

## DIPLOPIAS DIPLOPIAS

## ROSA MARIA MARTELO

João Pedro da Costa, *um martini e o mar*  
Porto, Campo das Letras, 2002

É difícil decidir se as três epígrafes que antecedem *um martini e o mar*, o último livro de João Pedro da Costa, têm primordialmente a função de descrever uma poética que teria dado origem ao volume ou a de preparar o leitor para uma experiência textual pouco comum. As palavras de Vergílio Ferreira, Paul Valéry e Gérard Genette, os três autores citados em epígrafe, completam-se de tal modo que quase poderíamos vê-las a funcionar como um texto único, um texto que tanto descreveria um processo de escrita (ou mesmo uma poética) como indicaria e anteciparia o processo de leitura exigido pelo livro.

No excerto de Vergílio Ferreira encontramos os conceitos de *repetição* e de *diferença*, articulados de modo a sublinhar o valor de diferença contido na repetição; no fragmento de Paul Valéry, o princípio da *substituição* vem articular-se com aqueles dois conceitos, apontando para uma forma de escrita que pressupõe uma atenção particular à repetição e à diferença; finalmente, a passagem genettiana - *Si je vois trop la main de Pascal, c'est qu'elle se cache. Celle de Poe se montre, et je ne la vois plus* - parece sugerir que, como no conto "A carta roubada", de Edgar Allan Poe, algo neste livro se torna pouco visível em consequência de estar demasiado à vista. A mão do autor? Talvez. Mas são muitas as maneiras pelas quais a mão de um autor se pode deixar ver para permanecer escondida.

Como é sabido, a célebre carta roubada do conto de Poe permanece invisível para todos quantos dão como adquirido que "todos os homens que querem esconder uma carta se servem - mesmo que não seja precisamente dum buraco feito à verruma na perna duma cadeira - pelo menos dum buraco qualquer, dum canto qualquer muitíssimo singular cuja invenção foram buscar ao mesmo registo de ideias que o buraco feito com uma verruma (...)" (Poe, 1972: 107). E, no caso de *um martini e o mar*, poderíamos, talvez, começar por equacionar esta mesma questão, tentando ver o menos visível, isto é, tentando ver o que está demasiado à vista neste livro, na suposição de que isso mesmo que aqui se mostra demasiado deverá ser o que normalmente permanece oculto numa obra que, como esta, se inscreve no campo da literatura.

Ora o que uma ficção literária habitualmente omite ao leitor é o seu carácter ficcional; mas, em *o martini e o mar*, são particularmente visíveis a estrutura e o modo como essa estrutura submete determinadas circunstâncias a uma macrossintaxe sem a qual essa circunstancialidade não poderia produzir sentido, ou, melhor, não poderia produzir-se como sentido. Na verdade, o que está demasiado à vista neste livro é a sua estrutura repetitiva, o permanente jogo entre repetições e diferenças que permite à obra apresentar-se como uma série de ficções em torno da memória de um episódio de

infância, episódio esse que, abordado em diferentes versões, acaba por recusar qualquer leitura biográfica, mesmo se colocada em termos de pura verosimilhança.

Sob o título *um martini e o mar*, reúne-se um texto em verso, um texto de teor narrativo subordinado ao modelo do sermão e uma breve sequência dramática na qual, de resto, o texto inicialmente escrito em verso irá reaparecer em prosa. Poderíamos considerar cada um destes textos como uma versão de um episódio também ele designável pela equação *um martini e o mar* - episódio esse inferível a partir das inúmeras repetições que, tematicamente, aproximam todos os textos. Esse episódio tenderia, então, a equacionar-se como uma espécie de constante, a partir da qual seriam mensuráveis as diferenças observadas de texto para texto, embora esse presumível núcleo diegético dificilmente possa resistir incólume a um jogo enunciativo que tende a reabsorvê-lo ou, pelo menos, a impedir-lhe uma modulação precisa. Algo de semelhante se passa ainda entre os textos reunidos sob o título *un martini et la mer*, versões em tudo idênticas a esta embora escritas em Francês. Note-se, no entanto, que, no final do livro, o autor exprime a sua relutância quanto ao facto de este poder ser compreendido como uma edição bilingue e explica que todos os textos, tanto os escritos em Francês como os escritos em Português, teriam resultado de sucessivos exercícios de reescrita, desenvolvidos simultaneamente nas duas línguas, e partiriam de uma matriz em prosa anteriormente incluída no livro *das solidões, a alma*. Trata-se do texto que aqui reencontramos atribuído ao Vendedor de Palavras, uma das duas personagens do episódio dramático que constitui a terceira parte do livro, o que significa que esse seria o único texto a ter sido traduzido para Francês e a única excepção num livro concebido, à partida, nas duas línguas.

Voltando à questão inicial - a de conseguir *ver* o que está demasiado à vista neste livro - acrescentaria agora que, para além da estrutura repetitiva, também a condição bilingue deste conjunto de ficções está demasiado à vista. E tão à vista está que tendemos a esquecer que a equivalência discursiva entre *um martini e o mar* e *un martini et la mer* não anula a situação de co-presença das duas línguas, assim como tendemos a esquecer um pormenor carregado de sentido: o facto de o título do livro surgir na capa única e exclusivamente escrito em Português. São pormenores que estão bem à vista do leitor, tal como estão bem à vista os dados biográficos inseridos na contracapa do volume, dos quais consta que o autor nasceu em França, tendo tido o primeiro contacto com a língua portuguesa apenas aos dez anos. E se acrescentarmos a estes dados a relutância, expressa em nota final, ao facto de este livro poder ser considerado bilingue, teremos que entender *um martini e o mar* como um volume que, sendo um livro português (o que não implica que esteja escrito apenas em Português), descreve uma experiência bilingue. E é aqui que entra uma outra questão, que é a da importância da memória em todos os segmentos textuais que preenchem o livro.

No poema de abertura é notória a presença de uma enunciação lírica, acentuada pela circunstancialidade, ainda que vaga, e pelo pendor narrativo dos versos: a imensidão do mar e o grito das gaivotas combinam-se de modo a sugerir que “Haver o mar era então *despir-me lentamente / da criança que eu era*”, e frases como “Neste preciso momento em que a mão me trai / e escreve com urgência” ou o advérbio “sinceramente”, presente no penúltimo verso, produzem um efeito de sinceridade que, recorrendo a uma distinção proposta por Joaquim Manuel Magalhães, eu diria que não se apresenta necessariamente como verdadeira, mas é certamente uma sinceridade verosímil (cf. Magalhães, 1999: 268).

Acontece, porém, que, no texto 2, a mesma situação é evocada durante um sermão e apontada pelo sacerdote como estando na origem dos seus votos, bem como do estranho comportamento de substituir na homilia o vinho por Martini e de suprimir a representação tradicional do Espírito-Santo, colocando no lugar da pomba convencional uma gaivota. Desta vez, o pai, que no texto 1 vinha pousar afectuosamente a mão no ombro da criança, é apresentado como um homem distante, viciado no jogo e na bebida, e, em vez da mão paterna, a criança teria sentido pousar no ombro uma gaivota, uma estranha gaivotafalante e em brasa, depois identificada como uma manifestação do Espírito-Santo. Não

vou, evidentemente, reproduzir todas as afinidades e divergências deste texto relativamente ao anterior, mas interessa-me acentuar que, através da articulação obtida por um calculado jogo de semelhanças e diferenças, o “episódio biográfico” - assim referido e recordado no sermão -, traz consigo as mesmas sugestões de sinceridade que já observáramos no texto 1, embora não só a sua presumível veracidade mas mesmo a sua verosimilhança enquanto confissão “sincera” sejam claramente postas em causa pela disparidade das versões fornecidas ao leitor entre o primeiro e o segundo texto.

A contaminação entre memória e invenção acentua-se no texto 3, onde a “pequena recordação da infância” (21) contada pelo Cliente ao Vendedor de Palavras, embora factualmente mais próxima do texto 2, ou pelo menos interpretada nesse sentido pelo interlocutor, não impede que este último venha a re-produzi-la numa narrativa que é rigorosamente o texto 1, mas em prosa, isto é, precisamente o texto já anteriormente publicado em *das solidões, a alma*. “Escrever sobre alguma coisa é, no mínimo, alterá-la”, afirma o Vendedor de Palavras (27). E todo o livro parece, de facto, não apenas escrito de acordo com este princípio, mas concebido como uma espécie de demonstração de que “a escrita é sempre uma traição à memória” (27), como dirá ainda a mesma personagem.

Assim, o núcleo diegético que é comum ao conjunto dos textos - a memória das idas à praia com o pai, e do mar como um poderoso acontecimento da infância - é inferível de uma série de narrativas que, reivindicando todas um estatuto de sinceridade, mutuamente neutralizam a pretensa condição biográfica assumida por cada uma, a menos que aceitemos que, não havendo a possibilidade de recordar sem inventar, seleccionar e interpretar, todas serão, a este outro nível, “sinceras”, mas de uma sinceridade advinda do próprio reconhecimento de que não poderiam deixar de ser ficcionais.

Comum a todas as ficções de sinceridade em que consistem os vários textos é o facto de o episódio de infância ser evocado como algo que se teria passado aos oito anos, recorrência que se torna significativa quando, uma vez mais, atentamos no que está demasiado à vista, isto é, no facto de estarmos perante uma série discursiva que recorrentemente se apresenta como literatura, havendo, paralelamente, a preocupação de incluir, ao nível do paratexto, a indicação de que só com dez anos o autor terá tido um primeiro contacto com o Português. É que, nesse contexto, a experiência da memória ganha o sentido de um duplo retorno: à infância, por um lado, e, por outro lado, ao que etimologicamente *infância* significa - à ausência da fala, aqui entendida como o não domínio de uma língua segunda. *Infans* significa aquele que não possui o domínio da fala, designando a criança até aos sete anos, e, tendo em consideração a co-presença das duas línguas no livro, poderemos reinterpretar os versos “(...) [h]aver o mar era então despir-me lentamente / da criança que eu era” em função de um ritual de passagem onde o Francês como língua da infância e o Português como língua da idade adulta se juntam através da experiência da literatura. “Talvez a memória seja o sítio onde as coisas acontecem pela segunda vez” - propõe o Vendedor de Palavras - e esse sítio divide-se aqui em duas línguas, ou seja, é pelo menos dois sítios diferentes para as coisas acontecerem.

“Não há diferença” - dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari - “entre aquilo de que fala um livro e a maneira como é feito” (Deleuze e Guattari, 1980:10). E neste livro fala-se da memória, de um pequeno episódio da infância textualizado em diferentes versões. Mas, depois, como a carta roubada de Poe, há também o que está demasiado à vista: a tensão entre as duas línguas, entre repetição e diferença, a não dissimulação das inúmeras possibilidades de textualização da memória. Quando as coisas acontecem pela segunda vez, não acontecem necessariamente do mesmo modo, mas a memória é uma sintaxe que torna a infância loquaz, e a literatura é sincera no desejo de ser essa linguagem, ainda que irremediavelmente atraída pela ficção. É por isso que, no texto 3, o tímido Cliente se dirige ao Vendedor de Palavras. Sem palavras, e sobretudo sem o dom da sintaxe, ele sabe que não poderá nunca resgatar a infância. Que ela lhe seja devolvida sob a forma de um texto em tudo semelhante ao texto 1, menos pela ausência de verso - isto é, sob a forma do texto que deu origem a todos os exercícios de reescrita do livro - comprova duas coisas. Em primeiro lugar que o que mais se repete, de texto para texto, é uma história de afectos: note-se que é apenas nessa versão que o pai vem pousar a mão no ombro da criança. Em segundo lugar, e falando ainda de afectos, parece igualmente comprovar-

se que a literatura não será aqui o menor deles. Apetece-me até dizer que o amor pela literatura é mesmo a verdadeira carta roubada desta história.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix  
1980 *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel  
1999 *Rima Pobre*, Lisboa, Presença.

POE, Edgar Allan  
1972 "A carta roubada", *Histórias Completas de Edgar Poe*, vol. 2, Lisboa, Arcádia (trad. de João Costa).

[Voltar](#)