o reflexo: neste último caso, a *imago sui* funde-se e confunde-se com a *imago alii*, a identidade com a alteridade, o exterior com o interior e a pessoa com a *persona*, com a efigie e com o espetro.

Folheando a obra em prosa de Carlos Wallenstein - na qual se insinua não subrepticamente o campo lexical da ilusão a cruzar-se com aquele do outro da mudança³ -, deparamos com uma novela intitulada “Metamorfoses”, cuja título não deixa de gorar as nossas expectativas, por tão-somente traduzir a metamorfose caraterológica ou, plagiando a expressão barthesiana concernente à escrita, o ‘grau zero’ do fantástico: nela, conta-nos o narrador os seus três encontros (ocorridos na “Cidade Invicta”) com Vitória, mestre na arte de uma argumentação capitosa que preside e justifica os inúmeros volte-face da sua existência.

No primeiro encontro, sustenta incondicionalmente Vitória a excelência da luta greco-romana, que seu marido e o narrador praticavam: “*O Futebol? - Uma selvajaria! O boxe? - Outra! A luta greco-romana, sim!*” (1998b:195); no segundo encontro, ocorrido anos indeterminados após o primeiro, surge em cena uma outra Vitória que, tendo contraído de novo matrimónio por falecimento do cônjuge, ostenta a sua admiração entusiasta pelo Benfica, já que “*se Portugal existe como país independente, deve-o [...] à admirável existência do Benfica.*” (1998b:196).

No terceiro encontro, reaparece no palco uma Vitória perdida de amores por um jogador do Futebol Clube do Porto, “*uma organização que é não só uma honra para a Península Ibérica, [...] mas também, para os milhões de adeptos, uma religião.*” (1998b:197). E remata, assaz humoristicamente o narrador, a sua crónica pedindo-lhe “que se acontecesse outra *mudança* me [lhe] comunicasse. E daqui lhe lanço publicamente outra vez semelhante apelo porque preciso de temas para estas crónicas.” (1998b:197).

Assinalamos, de passagem, que o lexema *mudança* se encontra grafado em itálico...

Nos antípodas desta personagem caleidoscópica, dotada de uma volubilidade vertiginosa, situa-se o deuteragonista (ou protagonista?) da novela de Natália Correia intitulada

“*O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink*”, protagonizada por um narrador que se vê confrontado amiúde por um indivíduo inominado que “*não tinha sempre a mesma cara mas também não se pode dizer que as suas caras fossem diferentes. Havia uma unânime solicitude nessa diversidade. Solicitude ora rosa ora cinza que tanto se aprestava a satisfazer o nosso bem-estar como a não menos premente necessidade de nos sabermos infelizes.*” (2003:379).

Oportuno se torna realçar que, mau grado a sua metamorfose corpórea / facial, esta instável personagem firma, nas situações mais diversificadas, a sua identidade graças a uma identificação profissional que sobreleva as demais.

“- *Eu sou o aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink.*

[...]

Foi em Lisboa. [...] Apoiou as mãos na secretária e, inclinando-se para mim, identificou-se com orgulho:

- *Eu sou o aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink.*

[...]

Fique sabendo que me encontra no exercício de um dever profissional. Sou um dramaturgo. O aplaudido dramaturgo...” (Correia, 2003: 381-382).

Vendedor de toda a gama de veículos requeridos pelo homem ao longo do seu percurso existencial (carro de bebé, carro nupcial, carro de corridas e carro funerário), prestimoso terapeuta da solidão do narrador ao lançar-lhe para os braços o erotismo sapiente de uma italiana e, contraditoriamente, puritano radical ao verberar junto do gerente do hotel, em tom moralizador, esse universo de corrupção para o qual ele

contribuía, jovem revolucionário que, lesto, adverte a personagem principal da infidelidade da esposa com um outro que não é senão ele próprio, sinodoicamente caracterizado por uma “calva aterrada”, o “aplaudido dramaturgo” revela-se uma personagem plural, enigmática e descoroçoante em termos hermenêuticos.

Abatido pelo revólver justiceiro do marido enganado, mas logo ressuscitando, qual Fénix ou Hidra, sob a forma de agente secreto do Exército de Salvação, não se coíbe de sugerir ao narrador-personagem viúvo (entretimes, a mulher suicidara-se...)⁴, em digressão turística pela Suíça, o obséquio de lhe tirar uma fotografia, com o escopo de garantir a sua reputação para a eternidade. O *explicit* da novela não deixa de ser esclarecedor quanto ao seu não esclarecimento de sentido, espoletado por surpreendente reviravolta de matriz simbólica:

“*No dia seguinte, quando fui ao estúdio onde mandara revelar a película, perturbou-me o facto tecnicamente [sic] inexplicável do dramaturgo não se encontrar na fotografia em que maliciosamente quisera figurar, assim como quem trama:*

Com que então, verme, querias a prova fotográfica da existência de Deus?” (2003:383).

Quem é, afinal, este dramaturgo ficcional e qual a razão das suas contínuas metamorfoses? Se o que a metáfora opera na linguagem é materializado, na vida concreta, pela metamorfose... não será lícito encarar as metamorfoses do “aplaudido dramaturgo” como metáforas da escrita? E, nesta ordem de ideias, não poderá identificar-se o solícito dramaturgo ao duplo de um narrador à procura de personagens e não ao duplo de personagens pirandellianas em busca de um autor?

Nesta conjuntura, parece adquirir nova significação o discurso identitário (por parte do dramaturgo...) de cariz meta ficcional (ou, melhor dizendo, metateatral) que perpassa na novela em exegese.

“*Falou [o dramaturgo] na lista telefónica que era uma aflição de personagens à procura de um autor,*

[...]

Porque a guerra não é mais do que um desenvolvimento lógico da libertinagem. Demonstro isso nas minhas peças.

[...]

Sou um dramaturgo de vanguarda. Combato a velha dramaturgia que vive do triângulo clássico. Mas a vida persiste em ser académica. Impõe uma realidade que é a justificação da arte dramática conservadora. O senhor

[narrador] é o perfeito exemplar do argumento que essa fauna reacionária usa para rebater as minhas teorias.

[...]

O senhor é o culpado de tudo isto. Nunca percebeu que a sua mulher era uma personagem.” (2003:379-381-382).

Não estaremos, pois, perante o caso de um duplo objetivo revelando à sociedade, mediante a repetição compulsiva, uma intenção irónica (1996:100) inerente à relação irónico trágica do sujeito com o mundo? Todavia, pelo seu dom de ubiquidade e mestria de ‘contorcionismo’, não se fundirá este duplo externo, através da metamorfose, com o duplo subjetivo⁵ do narrador? E não se afirmará este último como o duplo do autor que, por seu turno, duplica Deus?

Se criar se aparenta a *dizer* e a *nomear*, com vista a *fazer existir*, e se a criação pressupõe o Verbo divino, o escritor poderá, eventualmente, tornar-se um demiurgo, um duplo de Deus, no que respeita à invenção de mundos outros: no entanto, enquanto Deus gerou um universo uno e único, o artista limita-se a inventar uma pálida réplica, um ténue simulacro do modelo, uma débil imitação do original, um ‘fantasma’ nostálgico da perfeição do “Início”, veiculando uma aspiração frustrada à divindade (Troubetzkoy 2001:53).

Vem a propósito, neste contexto, revisitar a obra de arte, o retrato em particular (na senda quer desse assassinio pictórico que é *O retrato oval* de Edgar Allan Poe, quer dessa especularidade em sentido inverso que constitui *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde), que pode exercer a função de duplo, exteriorizar o desejo nele depositado por um contemplador embevecido, augurar um destino, em geral maléfico, e entrar não raro em concorrência, sonhando-lhe o lugar, com a personagem que dá a sensação de duplicar.

É o caso de “O Segundo da Esquerda” de Carlos Wallenstein, em que o narrador, tendo feito a aquisição, instigado por sua esposa Ilda, de um quadro antigo⁶ reproduzindo uma cena marcial - e bem significativamente pendurado na parede fronteira à cama do casal -, constata, mediante segmento proléptico, o carácter de profecia deste pictórico livro do *fatum*, onde se parecem irreversivelmente inscrever os estigmas de eventos futuros:

“Só muito depois relacionei [o narrador] o facto de ela ter insistido na compra com acontecimentos que se me vitimaram [sic] três ou cinco anos depois.” (1998b:131).

E é precisamente três ou cinco anos depois que Ilda abandona o marido, desaparecendo de casa sem lhe “*deixar outras palavras, além do nome e da morada do polícia*” (1998b:133), em companhia do qual se arvora ufana e no qual reconhece o narrador-personagem um certo ar de familiaridade.

“- *Quem demónio será aquele polícia? – cismava eu.*” (1998b:133).

Eis que, olhando casualmente para o quadro, a memória não lhe tarda a ser avivada por artes do maquiavelismo subjacente ao ato criador profético de um artista dos tempos idos:

[...]

o polícia: era o segundo da esquerda. Figurava no quadro que Ilda tanto insistira para eu comprar!

[...]

Ultimamente tenho andado assoberbado por extensíssimas preocupações e tremido de medo: pois se em tempos recuados um artista pintou (e muito bem) prevendo que séculos depois um honrado cidadão seria vilmente atraído pela mulher amada, bolas para a pintura, bolas para a humanidade, bolas para a vida, bolas para a morte!” (1998b:133).

Oscilando no limbo do interior e do exterior, manipulando o *eu* e o *outro*, não se inibe o ‘fenómeno’ de sair afavelmente de uma moldura antiga, dotado de prodigiosa animação, a fim de invadir a dimensão convencionalmente designada por realidade, sobrevivendo, por vezes, ao original ou, então, desaparecendo por morte deste último.

Afinal, o duplo, longe de se apresentar *bona fide* como figura inocente, detém valor de sintoma semântico, de espaço decisivo no qual se adivinha uma significância escondida (Morel 2001:23), em íntima correlação com os anelos não concretizados da psique, com as decisões reprimidas da vontade e com “*le degré extraordinairement élevé d’inquiétante étrangeté qui s’y rattache.*” (Freud 1988: 238).

A fim de reforçar a ambivalência do duplo, ‘fenómeno’ temático estritamente ligado a essa categoria estética que é o fantástico, debrucemo-nos na novela de Wallenstein intitulada “O Senhor Venâncio Não Quer Táxi”.

Na esteira de um ataque - “*Caiu verticalmente. [...] ao meio-dia, na sombra*” (1998b:33) -, o Sr. Venâncio - que sempre cultivara o isolamento e mantivera incógnita

a sua vida particular - apanha um táxi rumo à pensão na qual está hospedado, recolhe ao leito onde permanece longo tempo, paga a conta ao médico - como que dispensando os seus serviços... - e, na posse de bem poucas moedas, decide esperar...

Dona Branca, dona da casa e sua hospedeira, apresta-se a 'assistir' aos últimos momentos, nem que seja com um mero chazinho, da "*criatura mais delicada que conhecera em toda a vida*" (1998b: 40). Tendo, porém, D. Branca saído do quarto

- "*D. Branca retirou-se. Seguiu-a com os olhos. Mas ou fosse ilusão da sua vista ou o que quer que fosse pareceu-lhe que ela ficava no mesmo lugar, de pé, junto da cama.*" (1998b:35) -, depara o moribundo com a *mesma* e, paradoxalmente, com uma *outra* D. Branca:

"E era de facto a mesma mulher

[...]

a Senhora Branca. Somente o corpo parecia mais leve e correto (corpo nunca atingido pelos anos e pelas cinco gestações de que D. Branca tanta falava com orgulho e com drama); dir-se-ia que de dentro de D. Branca daquele momento tinha saído uma menina branca prematuramente envelhecida,

E as roupas não eram o saio grosseiro e desbotado, mas uma espécie de malha negra que lhe cingia o corpo

[...]" (1998b: 35-36).

Esta outra Dona Branca, depois de o conduzir aos maelström do seu subconsciente - com o fito de lhe facultar um louvável autoconhecimento até então escamoteado⁷ - e de proferir um discurso anfigurítico - no qual se amalgamam o parlamento, o presidente do tribunal, os eclipses e o mito de Édipo -, marca-lhe um encontro para "*sexta-feira às quinze horas*", no qual o Sr. Venâncio decide pontualmente comparecer, após uma longa e sacrificial viagem, não de táxi, por falta de dinheiro, mas a pé.

"Chegaram a um extremo do cemitério onde já não havia mausoléus. Ela apontou um coval aberto. Venâncio olhou-a, sorriram. Ele encaminhou-se para a direção que apontava o braço dela. Sentou-se na beira da cova, com os pés pendentes para dentro. Acenou um adeus, sempre sorrindo e desapareceu na terra." (1998b:56).

Urge, neste contexto, assinalar que o Sr. Venâncio sempre havia sentido horror por espelhos⁸ e medo de espetros - tinha, aliás, "*aspeto de aspirante a espectro*" (1998b:34) -, evidenciando um inegável mal-estar perante "*as superfícies polidas, as montras, os tanques, os automóveis estacionados, os rios, a luz.*" (1998b:34).

Ora, como afirmam Jourde et Tortonese (1996:9), enquanto o espelho "*insinue un doute sur l'indépendance du sujet*", o reflexo "*montre la subjectivité mêlée au monde des choses, inscrite dans la dureté polie des objets réfléchissants.*"

Assim sendo, o reflexo do espelho projeta um destino, anuncia uma infelicidade e prediz não raro a morte, visto que, na ótica de Otto Rank⁹, é estreita a relação existente entre o medo do espelho e o medo da morte.

É só, porém, a partir do momento em que a sombra e o reflexo diferem do original, porque deste último se apartam, conquistando almejada autonomia, que se começa a sentir uma profunda inquietação advinda da duplicação da identidade. Identidade e diferença subjazem, pois, ao reflexo, que é uma das mais antigas formas do duplo proteiforme; por um lado, o reflexo encarna um *alter ego* criado pelo desejo do eu; por outro, reenvia à cisão individual, pela via de um excesso de identidade perturbada pela lei da diferença.

Nesta ordem de ideias, não pouco interessante e original se torna o desdobramento, na novela em causa, não do Sr. Venâncio, mas de D. Branca, ou, melhor dizendo, a metamorfose da hospedeira a que assiste, intrigado, o hóspede não metamorfoseado, cuja hesitação é sobejamente traduzida pelas reticências...

"E os seus pensamentos, crescentes de ritmo, passaram a ser positivos, sistemáticos, quase utilitários:

'Talvez não fosse D. Branca. Talvez fosse a cabeça da outra: elas têm cabeças iguais.'

'Era com certeza D. Branca porque a outra ter-se-ia manifestado ativamente. [...]'

'Mas não podia ser D. Branca porque...'

'Mas podia ser D. Branca porque...'" (1998b:43-44).

Duplo de D. Branca, a *outra* (tipograficamente assinalada em itálico) mais não é, em termos psicanalíticos, do que a projeção de Venâncio, que à *outra* atribui o que

no fundo deseja - mas vai adiando -, não sendo, contudo, capaz de o exteriorizar: a morte.

Chega, porém, o instante em que o Senhor Venâncio - na sequência dos pensamentos da verdadeira D. Branca: “A *‘coisa’ não podia demorar.*” (1998b:47) - não acalenta quaisquer dúvidas no tocante à identificação da silhueta feminina duplicada: “A *mulher, a outra, era efetivamente quem ele supusera.*” (1998b:49).

É então que dá início à sua célere e desenfreada peregrinação pelas ruas da cidade, cuja insensível harmonia contrasta com o esforço draconiano e respetiva humilhação de que são alvo quer as suas forças terminais, quer o seu sofrimento agónico.

“- Muito obrigado... – murmurou – não sei que foi isto... Já estou melhor... Não se incomode...”

- O senhor não quer um táxi?

- Não obrigado...

- O senhor não pode andar... Apanhe um táxi.

[...]

- Muito obrigado... Não tenho dinheiro...

[...]

- Olha o bêbedo! – gritou um dos rapazes. – Olha o bêbedo!

[...]

Escarneciam-no.” (1998b: 53-54).

Felizmente que a meta simbólica - para bem do Senhor Venâncio! - se aproxima da personagem e do leitor, traduzida por segmento descritivo, atravessado por sucessivos planos, que passamos a transcrever:

“*Lá no alto uma avenida de sicómoros e depois o resto, e depois uma paisagem de ervas tenras com um rio azul serpeando desde o horizonte.*” (1998b:52).

Algumas conclusões podem ser, desde já, aventadas.

1. Tanto na novela de Natália Correia como na de Carlos Wallenstein temos presente o tema da metamorfose: enquanto na primeira a metamorfose é de cariz corporal, na segunda dá a sensação de ser mais caraterológica do que corpórea. Com efeito, a *outra* D. Branca tem “*uma voz metálica, dura, invencível*” (1998b:36) e não se furta a riscar um fósforo para acender um cigarro...No entanto, do ponto de vista do Senhor Venâncio, “*a semelhança dela com a boa D. Branca fora apenas um subterfúgio, uma forma*

enganadora, uma daquelas grandes artimanhas que os deuses costumam tramar para emaranhar os homens.” (1998b:47).

2. Se na novela de Natália Correia parece ser lícito encarar o “aplaudido dramaturgo” em termos de duplo externo, com mais razão designaremos por duplo objetivo a *outra* D. Branca, atendendo a que o reconhecimento implica, por parte do sujeito, a deteção de diferenças provenientes do excesso de similaridade.

3. Porém, este duplo objetivo não raro se volve em duplo interno, através da figura da projeção que paulatinamente se vai escorçando: o aplaudido dramaturgo não duplicará o narrador-personagem? Não constituirá a *outra* D. Branca cópia quase fiel da D. Branca genuína, que “*tinha a certeza de que Venâncio havia de morrer delicadamente, como vivera?*” (1998b:41) Uma D. Branca, lutuosamente trajada, através da qual, graças ao oxímoro, o Senhor Venâncio concretiza a união dos contrários?

4. Enquanto o narrador de “O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink” se firma como personagem, o Senhor Venâncio não passa de mera personagem em cuja interioridade penetra sagazmente o narrador.

5. Defluindo, porventura, dos itens precedentes, predomina na novela de Natália Correia um tom lúdico, contracarreado por efémera indignação e fugaz revolta, suscetível de ser delida pela compulsão da repetição do aplaudido dramaturgo nas mais caricatas situações; quanto à novela de Carlos Wallenstein, ela é perpassada por um crescendo de angústia, principiando na ânsia, passando pelo medo e terminando na serenidade face à “mulher admirável, a inesperada visitante que a tudo conduzira, suavemente como ela própria.” (1998b:42).

6. Todavia, se o narrador de “O Senhor Venâncio Não Quer Táxi” vai passo a passo destilando indícios que facultam um protocolo de leitura alicerçado numa representação alegórica da morte –

“-[...]

Tenho uma suspeita horrível... Mas se és realmente quem penso, diz! Oh! Não me deixes nesta horrorosa situação de não ter a certeza... Tu és... tu és...

[...]

(1998b:40) -.

Natália Correia parece comprazer-se em deixar à deriva o seu leitor, recusando-se a partilhar diretamente com ele o estatuto ontológico do universo real e

jogando de contínuo com as não fronteiras entre verdade e ilusão, essência e aparência.

O certo é que, de braço dado com o “aplaudido dramaturgo”, com o “Segundo da Esquerda” e com o Senhor Venâncio, vamos penetrando, pela pena dos dois escritores açorianos, no reino do fantástico: um fantástico sinónimo de intrusão brutal do mistério no quotidiano, como advogou Pierre-Georges Castex? (1951:8)

Um fantástico em que o sobrenatural surge como uma rutura da coerência universal, segundo Roger Caillois? (1966:8-9) Um fantástico caracterizado pela hesitação do leitor e por uma leitura que não deve ser poética nem alegórica, na ótica de Todorov? (1976: 36-37) Um fantástico definido em termos de confronto entre uma personagem isolada e um fenómeno perturbador, na peugada de Joël Malrieu? (1999: 48-49).

Um fantástico contemporâneo veiculado, do ponto de vista de David Roas, pela “*irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal*”? (2001: 36).

Um fantástico moderno, na retentiva de Roger Bozzetto, implantado no espaço urbano, e onde as personagens “*sont réduits à n’apparaître qu’en tant que figures de l’impuissance, de la dépossession de soi.*”? (1998:12).

Talvez um fantástico moderno, de cariz surrealista, que dita a Carlos Wallenstein “A Maravilhosa História do Internamento” (cujos protagonistas são Benjamim Elefante, John Cenoura e Hamlet Bacalhau, fundadores da fábrica), ou um fantástico mítico, que conduz Natália Correia a ouvir / contar histórias de “tritões e nereidas que não [nos] deixavam sair da ilha”, pois “*só os maracujás podiam fazer-se ao mar.*” (2001:14).

Um fantástico moderno açoriano traduzindo a revolta contra o desencanto do mundo? E, porventura, a superação desta revolta mediante produção indefinida de sentidos... suscetível de dar um sentido à existência?

NOTAS

1. “*Já que o escritor é um luxo, tem que ser usado de qualquer maneira e na sua qualidade de morto, a melhor maneira de o usar é em corpo presente. Chega-se, assim, à conclusão de que o escritor sempre serve [...] para a senhora A dizer à senhora B ‘amanhã lá nos encontramos no colóquio de fulano...’. Eis o vírus [...] que está na epidemia dos colóquios. Colóquios em Lisboa, colóquios no Porto, colóquios em Algueiras de Cima e também nos de Baixo.*” (2004:27-28). Com o escopo de corroborar o conteúdo deste texto intitulado “O Colóquio”, ver, também, “O Colóquio ou o Plástico do Comício impraticável”:

“*O escritor ou artista passou a ter novas funções. Funciona como pretexto. [...] desse mundanismo da opinião que é o colóquio [...]*” (2004:55).

2. “*Mais le thème dynamique le plus efficient dans le milieu fantastique semble bien être la métamorphose, qui assure le passage du réel à ce qui l’excède et permet le prodige. [...] Le fantastique s’attache d’ailleurs moins au résultat de la mutation qu’à l’instant de la transformation lui-même, laps où l’ordre du temps bascule.*” (Steinmetz, 1990: 31).
3. ³ cf. “Os Pêssegos da Vida”: “Chamavam-lhes abusadores, chamavam-lhes doidos. Sim, as suas mãos tinham estado sempre unidas; seria lógico que dentro em pouco atingissem a petrificação real. Que **mudança** súbita, com todos os diabos! Psiquiatria! Manicómio!” (1998b:27); cf. “Louros Cabelos em Sangue”: “Teresa contava ao povo a **transformação** que se passara em Ambrósio.” (1998b:83); cf. “Polícia e Talvez Ladrões”: “Uma estupefação geral, como se aquela mulher fosse bruxa e **tivesse transformado** a criança em elefante.” (1998b:118); cf. “A Prima Clara”: “Este aforismo [“Nem todas as verdades se dizem”] vem a ser afinal uma crítica semelhante à que Clara faz da realidade: dá-nos, portanto, **uma imagem retorcida**, [...] O funcionamento do tal real é a prova de que devo continuar considerando a realidade um escândalo.” (1998b:94). O negrito é da nossa responsabilidade.
4. ⁴ “E saí, atirando o revólver a minha mulher com um olhar que lhe recomendava a única utilização possível que aquele objeto podia ter nas suas mãos se queria realmente convencer-me do seu arrependimento.” (2003:382).
5. ⁵ Segundo Jourde e Tortonese (1996: 92), “Le personnage principal du récit (éventuellement, et bien souvent, personnage-narrateur) est-il confronté à son propre double, ou bien à un autre personnage dédoublé? Dans le premier cas, nous proposons de parler de double subjectif, dans le second de double objectif. [...] Nous proposons d’appeler les premiers doubles externes, les seconds doubles internes.” Ver também, a respeito da dicotomia identidade / alteridade, Bessière, Irène (2001:98): “Ambivalente, contradictorio, ambíguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presupone una racionalidad original, ‘otra’ justamente.”
6. ⁶ Vale a pena transcrever a efrase: “[...] o quadro era na verdade belo: cena anterior à batalha, uma composição serena, apesar da violência do colorido e da ferocidade das figuras, não sei que espécie de militares de arma em riste, dispostos em fila, as fardas vistosíssimas sobre um fundo epopeico de montanhas azuladas, dissipadas pelas névoas e pela fumarada dum canhão que atroava à direita.” (1998b:132).
7. ⁷ “ - Ficaste só, eis o que conseguiste, mesmo doente, mesmo moribundo. Foste uma vítima tua...da tua sensibilidade, da fraqueza da tua voz. A bondade nada é sem a simpatia, sabes? [...] Agora reconhece, Venâncio, que a existência é de si mesma uma perturbação...” (1998b:37); “- Custa muito morrer – disse ele. Dá trabalho. [...] - E viver é bom – disse ela. - Quando há

esperança...- Mesmo que não haja esperança, vale a pena... O que é preciso é saber. - E eu não soube.” (1998b:55-56).

8. ⁸ Assinalamos de passagem que este pânico vai ser superado, constituindo trampolim para a prosopografia, ou seja, a caracterização física da personagem: “Logo voltou ela [D. Branca] com o espelho [...] A custo Venâncio levou-o ao alcance da face. E voltou-lhe o antigo medo dos fantasmas. Era um rosto pequeno cor de ossos amarelecidos, a barba crescida, mal semeada, uns raros pelos nojentos espetados ao acaso e olhos encovados e negros como o túmulo. Deixou cair o espelho sobre o peito.” (1998b:47). De realçar, nesta sequência, que o medo ou, melhor dizendo, a inquietação é um efeito fundamental do fantástico: “Quizás el término ‘miedo’ puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente ese efecto que, a mi entender, todo relato fantástico busca producir en el lector. [...] sería mejor utilizar el término ‘inquietud’, puesto que al referirme al ‘miedo’ no hablo, evidentemente, del miedo físico [...]” (Roas, 2001:30).
9. ⁹ Ver, a este respeito, Rank, Otto (1973) *Le Double*.

Sigmund, Freud (1988) *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris: Gallimard. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron.

Sousa, Antónia de / Ponte, Bruno da / Guimarães, Dórdio / Soeiro, Edite (2004) *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora.

Steinmetz, Jean-Luc (1990) *La littérature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France.

Todorov, Tzvetan (1976) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, col. "Points".

Troubetzkoy, Wladimir (1996) *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris: puf, col. "Littératures européennes".

Troubetzkoy, Wladimir. (2001) 'Le double poétique de Jaen-Paul à Dostoïevski'. In Gérard Conio (dir.) *Figures du double dans les littératures européennes*. Paris: Cahiers du Cercle L'Age d'Homme, 45-54.

Wallenstein, Carlos (1998a) *Obras Completas, 1 poesia*, Lisboa: Edições Salamandra.

Wallenstein, Carlos (1998b) *Obras Completas, 2 contos e crónicas*, Lisboa: Edições Salamandra.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Achard-Bayle, Guy (2001) *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles: Éditions Duculot, col. "Champs linguistiques".

Bessière, Irène (2001) 'El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza'. In David Roas (dir.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco / Libros S.L., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, 83-104.

Borel, France (1992) *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris: Calmann-Lévy, col. "Essai société".

Bozzetto, Roger (1998) *Territoires des Fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Provence: Publications de l'Université de Provence.

Caillois, Roger (1966) "De la féerie à la science-fiction" in *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris: Gallimard, 8-9.

Castex, Pierre-Georges (1951) *Le conte fantastique en France*, Paris: Éd. José Corti.

Correia, Natália (2001) *A ilha de Circe*, Lisboa: Editorial Notícias.

Correia, Natália (2003) "O aplaudido dramaturgo curado pelas pilulas pink" in *Antologia do conto fantástico português*, Lisboa: Arte Mágica Editores, 379-383.

Correia, Natália (2004) *A Estrela de cada um*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora.

Jourde, Pierre / Tortonese, Paolo (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris: Nathan Université.

Jouteur, Isabelle (2001) *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris-Sterling, Virginia: Peeters, col. "Bibliothèque d'Études Classiques".

Malrieu, Joël (1999) *Le fantastique*, Paris: Hachette Supérieur.

Morel, Michel. (2001) 'Théorie et figures du double: du réactif au réversible'. In Gérard Conio (dir.) *Figures du double dans les littératures européennes*. Paris: Cahiers du Cercle L'Age d'Homme, 17-24.

Rank, Otto (1973) *Le double. Don Juan*, Paris: Payot. Trad. S. Lautmann.

Roas, David (2001) 'La amenaza de lo fantástico'. In David Roas (dir.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco / Libros S.L., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, 7-44.



CADERNOS DE ESTUDOS AÇORIANOS

Suplemento # 40 junho 2017
CARLOS WALLENSTEIN

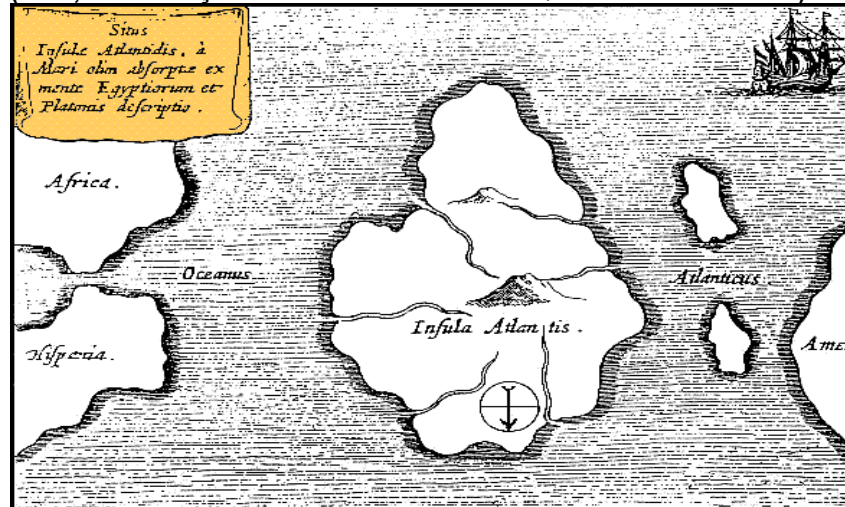
Todas as edições em www.lusofonias.net
Editor AICL - Colóquios da Lusofonia
Coordenador CHRYS CHRYPELLO

CONVENÇÃO: O Acordo Ortográfico 1990 rege os Colóquios da Lusofonia e é usado em todos os textos escritos após 1911 (data do 1º Acordo Ortográfico)



©TM®

Editado por COLÓQUIOS DA LUSOFONIA
(AICL, ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL COLÓQUIOS DA LUSOFONIA)



Nota introdutória do Editor dos Cadernos,

Os suplementos aos Cadernos Açorianos servem para transcrever textos em homenagem a autores publicados pelos Colóquios da Lusofonia, pelos seus participantes ou até Pelos próprios autores.

Hoje este Suplemento # 40 é dedicado a CARLOS WALLENSTEIN