

Revista Cultural da Guarda

32

PRACA VELHA

Praca Velha

Revista Cultural da Guarda

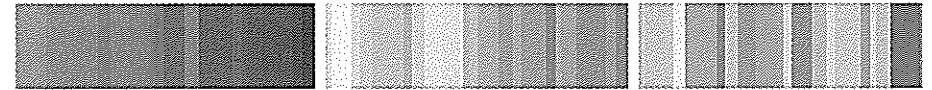
32



União Europeia
FEDER
Investimos no seu futuro



EROS E ERRÂNCIAS NA FICÇÃO
NARRATIVA DE MANUEL POPPE*



Maria de Lurdes Morgado Sampaio

Manuel Poppe é um nome bem conhecido no meio literário português, crítico consagrado desde há muito tempo, autor de uma obra notável que abrange uma grande diversidade de espécies literárias. Durante décadas, colaborou de forma regular e intensa em revistas e jornais dentro e fora de Portugal e produziu para a RTP, entre 1972 e 1974, o programa “O Livro à Procura do Leitor”. Publicou ensaios, crónicas, contos, novelas, romances e peças de teatro. No campo da crítica destacam-se obras como *Temas de Literatura Viva* (1982), *José Régio e a Liberdade Poética* (1996), *José Régio e a Vocação da Sinceridade* (1999), *Memórias, José Régio e outros Escritores, Ensaio de Autobiografia* (2001), *José Régio, Felizmente um Homem de Província* (2002). E é porventura como crítico que Manuel Poppe é sobretudo conhecido no nosso país, sendo frequentemente citado como nome de referência incontornável em ensaios e trabalhos académicos sobre os mais diversos autores, de entre os quais sobressai José Régio. Também o teatro tem merecido atenção continuada, tendo sido muitas das suas peças levadas ao palco por encenadores como Américo Rodrigues, Júlio Cardoso, Roberto Merino e Valdemar Santos, só para referir alguns nomes. Já os textos de narrativa ficcional (contos e romances) têm tido uma recepção muito discreta, por vezes mesmo marcada por um quase incompreensível silêncio crítico. Mas a ausência de crítica literária não é (nem nunca foi) sinónimo de ausência de leitura efectiva, e Manuel Poppe pode orgulhar-se de ter Leitores nas mais diversas partes do mundo, de Marrocos a Telavive, passando, naturalmente, por Itália.

Poppe inicia-se na ficção narrativa em 1984 com *Crónicas Italianas*, a que se segue, em 1988, o romance *O Pássaro de Vidro*. Publica de seguida *A Mulher Nua* (novela; 1997), *Sombras em Telavive* (romance; 2001) e *Um Inverno em Marraquexe* (contos; 2004)¹. Não se trata de uma produção prolixa no domínio da narrativa, mas o simples facto de algumas obras estarem traduzidas – acusando assim uma

forma de recepção além-fronteiras – e de haver uma relação de contiguidade temático-formal com os textos dramáticos do autor justificam a necessidade de uma revalorização crítica.

Vale a pena recordar que 1988 é o ano em que Luísa Costa Gomes publica *O Pequeno Mundo*, uma obra tantas vezes (e justamente) citada pela inesperada advertência da autora inscrita no Prefácio do romance: “Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro! [...] Suportará o leitor um livro assim?” Em tempos de pós-revolução e numa década de eclosão do romance de militância social e do romance histórico (adequado este à questionação de uma identidade colectiva), a história labiríntica de *O Pequeno Mundo*, de enredo de contornos detectivescos, aparecia como um desafio a normas literárias instituídas, numa defraudação de um horizonte de expectativas criado pelas próprias circunstâncias histórico-políticas de então. Esse grito de independência de Luísa Costa Gomes revestia-se ainda de mais estranheza face à dedicatória feita a Camilo Castelo Branco, o que, no entanto, pode ser explicado pela natureza epistolar dessa narrativa de finais do século XX e pelo espírito polémico e de irreverência de um gigante das letras nacionais como foi Camilo. O “manifesto”, no âmbito da ficção, de Manuel Poppe, nesse mesmo ano de 1988, de não alinhar nas tendências da militância social e na demanda de identidade nacional não é explícito e ostensivo, mas é análogo no desafio e no efeito de estranheza. O distanciamento do autor em relação às normas sócio-literárias de então revelava-se de imediato na escolha do *estrangeiro* (Itália) para situar a acção e a teia de acontecimentos de *O Pássaro de Vidro*, o seu romance de estreia. E ao concentrar-se, nessa obra, nos encontros e desencontros amorosos de seres comuns, destituídos de heroísmo e de grandes gestos, ao entregar-se a uma exaustiva pintura das vibrações íntimas de homens e mulheres, qual sismógrafo da alma humana, Poppe enveredava por um caminho há muito arredado e menosprezado do sistema literário português e, aparentemente, de menoridade nesses tempos. Escreve o autor num ensaio ainda inédito: “*João Gaspar Simões, um dos seus Mestres, avisou-o do risco que corria. Um português a falar de italianos... Um romance ‘pitoresco’ – exótico não se poderia dizer – como tantos outros?... Não teve medo de cair nessa facilidade. Veneza estava-lhe já na alma.*”²

Daí que a questão provocadora de Luísa Costa Gomes pudesse ser igualmente feita por Poppe em 1988: “*Suportará o leitor um livro assim?*”. Curiosamente, *O Pássaro de Vidro* abria também com uma homenagem a Camilo Castelo Branco, numa epígrafe que anunciava a sua matéria romanesca: “*Meu Deus! Eu não cuidei*

que o amor era este inferno.”

Depois de *O Pássaro de Vidro*, Poppe continuou a explorar nos bosques da ficção narrativa e dramática (experimentando ângulos diversos) os complexos meandros das relações passionais, focando o erotismo como poucos o fizeram na ficção portuguesa (salvo incursões muito pontuais de alguns romancistas). Não fosse a sua bem conhecida faceta de crítico ofuscar a de criador, e o facto de ter vivido grande parte da sua vida fora de Portugal (de entre outras eventuais explicações), há muito que este ficcionista ocuparia o lugar que merece nas Histórias da Literatura escritas em Portugal, tendo em conta que, entretanto, se operaram significativas mudanças nos valores e normas do sistema literário português. Antecipando-se às tendências do romance “português” contemporâneo, a obra ficcional de Poppe singularizou-se desde o início pelo seu cosmopolitismo e universalismo, se por este último termo se entender o privilégio dado a temas de todos os tempos e lugares, independentemente da especificidade geográfica, cultural, religiosa, ou outra, de cada país ou região. Referimo-nos, como se infere do que atrás se disse, aos temas transnacionais do amor, do erotismo, do desejo, da amizade, da liberdade, da felicidade e infelicidade humanas, visceralmente ligados a temas e subtemas ainda não mencionados como o da passagem do tempo, da morte e da viagem ou errância (nas suas mais diversas valências).

Manuel Poppe faz parte de uma vasta família de escritores expatriados, que, longe de Portugal, nunca cessaram de escrever, impelidos por imperativos vários que vão desde o sentimento de isolamento e de não integração à necessidade vital da escrita onde quer que estejam, como é o caso de Poppe. Nessa extensa galeria de escritores, é frequente verificar como, vivendo toda uma vida fora de Portugal, a maior parte deles nunca chega a “abandonar” efectivamente o país, permanecendo umbilicalmente a ele ligado pela memória (nostalgia, saudade, amor-ódio) e pela imaginação. Ou, com mais propriedade, habitam, subjectivamente cindidos, uma espécie de *entre-lugar*. Um dos casos mais paradigmáticos dessa impossibilidade total de partir, ou de regressar, e de vivência entre dois mundos, é, como se sabe, o de José Rodrigues Miguéis. Apesar de ter vivido quatro décadas nos E.U.A., é a cidade de Lisboa que se destaca na sua extensa obra ficcional, sendo as marcas da presença da cultura norte-americana muito ténue e residual – surgindo quase sempre em histórias breves que versam o tema da emigração.

Nada de semelhante acontece com Manuel Poppe, como os próprios títulos das obras logo indiciam ou sugerem. Eles constituem de imediato uma espécie de roteiro para o périplo factual do autor por três continentes e por

quatro países: Itália, S. Tomé e Príncipe, Israel e Marrocos. Todas as obras de Poppe revelam um profundo conhecimento dos espaços geográficos e culturais por onde vai passando. Embora escritas em língua portuguesa, as suas narrativas estão impregnadas do espírito do lugar onde a acção decorre, inscrevendo-se a imagem do estrangeiro em gestos e sinais mínimos do quotidiano: nos nomes das personagens, dos cafés, de praças e dos outros lugares referidos; ou em vocábulos e expressões linguísticas estrangeiras do discurso corrente e coloquial (como os bordões e frases idiomáticas), cuja frequência varia de romance para romance. Em *Sombras em Telavive*, por exemplo, a abundância de termos judaicos leva mesmo o autor a incluir um glossário em final do romance. E em todas as histórias, os estrangeirismos são usados com grande naturalidade e sentido de proporção, contribuindo, de forma muito expressiva, para sugerir a paisagem humana e os territórios físicos e culturais, com que o autor empírico se familiarizou.

Relembre-se aqui que no grupo dos escritores expatriados, Poppe tem uma genealogia muito específica; ele insere-se na linhagem dos escritores diplomatas, com funções específicas de dinamização cultural e artística nos países onde representam Portugal – aí fixando residência durante algum tempo. Não estamos, por isso, perante um viajante compulsivo como Bruce Chatwin, Victor Segalen e Théodore Monod o foram. Se no grupo de escritores ligados à diplomacia algum houve que seguiu à risca a divisa “Em Roma sê romano”, esse escritor foi, sem dúvida, Manuel Poppe. O primeiro país para onde partiu (e talvez não pudesse ter sido de outro modo) parece confirmar uma das teorias de Michel Onfray, em *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*: de que “há sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta encontrá-lo.”³ Itália foi o território – na arte, na cultura, nos costumes – que correspondeu ao temperamento do homem e artista Manuel Poppe. Chegado a Roma em inícios de 1975 para aí desempenhar as funções de Conselheiro Cultural, ao serviço da Embaixada Portuguesa em Itália, neste país permaneceu durante quinze anos. Só então se seguiram outros países, onde a estada foi comparativamente bem reduzida: S. Tomé e Príncipe (cinco anos), Israel (cinco anos) e Marrocos (dois anos). Numa entrevista a Américo Rodrigues, em 2008, Poppe diz a dado momento que, confrontado uma vez, em Rabat, com a pergunta sobre qual seria o país de que iria ter mais saudades, respondera: “Não sei. Terei saudades de todos”. E acrescenta: “Era sincero: é verdade. Se a viagem depende do viajante, do modo como a assume e se entrega, o viajante também é o resultado da viagem. Penso que seria outro e os meus livros e a minha atitude cívica seriam outros, se não tivesse feito o percurso que fiz.”⁴ Noutros lugares, porém,

Poppe declara, sem hesitações, que Itália foi a sua segunda pátria. Não há aqui contradição senão à superfície, já que as obras que escreveu e a sua mundividência provam a importância das suas viagens pelo mundo, nomeadamente as que fez, como simples cidadão, à Rússia, a Inglaterra, à Holanda e a outras partes do mundo, nunca na pele de “turista”, dada a avidez com que olha e escuta os rumores do mundo. Nem há contradição ou lisonja quando o escritor afirma, como na entrevista supracitada, que “A Guarda é a sua pátria”, pois a evocação do tempo mágico da infância e da adolescência, fulcral na construção da nossa identidade, é uma constante nas suas conversas e entrevistas. O que Poppe não nega, nem poderia negar, é que o encontro com Itália marcaria para sempre a sua vida. De uma forma subliminar, fantasmática ou não, Roma, Veneza, Florença, de entre outras cidades e regiões italianas (com tudo o que simbolizam), acompanharão sempre o autor na sua deslocação para outros países e continentes. Um dos contos inseridos em *Inverno em Marraquexe* situa a acção em Itália; em *Sombras em Telavive*, as viagens sazonais de Glória Rossi são o pretexto para uma revisitação imaginária a Itália e a todo o seu património artístico. A estratégia narrativa essa é, como sempre, de grande simplicidade: pela caracterização da personagem como agente de transações culturais no mundo moderno e globalizado (Glória é comerciante de arte). A duração da estada de Poppe em Itália poderia ter sido irrelevante, se não estivéssemos perante um escritor com uma extraordinária curiosidade intelectual, por uma aguda sensibilidade artística, em êxtase perante as obras primas do Renascimento e muitas outras de épocas diferentes, mas também alguém inebriado pelas vozes e histórias de vida do homem comum, do homem da rua. *Novas Crónicas Italianas*, mosaico riquíssimo nos tópicos tratados, é bem o testemunho vivo desse olhar amoroso para com Itália. Nelas encontramos um painel variado e colorido, que tanto inclui retratos de personalidades e artistas célebres, com quem Poppe privou, como retratos de pessoas anónimas e humildes, que conheceu e/ou com quem conviveu. Pessoas como a senhora Olga a vender legumes no *Campo de' Fiori*, o senhor Rossi, barbeiro, ao fundo da *Via dei Portoghesi*, com o seu ajudante Peppino, o sapateiro doido, o rabi dos livros, a bela Sara, e tantas outras figuras sem fama ficaram imortalizadas nestas belas crónicas, distinguidas em 1995 com o “Grande Prémio” da Associação Portuguesa de Escritores. Não será também demais dizer que tanto *Novas Crónicas Italianas* como o volume anterior, *Crónicas Italianas*, são a prova mais sólida e perdurável do fortalecimento das relações interculturais entre Portugal e Itália a que o escritor se entregou de corpo e alma, desvelando perante o público português autores e

obras italianas até então desconhecidos entre nós.

Num dos textos de *Novas Crônicas Italianas* podemos ler o seguinte: “*Ligado a Itália por um amor absoluto, excessivo, irracional – às paisagens, às mulheres, aos artistas – ligado a si próprio por vontade e ambição, o único mestre que seguiu foi a consciência*”.⁵ São palavras usadas para descrever Stendhal, outro artista enamorado de Itália, mas que podiam aplicar-se com justeza ao próprio escritor, Manuel Poppe, reforçadas pelo parágrafo que encerra essa crônica: “*Aprendeu em Itália – mas já o trazia dentro de si – o valor da intensidade dos sentimentos e tentou expressá-los de um modo simples: de um modo que os não falseasse. A lição desse Mestre – um dos aspectos da sua lição – foi ter querido ser fiel a si próprio, ter tido a coragem de falar, apenas, de quanto era seu, individual, único, original, de o defrontar e de não se querer perder na caravana comum. Escrevia o que pensava, sem se preocupar com mais nada*”.⁶ Por um efeito de espelhamento, é, sem dúvida, o próprio auto-retrato do escritor Manuel Poppe que aqui se esboça. Por um lado, também o percurso literário e humano de Poppe se pautou, como José Régio, outro dos seus mestres, pelo culto da liberdade e pela total independência (de escolas, de modas, de normas); por outro, e como acima se disse, Poppe sondou obsessivamente o universo obscuro e paroxístico das emoções humanas. Não admira que as cidades míticas de Veneza e Verona sejam as eleitas para narrar a história de amor impossível, fracassado, entre Andrea e Lorenza, os protagonistas de *O Pássaro de Vidro*, a sua primeira experiência romanesca.⁷

Admirador confesso de Camilo Castelo Branco (apontando, diversas vezes, o *Amor de Perdição* como o seu romance de eleição), para Poppe, os verbos *viver* e *amar* (ou *tentar amar*) são equivalentes e reversíveis. Na totalidade da sua obra, o amor é visto como forma de conhecimento, de transcendência do ser individual, de tentativa de superação de uma espécie de solidão primordial, que passa inevitavelmente pela reinvenção da linguagem dos homens. O mais íntimo e subjectivo não pode ser expresso em palavras gastas, ocas, já esvaziadas de significado. Por isso, faz todo o sentido a equação *amor-criação (vida-obra)* que surge implícita em *O Pássaro de Vidro* e bem explícita nas reflexões-interrogações do escritor a propósito das paixões de Goethe, na crônica “Cláudio Magris: A Solidão Habitada”. Começemos por um trecho desta crônica: “*É o amante um criador? É o criador um amante? A criação é um acto de amor que vincula o criado? E o que são o amor e o criado, sem o que amam e criam. Máscaras vazias, espantalhos no jardim de um manicómio, o Goethe de Stadelmann... E o que são o criado e o amado, sem o criador e o amante?*”⁸ E atentemos num passo fulcral de *O Pássaro de Vidro*: “*Acredita, ainda que digas que não: nós nunca aceitamos os outros, como eles são na realidade. Muitas vezes*

(para não dizer a maior parte das vezes) os outros são, para nós, aquilo que nós imaginamos que eles são e, às vezes, obrigamo-los mesmo a sê-lo. Tu pões-te a inventar-me e eu ponho-me a inventar-te: já viste o perigo que isso é?”⁹

Toda a intriga deste romance é determinada por interrogações e dúvidas desta natureza. Glosa-se a ideia shakespeariana de que o mundo é um palco e de que o ser humano nada mais faz do que encarnar personagens, num jogo que é, no fundo, uma fuga ao compromisso e à responsabilidade de amar. O escrutínio minucioso das variações meteorológicas das emoções e paixões, a atmosfera de incerteza e de ambiguidade com que deparamos e a complexa teia de relações entre as personagens de *O Pássaro de Vidro* explicam a extensão deste primeiro romance. Como, decerto, a abundância e riqueza dos diálogos a desvelar o dramaturgo no interior do romancista Manuel Poppe. Por outro lado, há nitidamente um outro texto amoroso paralelo ao da intriga propriamente dita: o da declaração de amor por parte de um escritor estrangeiro por Itália, figurada nas cidades aqui representadas. Essa homenagem justifica que um autor confessadamente camiliano, e como Camilo, avesso a descrições, se alongue neste romance a descrever espaços míticos das cidades de Veneza e Verona. O que pode também ser lido como uma celebração da arte, do que permanece, enquanto memória e história inscritas nos monumentos e nos lugares, face à fragilidade e mortalidade dos seres humanos e dos seus sonhos, anseios e medos. *O Pássaro de Vidro* é, como sabemos, uma história em aberto, deixando o leitor entregue a especulações sobre as razões da falência do amor, para lá da sugestão da impossibilidade de conciliar amor e liberdade individual.

Em *A Mulher Nua*, a imagem de Veneza já é dada em pinceladas largas, à revelia dos estereótipos e das imagens cristalizadas em catálogos turísticos. Obra-prima de concisão narrativa, nos antípodas de *O Pássaro de Vidro*, esta novela demarca-se claramente da pesada herança literária de uma cidade de amores trágicos e impossíveis, numa transfiguração que a torna em espaço quase desabitado, quase irreal e volátil, refractário aos lugares comuns dos postais turísticos: “*A gaivota fugira assustada e a manhã envolvia a cidade, branca, azul. Os canais gelados reflectiam a luz e seguiam as casas cinzentas de portadas verdes*”.¹⁰ E em *A Mulher Nua* é difícil dizer qual é a personagem mais frágil e mais desamparada: se a mulher alada, em estado de levitação, de tudo despojada – de nome, de memória, de identidade – surgindo do nada, como uma aparição luminosa (na sua nudez); se o pintor isolado do mundo, céptico, absorto na meditação sobre a morte ou sobre a natureza precívil de todas as coisas. Na realidade, as representações culturais

dicotómicas e maniqueístas não têm acolhimento no universo romanesco de Manuel Poppe. Quer os homens quer as mulheres são representados como seres vulneráveis, dominados pela inquietação, em errâncias geográficas e sentimentais que são sempre uma demanda de identidade e uma tentativa de escapar à solidão e à morte. No jogo de sedução a que muitas das suas personagens se entregam, os papéis são igualmente permutáveis, infixos, não havendo papel previamente definido para o “homem” e para “mulher”: ambos seduzem e ambos são seduzidos. Um dos retratos mais fascinantes da galeria feminina de Poppe é o que nos surge no conto “Inverno em Marraquexe” (no volume de contos com título homónimo): o de Mouna, a jovem berbere que quebra todos os tabus e que ousa viver em função das suas paixões e pulsões erótico-amorosas, expondo-se à ostracização da família e da comunidade marroquina onde cresceu. É também nesse conto que encontramos, de forma mais desenvolvida, situações pouco frequentes no universo da ficção portuguesa do pós-revolução, como é o caso das confidências íntimas de um homem a outro homem, situação esta recorrente na ficção do autor, iniciando-se em logo em *O Pássaro de Vidro*.

A primazia dada às relações passionais e ao mundo interior dos seres humanos de modo algum exclui a tematização de questões complexas de ordem política e socioeconómica da nossa contemporaneidade. Elas encontram-se necessariamente articuladas, pois a transgressão e a violação de tabus e de interditos perpassam por todo o universo ficcional de Manuel Poppe. A peça *Pedro I* (História e mito) por exemplo, é magistral no tratamento da aliança entre amor e política. Já o conto “Inverno em Marraquexe” nos dá a entrever uma nova representação da família, vivendo o protagonista, qual ave migratória – à imagem de outras personagens de Manuel Poppe –, *entre lugares*, dividindo-se entre Portugal (a família, a normalidade) e Marrocos (a amante, a transgressão), ou ainda viajando sozinho por outros países. Centrada na relação avassaladora entre um português aventureiro e uma mulher marroquina senhora do seu destino, a história abre-se à reflexão e a um olhar desprovido de ilusões sobre o drama da emigração massiva do Magreb: “*Arriscam a vida, no estreito de Gibraltar, morrem como tordos, às centenas. E não fazem ideia do que os espera. Árabe é árabe, europeu é europeu. Racismo.*”¹¹ No conto “A Acácia Vermelha” (anterior à peça com título homónimo)¹², cuja acção decorre em S. Tomé e Príncipe, a evocação do suicídio de uma jovem negra alia-se ao tema do neocolonialismo, camuflado sob a máscara da cooperação. No espaço sintético das cinco páginas do conto, S. Tomé e Príncipe transforma-se no símbolo da África explorada em tempos ditos pós-coloniais, símbolo de um território condenado à

miséria, eterno refém da voracidade capitalista do mundo ocidental. Sem recurso a tratados teóricos sobre o tema, mas apoiado na experiência vivida, no contacto directo com as ilhas, Poppe parece dizer-nos, à semelhança dos investigadores que se ocupam da história do continente africano, que uma vez acontecida, não há, nem nunca pode haver, descolonização em termos absolutos. Sobretudo quando outras formas de exploração se reinventam, avivando ilusões e sonhos, levando a destruição a territórios carenciados. No conto “A Aranha” é já a figuração do apátrida, em sentido literal, que se destaca. O exilado haitiano é uma das imagens familiares de orfandade, de extrema solidão e desalento de muitos seres humanos deslocados e desenraizados, num universo onde a palavra “multiculturalismo” se torna cada vez mais esvaziada de significado. Mas é em *Sombras em Telavive* que a pintura do mundo globalizado e cosmopolita em que vivemos encontra a sua melhor expressão, tanto mais que o cenário se propicia à representação ficcional (não apenas reflexão) do tema da Diáspora. A cidade de Telavive configura-se como uma espécie de “não lugar” no sentido em que Marc Augé utiliza este conceito – aplicado sobretudo a aeroportos e a outros lugares de passagem. A cidade aparece como um espaço fervilhante de fluxos e refluxos, de partida e de chegada, de migrações constantes. Neste lugar no Médio Oriente, tudo está em trânsito, e verbos como “permanecer” ou “morar” parecem já anacrónicos num mundo onde reina a precariedade e a urgência de viver intensamente o momento presente. Glória Rossi é o paradigma desse movimento constante, de um vaivém incansável entre Itália e Israel, movida pela solidão e demanda de afectos, depois de ter sido movida pelos negócios. Samuel Wieder, que após anos a viver em Nova York, resolve fixar-se em Telavive, é, por sua vez, o emblema da impossibilidade do retorno absoluto às origens (e as suas deambulações nocturnas assinalam o desajustamento); a jovem Shiri, de partida para Nova York, faz o caminho inverso (na simetria) de Samuel, encarnando os sonhos e a ânsia de partir de muitos jovens israelitas (ou de jovens de outras partes do mundo).

Todas estas personagens e a relação que entre elas se estabelece mostram também como a errância se manifesta na obra ficcional de Manuel Poppe de mãos dadas com o erotismo, entendido este à luz das ideias de George Bataille e de Octávio Paz. No conhecido estudo, *O Erotismo*, o filósofo francês explica o erotismo como fruto de uma busca de *continuidade* na *descontinuidade* entre dois seres distintos, uma ânsia de fusão e de possessão do ser amado. Bataille considera três tipos de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o do sagrado. Em todos os casos trata-se sempre de uma procura de comunicação com o outro, de desejo

de destruição (e daí uma espécie de “violação”) do encerramento individual e de “dissolução do ser”. Algo idêntico parece dizer Poppe, quando na crónica “Claudio Magris: A solidão habitada” escreve: “Buscava o amante a amada para preencher o vazio, resolver a insatisfação. O mesmo buscava a amada no amante. Fugiam de se verem ou tentavam ver-se um no outro?”¹³ “Tirar a roupa” é apontado por Bataille como um acto decisivo da operação erótica, um sinal de disponibilidade para o encontro erótico-amoroso. Mas, segundo o filósofo, a continuidade não passa de uma ilusão, permanecendo os seres separados em estado de nostalgia. Já em Octavio Paz, o entendimento do erotismo se reveste de ressonâncias mais positivas e mesmo luminosas, pela sua inscrição numa tradição romântica e idealista, ao reabilitar o amor, como razão de ser do próprio erotismo. No belo ensaio, *A dupla chama: amor e erotismo*, escreve Paz: “O amor é atracção por uma pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo — sem forma visível que entra pelos sentidos — não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.”¹⁴

Estas noções aqui apenas esboçadas iluminam a densidade e a riqueza psicológica de uma novela aparentemente simples como *A Mulher Nua* (1997). Não porque a nudez seja introduzida desde as primeiras páginas (ela é, antes de tudo, luz), mas porque, nesta narrativa, onde o estado de graça é atingido, é pela experiência erótico-amorosa que as personagens vencem a solidão, o medo e o abismo que as separa umas das outras. O que para o pintor Giacomo, no seu desencanto e ensimesmamento, se resumia numa frase: “A vida dela era a vida dela, a vida dele era a vida dele”.¹⁵

Há, de facto, no encontro erótico entre o pintor fracassado, perdido em negras ruminacões sobre a precariedade da vida, da beleza e do amor, e a mulher-pássaro, que não parece ser deste mundo, uma espécie de ascese que bem pode significar um movimento em direcção à eternidade, de superação do medo da morte, ou da própria morte. E vale a pena recordar que Bataille escreve a dado momento que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”.¹⁶ Mas enveredar pelo caminho da explicação racional dos acontecimentos desta novela é trair a sua dimensão poética, corporizada em parte na etérea figura da mulher nua (o mistério feminino? O transcendente?), que traz consigo a possibilidade de renascimento pelo retorno à infância do mundo. De todas as narrativas ficcionais de Poppe, esta é, sem dúvida, aquela onde a erupção do eros e do sagrado se volve numa vitória sobre a usura do tempo e a iminência da morte.

Bem diferente é, numa primeira leitura, o romance *Sombras em Telavive*, a obra

de maturidade do escritor. Nota-se agora uma atmosfera de acentuada melancolia que decorre, em parte, do espaço concedido à memória, ao envelhecimento, à ruína do tempo, à falência das relações amorosas. Estas ou são inexistentes ou se situam num tempo anterior aos acontecimentos narrados — volvidas em imagens, fragmentos, sombras que habitam nos recônditos íntimos das personagens. Pressente-se uma tensão erótica nos encontros, nos diálogos e, sobretudo, nos olhares entre Samuel, o médico reformado, e a jovem Shiri, mas o abismo que os separa nunca é ultrapassado. Acrescente-se que a relação eros/sagrado parece estar contida no nome Shiri, com analogias fónicas e gráficas com expressão Shir Hashirim, *i.e.*, o célebre “Cântico dos Cânticos”.

Todas as relações interpessoais são, aliás, tensas e difíceis. E, no entanto, magoadas, feridas, sobreviventes, as personagens deste romance são ainda capazes de sobressaltos, de ousar transpor os muros da clausura e da insularidade em que se encerraram — como é o caso limite de Samuel. Enquanto Shiri viaja já pela imaginação para Nova York, as restantes personagens do romance não cessam de deambular, de procurar, caindo e erguendo-se logo de seguida. Imperfeitos, demasiado humanos, erram, como que para continuarem a errar melhor, parafraseando a célebre frase beckettiana. No seu voo compulsivo entre Itália e Israel, Glória Rossi é aquela que melhor personifica a capacidade humana de reinvenção e de renascimento. Num universo ficcional onde o tema da relação do homem com a divindade é agora mais ostensivo, as relações erótico-amorosas aparecem descentradas face ao papel que a Natureza desempenha como força de revitalização, não desprovida de sensualidade, porque afinal, nas palavras de Poppe, “A terra é úbere. Basta redescobri-la”.¹⁷ E Inverno e Primavera são, no universo ficcional de Poppe, estações do ano que funcionam como correlativos objectivos (na expressão de T.S. Eliot) de estados de alma. Um dos mais belos trechos desta narrativa é aquele em que Glória Rossi é resgatada da angústia que a invade pela aparição de um simples pássaro: “Uma poupa! E deixou-se estar a admirá-lo. Era como ela uma ave migradora, daí a pouco ia-se embora, só voltaria na Primavera. Ela ficava. Tinham destinos diferentes. O pássaro deu uns saltitos ao correr do muro, sempre de lado a cocar, atento. A luz da tarde, doce, encheu-lhe as cores. Tão pequenino o pássaro e tão senhor de si! E acenou-lhe com ternura, o tempo dele levantar voo e desaparecer por detrás dos pinheiros. Embrulhou-se na toalha e calçou as sandálias. A noite chegava mais cedo, quase o único sinal do Inverno. Gostava de ver o pássaro, sentia-se outra!”¹⁸

O capítulo que encerra este romance bastaria para exemplificar a mestria de Manuel Poppe em sondar os meandros íntimos do homem, em captar pela palavra

a intensidade e o turbilhão de emoções dentro do ser humano, ou descrever, com o mínimo de recursos estilísticos, a transição de um estado tempestuoso a um estado de bonança. A escrita deste autor singulariza-se desde cedo pelo estilo minimalista, pela depuração e pelo rigor da expressão. Os longos solilóquios de algumas das suas personagens não constituem qualquer excepção. Primando por um discurso de naturalidade, o efeito é sempre o de forte realismo psicológico, adequado ao sentimento de solidão que transborda do excesso de palavras. Nos passos narrativos e nos diálogos, a prosa é sempre vívida e vibrante, feita de frases curtas e incisivas, desprovidas de abstracção, de empolgação retórica sentimental ou de qualquer artificialismo. Há na prosa de Poppe uma perfeita simbiose entre o estilo e os vários temas e subtemas tratados. A sua escrita exhibe as quatro qualidades que Ítalo Calvino apontou inicialmente no famoso livro *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (1984): a “leveza”, a “rapidez”, a “exactidão” e a “visibilidade”. E não será demais acrescentar que Calvino exemplifica as suas teses no recurso a grandes autores italianos como Cavalcanti, Dante, ou Leopardi, além de outros escritores europeus clássicos, bem amados do nosso escritor. Ao lermos a totalidade da obra de Poppe (narrativa, teatro, crónicas), vem à mente um outro passo do ensaio de Calvino: “*Tanto para o poeta nos versos como para o escritor na prosa, o êxito reside na felicidade da expressão verbal, que de qualquer modo poderá realizar-se por meio de uma inspiração imprevista, mas que normalmente quer dizer uma paciente procura do “mot juste”, da frase em que a palavra é insubstituível [...]. Estou convencido de que escrever prosa não deverá ser diferente de escrever poesia: em ambos os casos se trata da procura de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável.*”¹⁹

Perante a escrita depurada de Poppe e páginas e páginas eivadas de lirismo (mesmo nas crónicas), não será demais aplicar o epíteto de “poeta” a este escritor. Restarão ainda algumas dúvidas perante a epifania descrita a encerrar *Inverno em Marraquexe*: “*O vento abrandara e a chuva, agora de molha-tolos, salpicava-lhe a cara. O mar era um lençol escuro. Não havia lua. O cão continuava indiferente, mudo e quedo. O silêncio era tão profundo que imaginou que, se quisesse, poderia ouvir o coração do outro. Abandonou-se àquilo. A solidão e o silêncio tinham tantas coisas! Não sabia que tudo estava ali? Não precisava de mais nada. O mar de Telavive, o céu, onde apesar das nuvens, brilhavam algumas estrelas, o Amigo Vizinho... Respirou fundo. Amanhã é capaz de estar um dia de sol!...*”²⁰

| BIBLIOGRAFIA |

1. Obras de Manuel Poppe referidas

Crónicas Italianas, Lisboa, Difel, 1984.

O Pássaro de Vidro, Lisboa, Editorial Caminho, 1988 e 2007.

Novas Crónicas Italianas, Lisboa, Teorema, 1994.

A Mulher Nua, Lisboa, Editorial Teorema, 1997.

Sombras em Telavive, Lisboa, Teorema, 2001.

Um Inverno em Marraquexe, Lisboa, Teorema, 2004.

Pedro I, Lisboa, Teorema, 2007.

A Acácia Vermelha, Guarda, TMG-Culturguarda, 2011.

2. Textos Teórico-Críticos

AUGÉ, Marc, *Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Modernidade*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.

BATAILLE, George, *O Erotismo*, trad. de Cláudia Fares, São Paulo, Arx, 2004.

CALVINO, Ítalo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (Lições americanas), 4ª ed., trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 2002.

“Manuel Poppe: ‘A Guarda é a Minha Pátria’”, entrevista conduzida por Américo Rodrigues, in *Praça Velha. Revista Cultural da Guarda*, Ano XI, 1ª Série, n.º 23, Junho 2008, pp. 187-207.

ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, trad. de Sandra Silva, Lisboa, Quetzal.

PAZ, Octávio, *A Dupla Chama – Amor e Erotismo*, trad. de Wladir Dupont, São Paulo Sciliano, 1994.

SALEMA, Álvaro, “Itália vivida [crítica a ‘Crónicas Italianas’, de Manuel Poppe]”, in *Revista Colóquio/Letras*, 1986, n.º 91 (Maio), p. 78.

SUISSE, Abdelilah, “Manuel Poppe Lopes Cardoso”, verbete in Ulyssei@s. [Base de dados on-line sobre Escritores e outros Criadores em Deslocação](#), ILCML (UP).

*Este ensaio, concentrando-se na ficção narrativa e crónicas de Manuel Poppe, é uma versão mais desenvolvida da comunicação oral apresentada na Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço, em 25 Fevereiro de 2011, no âmbito do ciclo-homenagem “Manuel Poppe”, (de 21 a 26 Fev.), numa organização conjunta da Câmara Municipal da Guarda/BMEL e do TMG. Sobre o teatro, vd. “Aproximação do teatro de Manuel Poppe”, por Roberto Merino, in *Praça Velha. Revista Cultural da Guarda*, Ano, 1.ª Série, XIII, n.º 30, Dezembro de 2011.

| NOTAS |

Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio é professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) e colaboradora do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto (CEAUP).

1 Para uma visão mais aprofundada sobre a obra e aspectos da sua vida, vd. “Manuel Poppe: ‘A Guarda é a minha Pátria’”, entrevista de Américo Rodrigues ao escritor, in *Praça Velha*, Ano XI, n.º 23, Junho 2008, pp. 187-207. (Entrevista transcrita no blogue “Café Mondego” em post de 23 de Julho de 2008).

2 Ensaio sem título (p. 22), cedido gentilmente pelo escritor para este estudo.

3 Cf. *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, p. 23.

4 Vd. “Manuel Poppe: ‘A Guarda é a minha Pátria’”, Entrevista in *Praça Velha*, n.º 23, p. 193.

5 Vd. *Novas Crónicas Italianas*, p. 39.

6 *Idem*, p. 41.

7 Esta obra encontra-se esgotada, mas poderá ser lida no blogue de Manuel Poppe, “Sobre o Risco”, embora de forma descontínua em posts diversos.

8 *Idem*, p. 140.

9 Vd. *O Pássaro de Vidro*.

10 Vd. *A Mulher Nua*, p. 19.

11 Vd. *Inverno em Marraqexe*, p. 44.

12 À imagem do que aconteceu com outras histórias (como “A Aranha”) o conto “Acácia Vermelha” foi posteriormente reescrito em modo dramático, na peça com título homónimo *Acácia Vermelha*, levada à cena, pela primeira vez, no Teatro Municipal da Guarda, em Fevereiro de 2011.

13 Vd. *Novas Crónicas Italianas*, 140.

14 Vd. Octávio Paz, *A Dupla Chama – Amor e Erotismo*, 1994, p. 43.

15 Vd. *A Mulher Nua*, p. 40.

16 Cf. George Bataille, *O Erotismo*, p. 19.

17 Palavras proferidas na entrevista feita por Américo Rodrigues, quando este lhe pergunta se é um pessimista ou “apenas um céptico”. Poppe responde: “Não, não me considero pessimista nem céptico. Olhos, nos olhos, uma realidade pobre. Uma realidade cultural pobre.” E remata deste modo: “Porque o necessário é amar e não se pode amar o que vem morto. As coisas não têm alma. A senhora a quem, no seu programa *Café Mondego*, chamou ‘A Rosinha das canções’, quando canta, salva o mundo. Nada está perdido. Tudo está aí. A terra é úbere. Basta redescobri-la. Levantar a cabeça. Respirar. Encher o peito. Não ter medo e arrancar: em frente. Vivemos o tempo dos cobardes, dos que se deixam matar. É urgente viver – lutar pela vida viva.”, in *Praça Velha*, Ano XI, 1.ª Série, n.º 23, Junho 2008, pp. 198-199.

18 Vd. *Sombras em Telavive*, p. 61.

19 Cf. Ítalo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, pp. 64-65.

20 Vd. *Sombras em Telavive*, p. 144.