

APRESENTAÇÃO DE *A RODA DO TEMPO*,

DE JOSÉ DE ALMEIDA PAVÃO *

Francisco Topa

Ao contrário do que possa parecer, faz todo o sentido realizar uma sessão pública de lançamento de uma obra em segunda edição, como é o caso desta que aqui nos traz. Antes de mais, porque qualquer ocasião é oportuna para um diálogo entre o autor e os seus leitores, potencialmente enriquecedor para ambos os pólos da comunicação que a actividade literária implica. Por outro lado, e no caso concreto de *A Roda do Tempo*, a obra não é hoje exactamente a mesma e tenderá, por vários motivos, a ser lida de maneira diferente.

Assim, note-se que foi introduzido um texto que não constava da edição de 1970 – «Os dias interiores». Por outro lado, o panorama da produção literária de Almeida Pavão passou por acentuadas modificações, que certamente não deixarão de pesar na releitura dessa sua obra.

Com efeito, foram entretanto publicadas mais quatro obras de ficção: *Os Xailes Negros* (1973), *O Fundo do Lago* (1978), *Ad Familiares* (1985) e *O Além*

* Com algumas modificações, trata-se do texto lido na sessão de lançamento da 2.ª ed. desta obra (Ponta Delgada, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1993), realizada no Ateneu Comer-

da Ilha (1990). Perspectivando o conjunto, resulta muito claro que o autor, ao mesmo tempo que foi aperfeiçoando a técnica narrativa, trilhou pacientemente o caminho que o levou de um memorialismo fragmentário, insuficientemente definido e susceptível de tropeçar aqui e ali num pitoresco pouco conseqüente, a uma perquirição mais séria do homem em contexto, por vezes em situações-limite em que o destino é encarado face a face, outras vezes em debate com a sua condição de ilhéu. Nuns casos só vagamente pressentida e ainda mais vagamente compreendida, essa insularidade pode surgir – como acontece com a Margarida da última obra – como sentimento fundamente vivido, numa excelente ilustração do belo «Memento» que, à maneira de epígrafe, precede e situa *O Além da Ilha*:

O nascer e/ou viver numa Ilha. O ser sempre Ilha.

O ter corpo e alma de Ilha, mesmo fora dela. O ter presente uma ausência perene. Uma perpétua saudade que identifica a ânsia da partida com o desejo de retorno. Um cárcere que se transporta dentro de nós, à maneira de uma tartaruga que fosse capaz de engolir a carapaça que a protege, mas que a oprime.

A verdadeira Ilha, que transita das coordenadas geográficas para um mundo de irrealidade que se interioriza em mim, participando dum devir que só morre com a alma¹.

Para além destas, outras coordenadas se alteraram. Desde logo, o panorama literário dos Açores está hoje bem mais activo. Por outro lado, Almeida Pavão – como escritor (pois como ensaísta já o é há mais tempo) – é hoje razoavelmente conhecido fora do arquipélago açoriano, o que em parte se deve aos bons resultados da adaptação televisiva de *Os Xailes Negros*. Com efeito, essa série represen-

cial do Porto, em 23 de Maio de 1993. A versão original foi publicada na revista *Insulana*, vol. XLIX, Ponta Delgada, 1993, pp. 447-461.

¹ Ponta Delgada, s.e., 1990, p. 15.

tou um estímulo decisivo para um acompanhamento mais atento das manifestações culturais açorianas, ajudando a constituir e educar um público que hoje estará mais receptivo a uma leitura nova de uma obra de algum modo também nova, reeditada num momento que apresenta um significado especial: neste ano de 1993 passa o 25.º aniversário da carreira literária de Almeida Pavão, encetada em 1968 com *Evocações – Páginas dum álbum*. Por isso, este relançamento pode ser também uma forma de assinalar a data, devendo o Porto – uma das cidades da diáspora açoriana – sentir orgulho por juntar este nome ao dos outros dois aniversariantes do ano: Vergílio Ferreira e Eugénio de Andrade.

Encerrado este preâmbulo, passemos então a uma leitura de *A Roda do Tempo*. Recorrendo a uma estrutura discursiva que não é uniforme, a obra vê a sua unidade garantida pelo elemento para que o título aponta: o tempo – não o exterior, o cronológico (aliás praticamente ausente), mas o interior, o vivenciado, o da memória. Daí que, ao lado desse tempo, um outro factor unificador se imponha: um *eu* claramente expresso (mesmo que aqui ou ali ceda o lugar a uma voz mais neutra e mais apta para a condução de momentos mais declaradamente ficcionais), um *eu* que se projecta e se revela, mesmo no discurso sobre os outros, à maneira de uma fotografia em espelho que revelasse mais o interior do fotógrafo. Concluída a leitura, a imagem mais forte que nos fica é a desse *eu* – entrevistado de perfil, denunciado por pequenos traços que vão assumindo contornos líricos.

Olhando para o conjunto da obra, verificamos que existe nela um predomínio claro do discurso memorialista. Subgénero híbrido, permitindo o cruzamento do «eu» com os «outros», dos dados íntimos e subjectivos com os factos verídicos, o memorialismo encontra a sua especificidade na reconstituição livre do passado, orientada por um critério pessoal. Estando a meio caminho entre a história e a ficção, o memorialismo acaba assim por ficar de algum modo do lado da lírica, pelo

espaço que dá à projecção livre do *eu* que, directa ou indirectamente, se oferece à contemplação do leitor.

Deixando para mais tarde o conjunto de textos agrupado pelo título genérico de «Aquarelas», podemos comprovar esta ideia em quase todos os dezasseis textos iniciais, de que talvez fosse possível destacar «O filarmónico», «O leiveiro», «'Boa viagem'», «História duma cabrinha» ou «Entre a terra e o mar». Mais do que *casos*, creio que se trata antes de *quadros*, na medida em que a preocupação central do enunciador é pintar uma figura, quase sempre singular e de extracção regional. O caso propriamente dito surge apenas no final, como uma espécie de ilustração mais viva do quadro esboçado, podendo apresentar tanto contornos humorísticos como feições de conteúdo lírico.

Sirva de exemplo o último texto referido – «Entre a terra e o mar». Centrando a sua atenção em João Levinho, um dos membros da «congregação de maltrapihos» que parava pela praia, alimentando-se de sono, o enunciador dá-nos conta da sua luta diária para assegurar a subsistência, o que o obriga a repartir-se entre a pesca e a agricultura, entre a terra e o mar. Fixados os contornos exteriores do retrato, o narrador passa então ao lado de dentro, revelando-nos a sensibilidade insuspeitada do protagonista perante o mar, em momentos em que é nítido o cruzamento do *eu* que narra com o *outro*. Sentindo demasiada gratidão e estima perante o mar, Levinho formula a seguinte explicação – tocante pela sua ingénua simplicidade – para os seus efeitos devastadores:

Para ele, o mar tinha o fraco de se transformar numa espécie de pau mandado. Não podia, com efeito, ser tão mau quem abria as suas entranhas cristalinas sob uma superfície de prata espelhada, nas manhãs de sol quente; quem refrescava os homens e os defendia das inclemências do astro-rei, naquela época; quem matava a fome aos infelizes; quem se deixava cavalgar ou acariciar com denguiques de menino mimalho, a pedir mais festas e carinhos.

Os caprichos eram do vento. E o vento para ele não era o das brisas, o que faz andar as velas dos barcos e rodar as pás dos moinhos. Era o outro: o que mandava as tempestades, o que destruía as culturas e desgraçava os homens (pp. 176-177).

Atente-se na expressividade da linguagem – em grande parte devida a uma certa concisão que vai buscar força à anáfora e, noutra plano, à animização –, mas repare-se também no modo implícito como o *eu* que assume o discurso se abraça ao seu personagem. Por aqui vemos uma das virtualidades do memorialismo, já atrás considerada: a possibilidade de o *eu* narrativo, espriar sentimentos, seus ou dos outros, ou ainda – como neste caso – sentimentos cruzados, num abraço que impede a distância eu/outro e justifica assim que o retratista possa ser, afinal, o principal retratado.

Esboçado o quadro, surge no final o *caso* propriamente dito. Graficamente separado do resto do texto, funciona como um remate, de natureza singulativa, aparecendo o protagonista colocado numa situação-limite: o mar entra-lhe em casa e provoca-lhe sérios estragos. Sem perder a calma, Levinho limita-se a exclamar:

– Má raios partam o vento, que não deixa em paz o mar! (p. 179).

Como se vê por este exemplo – que poderia ser desenvolvido –, o exercício da memória lírica em *A Roda do Tempo* está apoiado numa técnica narrativa relativamente segura e eficaz, que em muitos momentos se aproxima da forma do conto. Uma boa parte dos textos desta parte inicial poderia até ter surgido sob essa forma, bastando para isso que o autor cedesse verdadeiramente o lugar a um narrador e, em simultâneo, mantivesse uma distância maior em relação ao vivido, deixando que o ficcional irrompesse mais abertamente e fazendo da concentração e da concisi-

são a força motriz do texto. De resto, pelo menos «O preço da compensação» está muito próximo do conto.

De qualquer das formas, creio que esta é uma questão secundária, até porque o memorialismo não está necessariamente no degrau inferior da escada que leva à ficção. Os textos da obra que actualizam essa modalidade discursiva valem como estão compostos, e um dos seus efeitos positivos é a sintonia que desencadeiam no leitor relativamente ao *eu* narrativo, mesmo quando este se protege num plural de modéstia por vezes demasiado formal ou tenta reduzir-se a um mero mediador.

Creio, além disso, que é nítida a evolução relativamente à obra anterior (*Evo- cações – Páginas dum álbum*), também ela dominada por uma estrutura de base memorialista, mas em que os episódios resvalam com certa frequência para o caso anedótico e o pitoresco chega a sobrepor-se ao regional. De resto, nota-se em *A Roda do Tempo* uma desenvoltura maior no manejo das estruturas narrativas e da linguagem, com reflexos inevitáveis ao nível do estilo. A título de exemplo, refira-se a notação do humor, com frequência satírico, presente no diálogo e em passa- gens como estas:

No plano religioso, iam à desobriga que, de anual, na Páscoa, passou a semanal, ao domingo, voltando a casa com o ar satisfeito de quem tinha aliviado a consciência, como um saco que vai enchendo periódica e progressivamente, até nova cerimónia de despejo (pp. 42-43);

A simpatia e a sociabilidade, sem falar noutros extras morais, mostravam a sua presença nos aniversários natalícios, nos baptizados e casamentos de afi- lhados, à maneira duma assinatura para uma temporada de concertos ou de ópe- ras, que se ia renovando indefinidamente (p. 43).

Ainda a título exemplificativo, atente-se na expressividade destas imagens:

O pai tinha de engolir aquela mentira como um caroço que, refractário à mastigação dental, penetrava inteiro no estômago, arranhando-lhe o esfago (p. 123);

A falta de exercício pós-prandial trouxe-lhe intumescências do ventre, com tal dilatação naquela zona do corpo que deixava a impressão de que se tivesse metido nele um talhão bojudo, que ele era obrigado a transportar sempre com o maior esforço (p. 45).

Ou ainda na expressividade, quase poética, de um «e» anafórico, articulando frases nominais, como acontece nesta passagem da narrativa «'Boa viagem'», quando o enunciador se refere à arte de António Calafate, exímio no trabalho com dentes de baleia:

E a elegância das pedras dum tabuleiro de xadrez, onde o contraste dos elementos de cada facção era marcada a negro de azeviche, obtido pelo nitrato de prata, que impregnava as peças dum dos contendores! E a beleza duma boqui-lha que, preparada com a sua conchinha interior, como filtro para a nicotina, se ia escurecendo, com o fumo, até tomar um tom acastanhado! E a arte dos agulheiros afusados, que eram o enlevo das bordadeiras! E aquele cachimbo imponente que, quando novo, imitava os de porcelana, usados pelos europeus nórdicos, muito embora na sua função nunca igualasse os outros porque não chegava a ficar bem 'queimado'! (p. 121).

Ou, e para terminar esta breve exemplificação, numa certa capacidade de, animizando-a, comungar com a natureza, como se vê neste excerto de uma descrição do fabrico da aguardente:

E não faltavam os que preferiam a de bagaço, extraída da uva pisada nos balseiros pelo esmagador e ainda depois espremida na prensa, que lhe sugava as últimas gotas com o seu tilintar uniforme. Parecia este significar um requinte sádico, atormentando os pobres cachos esfacelados, numa última tentativa de sucção do sangue escuro que brotava das entranhas. E, como se não estivessem os homens saciados da dor e do sofrimento da natureza, lançavam os pobres esqueletos dos racimos, primitivamente suculentos como seios túmidos, naqueles enormes panelões (p. 174).

Mas isto não significa que não possamos encontrar na obra aspectos menos felizes, o que aliás não deve merecer reparo especial, haja em vista a sua fraca repercussão no conjunto. Um dos casos tem a ver com o recurso a figuras demasiado desgastadas pela convenção: «chuvinha peneirada» (p. 183), «pêlo sedoso, dum negro de azeviche» (p. 141), «dentes bem feitos e alvos como pérolas» (p. 35), «alma de artista em botão, que requeria sol para desabrochar em pleno» (p. 32), «Graças a ela se tinham fundido arrebois de esperança, auroras de fogo» (p. 90). Outro problema tem a ver com a circunstância de a linguagem perder por vezes a maleabilidade, cavando uma distância demasiado grande entre o enunciador e o texto. Essa distância pode também ocorrer noutras situações: quando o narrador recorre ao «sic» para demarcar-se – desnecessariamente – de pretensos erros cometidos por alguma das personagens, ou quando se coloca no papel de erudito que olha com condescendência risonha determinado comportamento popular.

Apesar disso, a obra ressent-se pouco desses motivos mais frouxos, diluídos como estão num ambiente de ternura generosa e comprometida com a vida, que inclusive ousa o recurso a uma espécie de prosa poética – como acontece em «Os dias interiores» ou em «Tu e ele» – e cria condições para a captação dos sonhos mais fundos daqueles seres que a memória reteve e fez reviver.

Mas os melhores momentos de *A Roda do Tempo* talvez se encontrem em algumas das onze «Aquarelas» da segunda parte. Tratando-se de textos com um vínculo circunstancial mais forte – o que explica que surjam datados e com indicação do lugar onde foram compostos, e assumam por vezes uma feição próxima da reportagem –, há neles uma força incontornável que lhes vem da contemplação (em gamas muito variadas, que se diria oscilarem entre o lírico e o épico) de uma natureza soberana, aqui ou ali estendendo a mão ao homem. Perante um espectáculo desse tipo, o agora poeta-pintor vai reagindo de forma emocionada, arrastando consigo o leitor.

Uma das notas que aflora com mais insistência tem a ver com a perplexidade causada pela renovação de uma natureza marcada pelo vulcanismo, cuja força literalmente *esmaga* o homem que a escolheu por companheira. Podemos ver isto na seguinte passagem, relativa ao ilhéu de Vila Franca:

O decurso dos anos ou dos séculos, no intento de apagar os sinais evidentes dos velhos cataclismos, sobre as marcas do magma e doutros materiais solidificados que a mesma natureza, em vômitos insólitos, expulsara das suas entranhas, estendeu, como bandeira de paz que eles mudaram de cor, a verdura da vegetação que alcatifa as ravinas; ou colocou as formas e a disposição caprichosa dos rochedos que, pelas configurações humanas de que por vezes se revestem, parecem constituir novos motivos de aproximação do homem. Eis uma modalidade original de diálogo, que marca, em relação a ele, o vínculo de superioridade da madre-natureza, na sua grandeza ciclópica (p. 184).

A emoção sentida perante uma paisagem resulta por vezes numa intensa ternura, que pode reflectir-se no uso da animização como recurso expressivo:

Uma lingueta de terra avança em direcção do ilhéu, como a significar um chamamento ou um apelo para que este regresse ao seio da mãe a quem os outros

elementos roubaram aquele filho desgarrado, que tem de haver-se sozinho e desamparado com as inclemências do mar (p. 191).

Ou assumir contornos muito próximos da litania:

Senhora da Paz – recanto de beleza sem par, luzeiro de almas, estrada do paraíso, sentinela altaneira (p. 193).

Subjacente a tudo isto está uma mensagem, que parece ser a da comunhão entre o homem e a natureza, expressa deste modo:

Eira do Serrado, Curral das Freiras – duas estrofes dum poema que poderia intitular-se, dentro dum conteúdo discursivo mais explícito, luta do homem com a natureza. Com efeito, a grandiosidade desta, ao mesmo tempo que serve de instrumento de medida da estatura humana na sua pequenez em face da grandeza ciclópica do meio que a envolve, constitui-se em estímulo para o mesmo homem, no que implica este esforço pela sobrevivência.

Lembra uma dona de ficção cavalheiresca mediéfica que exige, como caução para o prémio dos seus favores, o longo sacrifício do risco e da aventura, na conquista da fama. É esta a única senda aberta para a posse da beleza, que deixa de ser a meta única dum ideal platónico, para, em expressões mais concretas, se desentranhar em motivo de fruição para os que, numa vitória definitiva da vontade, conseguiram derrubar montanhas inacessíveis, desbaratar hostes aguerridas, matar dragões de línguas de fogo, transpor as pontes à ponta da espada nas justas, destruir os sonhos dos que disputaram a primazia, na conquista do galardão, pelo testemunho duma fidelidade tão dolorosa e tão desumana (p. 204).

Com isto, chegamos ao fim de um dos muitos exercícios de leitura que é possível fazer em torno desta renovada *A Roda do Tempo*, que continua a impressionar

pela visão humana e generosa que a domina, pelo modo como o autor soube superar as limitações a que a prática de um memorialismo imediato poderia conduzir e pela forma como soube gerir os fios das várias tramas que nela se cruzam.