

Theatrum mundi: o império-minuto em dois romances portugueses contemporâneos

PAULO ALEXANDRE PEREIRA *

RESUMO: Neste artigo, propõe-se a leitura de dois romances recentes — *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge, e *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes—, entendendo-os, por extensão metonímica, como variações ficcionais em torno do velho *topos* do mundo como teatro. Salientar-se-á, em particular, o modo como neles o tecido romanesco incorpora o *Zeitgeist* contemporâneo, concretizando um escrutínio atento e desencantado dos tempos que Bauman consagrou como “líquido-modernos”.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge; Luísa Costa Gomes; Modernidade líquida; Romance português contemporâneo; *Theatrum mundi*.

ABSTRACT: In this article, we analyze two recent novels — Lídia Jorge’s *A noite das mulheres cantoras* and Luísa Costa Gomes’s *Ilusão (ou o que quiserem)* — by considering them as fictional variations on the ancient *topos* of the world as stage. We will particularly seek to highlight the ways in which fictional discourse incorporates the contemporary *Zeitgeist*, ultimately accomplishing a thorough and disenchanted scrutiny of the times Bauman has consecrated as “liquid-modern”.

KEYWORDS: Lídia Jorge; Luísa Costa Gomes; Liquid Modernity; Portuguese Contemporary Novel; *Theatrum Mundi*.

* Departamento de Línguas e Culturas - Universidade de Aveiro - Campus Universitário de Santiago - 3810-193 - Aveiro - Portugal. E-mail: ppereira@ua.pt

À Isabel Cristina,
leitora cúmplice das minhas palavras e dos meus silêncios.

Teatro

Passam as personagens principais,
bons e maus actores
muitos figurantes
tudo se reduz a marcações, cenários
e inúteis figurinos

interminável, a representação
às vezes entusiasmo
mas no geral é o supremo tédio
o rasgado bocejo

tem pequenos intervalos
um sopro de outra realidade
mas afinal não passa de ilusão
e a peça não acaba nunca –
alguém fechou as portas do teatro
pelo lado de fora.

José Manuel de Vasconcelos

1.

Num ensaio sobre a “nova desordem” e o “discurso acentrado” na narrativa portuguesa de autoria feminina, interessando-lhe inquirir os gestos processuais e os rasgos de dicção que estatuem uma poética do romance fundada no instável e do indecidível – e de entre os quais salienta a despolarização do sujeito que se volatiliza ao escrever-se, a postulação do hibridismo como princípio ficcionalmente generativo ou o desconcerto polifónico da enunciação –, João Barrento faz notar que essa tentação acrata do novo contar não anula a sua funda instanciação temporal: “A historicidade, isto é, a ligação a um tempo concreto [...] transparece, até hoje, no próprio “tecido”, na complexa multiestratificação dos textos” (BARRENTO, 2009, p. 97). E prossegue, com palavras que, no pórtico deste estudo, retenho para memória futura:

Por isso, a prosa portuguesa entre as décadas de sessenta e oitenta é o lugar privilegiado de um conjunto de estratégias literárias e da resistência (em última análise ideológica) do sujeito contemporâneo face às tentativas da sua neutralização pelos mecanismos de uma civilização planetária descaracterizada e incharacterística, pela massa amorfa do pântano da chamada “pós-história” e da sua “alegre inconsciência”, no qual, a cada nova anunciação do fim da História, esse sujeito ameaça afundar-se” (BARRENTO, 2009, p. 97).

Se me parece pacífico argumentar que, à semelhança do que se verificava no intervalo diacrónico delimitado por Barrento, a palavra romanesca se encontra ainda hoje repassada

de uma indenegável historicidade que, como sociologia tangível ou rarefeita alegoria, pode surpreender-se em regulares assomos ficcionais, ela parece hoje comparecer, em algum romance, mormente no de autoria feminina, sob espécie teatral e ser quase sempre inseparável da contemplação abismada ou decetiva da sociedade-espetáculo e da cultura *karaoke* que nos coube testemunhar. Compreende-se que essa consciência da espetacularização do mundo se torne ficcionalmente mais percuciente, no caso português, a partir da década de 80, num contexto de euforia neoliberal e de *glamourização* europeísta¹, concomitante com a entrada de Portugal na CEE, em 1986, e tornando, portanto, premente a reterritorialização geopolítica e, sobretudo, imaginária da nação no tablado internacional. “Calculo” – comenta a narradora de *A noite das mulheres cantoras*, referindo-se precisamente ao “último trimestre de oitenta e sete” – “que por essa altura a cronologia andaria a engravidar dos factos que em breve iriam resultar numa aceleração da História” (JORGE, 2011, p. 30).

Se aqui recupero o símile teatral – e nele irei insistir como imagem hermeneuticamente produtiva – é por me parecer que a metáfora do *theatrum mundi*, de procedência clássica e ampla fortuna barroca, constitui um iluminante lugar crítico, a partir do qual poderá revelar-se fecundo ler os romances que aqui elegi como ficções demonstrativas. Com efeito, compaginado-se com a movência tópica da metáfora clássica – que, consabidamente, recobre a imagem do mundo como palco, onde se indistinguem realidade e ilusão, verdade e artifício, experiência e performatividade, ao ponto de se converter o indivíduo na *persona* que finge ser, numa ratificação da essencial facticidade da existência –, no teatro do mundo neobarroco (CALABRESE, 1994), hipermoderno (LIPOVETSKY, 2004) ou líquido-moderno (BAUMAN, 2007a) que é o nosso, embora com *script* renovado e papéis diversos – o de *homo videns*, o de *homo digitalis*, o de *homo consumidor* – parece ter-se instalado uma comum pulsão omniperformativa, mesmo se outrora jubilatória e hoje indisfarçavelmente mais precária², mais epidérmica e mais veloz.

É, aliás, Lídia Jorge, uma das autoras de que em breve me irei ocupar, quem sustenta no ensaio *Contrato Sentimental*:

É costume dizer que, se há lugares privilegiados para se revelarem os movimentos profundos das sociedades, um deles é a tábua dos palcos, o outro, os estaleiros das obras de construção civil. No primeiro desses lugares, a descrição do futuro aparece sob a forma de criatividade e da invenção, e sobre ele se representa o vislumbre daquilo que se anuncia (JORGE, 2009, p. 34).

¹ Que, em qualquer caso, não anula a consciência generalizada de uma *finis terrae* endemicamente periférica: “Na Ideal das Avenidas, por aqueles dias, quando as pessoas pronunciavam o nome da cidade de Nova Iorque, ficavam mais altas do que eram na realidade. Havia quem dissesse – «Fazes bem, os portugueses são assim, aproximamos do Século Vinte e Um e ainda nem sabemos movimentar uma cadeira em palco. Fazes muito bem em dar o teu contributo. Que cauda, mas que cauda esta, onde vivemos nós...» (JORGE, 2011, p. 189).

² Gilles Lipovetsky definia, nos seguintes termos, a *era do vazio* que antecedeu os tempos hipermodernos que caracterizam a condição contemporânea: “C’est la fase jubilatoire et libératrice de l’individualisme qui s’est vécue à travers la désaffection à l’égard des idéologies politiques, le dépérissement des normes traditionnelles, le culte du présent et la promotion de l’hédonisme individuel” (LIPOVETSKY, 2004, p. 25). Em português: “É a fase jubilosa e liberadora do individualismo, que vivenciava mediante a desafeição pelas ideologias políticas, o definhamento das normas tradicionais, o culto ao presente e a promoção do hedonismo individual”. (LIPOVETSKY, 2004, p. 25 - tradução de Mário Vilela).

Deduzo das palavras da autora que este teatro do tempo – o do espetáculo da História a suceder-se e o do mundo que nele criativamente se profetiza – é tanto o da memória como o do devir. E desta memória do futuro não andará longe a literatura-teatro de que, em entrevista recente, a mesma autora dá conta nos seguintes termos:

Valoriza-se muito hoje a literatura sábia. Mas existe a outra, a da invenção, a da personagem, com teatro dentro. É essa que me interessa. O que tenho para dar é este meu teatro compulsivo de figuras, que exigem muito tempo, mais do que outro tipo de escrita (JORGE, 2011b, p. 9).

2. *Roaring Eighties: A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge

A par da inscrição de Lídia Jorge naquela que Eduardo Lourenço consagrou criticamente como a “geração literária da revolução” (LOURENÇO, 1984), que ganha visibilidade e reconhecimento crítico a partir da década de 80, tem sido destacada, na sua multimoda obra ficcional, a centralidade acordada à temática da “guerra colonial e [d]as suas sequelas post-coloniais”, assim como a contiguidade, ainda que idiossincrática, com uma “literatura de temática e mesmo de configuração discursiva feminina” (REIS, 2005, p. 301). Sem pretender discutir o lugar nodal que ambas as linhas de força ideotemáticas ocupam no travejamento do universo criativo da autora, gostaria de sublinhar que, em rigor, ambas são confluentes num entendimento do romance como antropologia (como teatro do mundo?) em que neste momento, reproduzindo as palavras da própria autora, insisto ainda:

Tão útil é a pessoa que participa num tempo que declina, quanto aquele que participa naquele que ascende, desde que o seu projecto seja uma seta disparada a partir de dentro. [...] Creio que o romance continua a desempenhar uma função que nenhum outro género desempenha, até porque o romance, género de narrativa recente, é o rosto visível do mundo contemporâneo, e mãe de uma antropologia nova que ainda só há dois séculos fundámos, e que não pode estar prestes a terminar (JORGE, 1999, p. 157).

Rigorosa concreção desta antropologia sob espécie ficcional, *A noite das mulheres cantoras*, o mais recente romance de Lídia Jorge, dado à estampa em 2011, sem renunciar, nas palavras de Carlos, às “derivadas da alegoria, da parábola e da reelaboração do tempo” (REIS, 2011, p. 14), não cancela, por outro lado, uma vocação heterorreferencial que concita, como matéria-prima romanesca, a experiência do mundo.

Num movimento de microscopia indagativa de *petite historie* exemplar, o romance documenta a expansão da *girl culture* e a emergência de uma nova iconografia *pop*, na década de 80 do século passado, através da parábola da ascensão e queda de uma banda feminina. Esta aparente preterição da grande angular historiográfica e a polarização na micro-história no feminino – aliás consonante com o *habitus* ficcional da autora que, confessadamente, tende a privilegiar a focalização alternativa heterodoxa, num resgate consciente das vozes

sociologicamente lateralizadas – não inviabiliza o funcionamento alegórico da fábula doméstica desenvolvida pelo romance. Na realidade, como o antelóquio da autora-editora expressamente assevera, num gesto narrativo que parece parodicamente reminescente do expediente oitocentista do manuscrito encontrado, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (JORGE, 2011, p. 9). Deste modo, o relato da vertiginosa ascensão e eclipse da *girls band*, sob a batuta austera da *maestrina* e *natural born leader* Gisela Batista, refrata, por expansão parabolar, o macrocontexto do Portugal pós-moderno e pós-colonial³, vacilante entre uma cartografia europeia na qual não sabe ainda como posicionar-se e o retorno dos fantasmas insepultos da ressaca pós-imperial. A legitimação desta leitura do romance como *figura* não escapa, aliás, à narradora que não hesita em consigná-la *in fabula*: “Nós, em fusão com a companheira desaparecida, e ela em nós, formávamos uma bela metáfora” (JORGE, 2011, p. 250). A este respeito, observa Lídia Jorge,

Vimos de uma cultura com traços arcaicos muito fortes e com uma história muito particular, onde se colou o mundo mediático, criando certas fantasias e valores. As esperanças da banda do meu romance são um pouco as do nosso país, da nossa sociedade. E a forma como se esfarelam e esboroam também. É uma parábola (JORGE, 2011b, p. 8).

A noite das mulheres cantoras desloca-se, assim, do proscénio da História para a intimidade do *offstage*, captando o rumor miniloquente de um tempo, transformando-o habilmente em caixa de ressonância transindividual. A este propósito, não me parece casual a expressiva dominância, no romance, do feminino: por um lado, como sustentava, em entrevista a autora, a atávica posicionalidade excêntrica da mulher investiu-a de uma “clarividência [...] quase alucinada” (JORGE *apud* REIS, 2005, p. 324)⁴, tendo ela, por essa via, apurado um particular talento no exercício das funções de observadora e testemunha; por outro, demorando-se bastante mais nos bastidores do que na ribalta – apenas evocada, com póstuma euforia, no relato da factícia “noite perfeita” em que ocorre a reunião da banda desagregada –, o romance documenta construção de uma subjetividade sexuada formatada pela lógica coerciva de um poder, ainda e sempre masculino, que governa a indústria musical. Na realidade, é um *ethos* feminino em reconversão aquele que se surpreende em *A noite das mulheres cantoras*: se a noção conglutinante de irmandade tinha constituído o tecido conjuntivo do movimento de libertação feminina dos anos 60, o cego amoralismo do *homo homini lupus* parece ter-se,

³ Como, a propósito da cenografia contemporânea, convocada pelo romance, observa Lídia Jorge, “Os anos 80 foram, de facto, um momento de viragem extraordinário, de libertação, de triunfalismo, do individualismo, do fim do ideal do mundo rural e da afirmação do urbano, um momento em que se combateram os nacionalismos e se acreditava que a Terra iria ser só uma” (JORGE, 2011b, p. 8).

⁴ Em entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes, refletia, a esse propósito, Lídia Jorge: “Não gosto muito de brandir o tema das diferenças entre os homens e as mulheres. Gosto de brandir o da complementaridade mais do que o de diferença. Mas há uma coisa que eu noto: a cultura e a história colocaram-nos mais no papel de observadores do que no papel de agentes [...] Acontece que esse posto de observação nos deu a clarividência própria de quem não tem muita voz. Estamos numa fase de grandes mudanças, e possivelmente vamos perder isso para ganhar outras coisas. Mas penso que as mulheres ficaram numa atitude de atenção, porque se dispensam de um desperdício de actos públicos, de actos sociais, para que os outros vejam. Isso dá uma clarividência [...], quase alucinada, sobretudo quando as mulheres são inteligentes e sensíveis” (JORGE *apud* REIS, 2005, p. 324).

nas culturas juvenis dos 80, insidiosamente infiltrado no teatro da feminilidade, ao qual se alastrou idêntica marketização do *modus vivendi* – é-se o que se compra – e o irresistível logro da celebridade instantânea.

Este recentramento da ontologia feminina encontrará, de certo modo, a sua contraparte diegética nas estratégias de transfocalização e difonia agenciadas pelo romance. Com efeito, como certifica a nota preambular, o romance desenvolve-se por meio da dilatação do antetexto intitulado “Noite Perfeita” que constitui uma “narração de voz única” (JORGE, 2011, p. 9), da responsabilidade de Solange, submetida, no corpo ficcional, a um escrutínio amplificante e retificativo⁵. Ora, se, como se certifica, “não existem verdadeiros monólogos” (JORGE, 2011, p. 9), a microficção univocal de Solange converte o corpo romanesco numa espécie de metatexto derivativo, colação de versões de verdade opaca e de teleologia incerta, complicadas pela dispersão polifónica e pelo pluriperspetivismo. Como admite Solange:

Vendo bem, ao contrário do que a soprano tartamudeava a meu lado, Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito, e para os seus factos se adaptarem ao entendimento do presente, o relato que dele se fizesse carecia de ser transformado. Apenas isso. Nem sequer se poderia falar de fantasia. Não, não era fantasia. Tratava-se tão-só de uma outra verdade. Afinal de contas, o relato de Gisela era uma outra verdade que trazia ao presente a coerência que lhe faltava, enviando ao futuro a esperança que de outro modo poderia não ter lugar. E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que iríamos desencantar do fundo do esquecimento a versão verdadeira? (JORGE, 2011, p. 24).

Em qualquer dos casos, a *démarche* de recomposição narrativa, desencadeada a partir do conto mínimo de Solange, vetorizada por uma memória que ora magnifica ora sonega, é escandida segundo um ritmo retrogressivo e espiralar de retoma e aprofundamento dos acontecimentos passados. A angulação autodiegética do relato, mesmo se em versão deliberadamente dilatada e refundida, constitui uma rendosa estratégia de radicação subjetiva e institui uma poética do testemunho que virá a revelar-se crucial para o entendimento da epistemologia da dúvida que instabiliza a certeza romanesca⁶. Enquanto personagem liminar, Solange inscreve-se numa posição de fronteira, nela se corporizando a cesura, de contornos

⁵ Como acentuou já Carlos Reis, no decurso da sua recensão ao romance, este procedimento é, em parte, reminescente da sintaxe especular a que Lídia Jorge recorreu já em *A Costa dos Murmúrios*, assim indiciando que “nenhum relato está irrevogavelmente completo, nenhuma versão das coisas é impenetrável a um novo olhar, o mundo reconstrói-se pelo poder representacional do romance” (REIS, 2011).

⁶ A leitura agambeniana da ética do testemunho que Helena Buescu desenvolve a partir da leitura de *O Vale da Paixão* parece-me, sem alterações significativas, transponível para o romance de que aqui me ocupo, designadamente no que respeita à reconfiguração crítico-ponderativa do passado dinamizada pelo relato de Solange. Como, muito justamente, salienta Helena Buescu, “O carácter contingente do testemunho perpassa toda a narrativa realizada, dando conta de que nele se trata não apenas de olhar para o passado, mas de o trazer para o presente como acto de linguagem, aceitando por isso a sua dimensão de crescente opacidade e de eventual indecisão. Ao dar testemunho sobre aquilo a que assistiu e aquilo de que ela mesma é prova, a narradora é confrontada com o facto de que há certas narrativas que dificilmente reordenam o mundo; e que todas as operações a que recorrem são mais sinalizações de uma energia turbulenta que afecta o presente do passado do que efectivos sinais de um qualquer potencial acesso, por reconstrução, à verdade desse mesmo passado” (BUESCU, 2009, p. 61).

epocais, entre uma ética em decomposição, de sinal ruralizante e epigonismo colonial, figurada na doxa paterna, e o triunfo do amoralismo hedonista, propalado como irrecusável *diktat* pela sociedade-espetáculo da pós-modernidade periférica em versão lusa. Por isso, como sublinha Lídia Jorge, *A noite das mulheres cantoras* “não é uma história exemplar de como é mau triunfar, mas [é] sobre um tempo que criou essa gramática do triunfo” (JORGE, 2011b, p. 8).

Solange fala, portanto, a partir de um entrelugar ontológico e histórico que, aliás, o hiato temporal de vinte e um anos⁷ que afasta experiência e reconto permite credibilizar. Por outro lado, só assim se torna verosímil o saldo autobiossignificante expresso na maturação da protagonista, acercando episodicamente a narrativa do *Bildungsroman* feminino⁸. Só esse tempo lento de gestação afetiva e de decantação axiológica induz Solange à descoberta decetiva de que “A traição é uma condição tão comum como sobreviver” (JORGE, 2011, p. 181) ou ainda a consciência retroativa de que

Mudámos de era durante uma noite, mudámos a sequência dos factos, mudámos o conceito de verdade, a relação entre os géneros. Mudámos a conceção do género. A partir de agora, cada pessoa é um género humano. Sobre o amor, nem se fala. Mudámos (JORGE, 2011, p. 284).

Ora, constituindo, nas palavras da autora, “uma história abertamente contemporânea” (JORGE, 2011b, p. 7), nem por isso *A noite das mulheres cantoras* deixa de expressamente se apresentar como exercício pessoal e intransmissível de arqueologia íntima. Se essa anamnese subjetiva parece votada à dissipação e ao olvido, é, inversamente, um destino de perpetuidade o que se augura ao registo da História:

Dizem que a lembrança é a mamã da História. É mentira, só o registo é o pai da História, e também o seu filho. De resto, lembrança é lembrança, fica e mora connosco e mais nada. Tão longa e tão curta quanto a nossa vida. A nossa vida, se bem vivida, não é da História, é do seu sentido (JORGE, 2011, p. 34).

Nesta *ars memorativa* que o monólogo plurivocal de Solange desenvolve intrometem-se, assim, modalizadores dubitativos de reminiscência⁹ e estilemas de presentificação do

⁷ O *Conto de Solange* encontra-se datado de 16 de novembro de 2009 e a narradora declara iniciar o seu relato retrospectivo recuando “a esse dia, último trimestre de oitenta e sete” (JORGE, 2011, p. 30).

⁸ Sobre o parentesco da narrativa de Lídia Jorge com o paradigma ficcional do romance de formação, cf. as seguintes palavras de Carlos Reis: “O conjunto em ensaio (ensaio: tentativa, experiência e prova) protagoniza também um processo de formação e aprendizagem, bem sintonizado com a lógica de um conhecido e conseqüente subgénero do romance europeu, o *Bildungsroman*. Nele, mudança, amadurecimento e indagação são sentidos estruturantes de certa forma projetados sobre todo o relato em que a pessoa humana está, como usualmente acontece, no centro dos acontecimentos” (REIS, 2011).

⁹ “Esfumou-se o caminho entre a nossa casa e a fábrica, esfumou-se a imagem da fábrica, não me lembro do nome gentilício dos cestos que os apanhadores traziam aos ombros, quase não me recordo das lições de alfabetização do meu pai, nem da forma como então coxeava, ainda que saiba que em setenta e cinco arrastava uma perna” (JORGE, 2011, p. 51); “É possível que as palavras não tenham sido propriamente estas, mas se não eram idênticas, pelo menos equivaliam-se, e produziam sobre mim o efeito que Gisela anunciava querer exercer sobre o público” (JORGE, 2011, p. 61); “À distância destes anos, calculo que não me deva ter apercebido de muitos outros detalhes,

vivido¹⁰ que denunciam uma defetiva poética da memória. Esquiva e lacunar, a reconstituição da sintaxe esbatida e desordenada do passado impõe um mergulho indagativo perturbador e de resultado imprevisível, pondo em marcha uma dialética de retoma e preterição¹¹, ostentação e rasura. Aliás, como acentua a narradora, “se insisto na questão do esquecimento, é talvez porque nenhum outro assunto tenha sido tão importante quanto esse, ou talvez porque nem mesmo haja outro assunto” (JORGE, 2011, p. 229). Assim, se, a propósito dos ensaios com o coreógrafo João de Lucena, Solange acentua “Lembro-me como se fosse hoje” (JORGE, 2011, p. 116), sobre a sua escolha de declinar o amor e, com ele, a inteireza utópica de Murilo, admite-se: “É das passagens mais intensas da minha vida. Não a posso recordar. Recordando uma parte, recordá-la-ia por inteiro” (JORGE, 2011, p. 144). Será, contudo, no reconto da consternada turbacão que sobrevém à morte trágica de Madalena Micaia, pontuado de silêncios e cesuras, que a aliança entre cúmulo patético e desmemória traumática se tornará mais dramaticamente inteligível:

Mas a partir daqui, é preciso omitir o que se segue.

Omitir, tal como aconteceria vinte e um anos mais tarde, ao longo da Noite Perfeita. Omitir até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco. [...]

De repente, os elementos mais comezinhos e banais assumiam proporções extraordinárias. É preciso esquecê-los. Contados resultam patéticos. Vividos, inesquecíveis. Em suma, não podem ser referidos. Tal como na Noite Perfeita. Tudo deve terminar rápido, sem consequências. Ainda que, na minha memória sobre o que se passou há vinte e um anos, eles girem num círculo infundável (JORGE, 2011, p. 226-227).

Embora conspícua, quer como princípio da *dispositio* romanescas, quer como manobra de revisitação cicatriacial de um passado coagulado em irresolução, a irrupção obstinada de parcelas da memória conexiona-se, no romance de Lídia Jorge, com a exaltação contemporânea do instantâneo e a entronização do efêmero. Compreende-se que, neste romance-parábola, se torne exuberante um absoluto presentismo¹², subservindo o programa de uma sociologia

durante essa primeira sessão, mas a minha ideia é de que Elsa foi de tal modo impressiva que tudo o que viria a acontecer depois se concentrou em torno dessa tarde inaugural” (JORGE, 2011, p. 79); “Na altura sabia identificá-los um a um, apenas pelas vozes, como se fôssemos elementos de uma mesma turma. Mas agora já quase não me lembro dos seus nomes, para além daqueles que hão-de ficar para sempre” (JORGE, 2011, p. 201).

¹⁰ “Essa é a razão pela qual, em vez de pensar na Noite Perfeita, aquele serão em que tudo passou a correr como num sonho, a noite do império minuto, eu regresso atrás, ao tempo da imperfeição, e como se fosse hoje, vejo-me sentada num banco, no pátio da Universidade Nova, à espera das irmãs Alcides” (JORGE, 2011, p. 41); “Como se fosse hoje, ainda estou a ver o estudante de sociologia, nessa manhã de Outubro, a aproximar-se carregando a pasta que o fazia vergar” (JORGE, 2011, p. 46); “Desses primeiros dias de Janeiro de oitenta e oito, guardei a memória de um homem às voltas com cinco mulheres a pretender que elas usassem o corpo, ora para voarem, ora para se deslocarem esmagando o chão. Lembro-me como se fosse hoje” (JORGE, 2011, p. 116).

¹¹ “Preciso omitir o que a seguir se passou à volta do piano. Não tenho palavras para falar do assunto” (JORGE, 2011, p. 157).

¹² “O presente era tão forte que só ele nos bastava para preencher o espaço da nossa curiosidade” (JORGE, 2011, p. 115).

ficcional escorada no “império minuto” que “faz heróis num dia e vilões no outro, traga as pessoas por completo, com a maior rapidez, promovendo-as num instante e esquecendo-as completamente a seguir” (JORGE, 2011b, p. 8). Como lembra Zygmunt Bauman, em *Vida para consumo*,

Num romance com o ótimo título *Slowness*, Milan Kundera revela o vínculo íntimo entre velocidade e esquecimento: “O nível da velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento.” Por que é assim? Porque o ato de “assumir o palco exige manter outras pessoas fora dele”, assumir esse palco especialmente importante conhecido como “atenção do público” [...] exige manter fora dele outros objetos de atenção... “Os palcos” lembra-nos Kundera, “só são iluminados nos primeiros minutos” (BAUMAN, 2007b, p. 109-110).

Bem cedo irão descobrir esta efemeridade da luz as cinco mulheres que integram a banda sintomaticamente cognominada de *ApósCalipso* – transparente *nomen-numen*¹³ –, para quem “o futuro [se] transformava numa sala iluminada que pretendíamos tomar de assalto, mesmo que viéssemos a ter de deixar parte do corpo entalado nas portas por onde passássemos” (JORGE, 2011, p. 80-81) ou que “para tanto fosse necessário espancar o corpo e a alma” (JORGE, 2011, p. 77). O tempo que escande o Império-Minuto é, pois, o do *acme* irradiante da “noite minuto numa sucessão de momentos carregados de nostalgia. Momentos de tal modo concentrados que, ainda que ocupassem mais de meia hora, na percepção da assistência, cada prestação deveria parecer não durar mais que um segundo” (JORGE, 2011, p. 15)¹⁴ e o da vertiginosa impermanência do “reino do efémero”, ao qual subjaz “a certeza de que o feito ocorrido em cada minuto não teria consequência para além dele mesmo” (JORGE, 2011, p. 18). Este “mundo tal como agora se oferecia, cada vez mais ligeiro, cada vez mais veloz, menos exigente, menos comprometedor”, como certamente o descreviam as irmãs Alcides, encontra-se subordinado à lógica rarefeita e atomizada do “tempo pontilhista”

¹³ Sobre o gesto de reivindicação identitária sinalizado pelo nome das bandas e grupos artísticos, cf. as seguintes palavras de Omar Calabrese: “El estar bajo la mirada de un público obliga a la búsqueda de una identidad individual separada de las otras (por tanto, con su propio centro) aun en el mantenimiento de una identidad socialmente aceptada. Un ejemplo muy claro de este mecanismo lo podemos encontrar en los procesos (aparentemente cada vez más «estrabóticos») de denominación de los grupos artísticos, musicales y teatrales de hoy. Crearse un nombre, en efecto, significa precisamente inventarse una identidad, construyéndose una individualidad dentro de una colectividad. Si nos detenemos justamente en los nombres de los «performers» modernos, no se nos escapará el mecanismo de producción de una imagen de los sujetos como objetos, ellos mismos, de imaginación espectacular” (CALABRESE, 1994, p. 73). Também Zygmunt Bauman salienta que “A cultura consumista é marcada por uma pressão constante para que sejamos *alguém mais*. [...] Mudar de identidade, descartar o passado e procurar novos começos, lutando para renascer – tudo isso é estimulado por essa cultura como um *dever* disfarçado de privilégio” (BAUMAN, 2007b, p. 128).

¹⁴ “Eu tinha a ideia de que aquela noite não era uma noite, era aquele momento circular e totalitário de que falam as pessoas que uma vez estiveram à beira da morte e contam que, num ápice, reúnem numa só paisagem todos os pontos altos da sua vida, tudo o que viram e experimentaram, e todos aqueles que conheceram ficam equidistantes de um ponto fixo aberto no coração, correndo diante do olhar e do pensamento de forma imparável” (JORGE, 2011, p. 302). Refira-se, a este propósito, que João Barrento reconhece, na ficção feminina portuguesa recente, uma inclinação marcadamente acrónica rastreável em múltiplas narrativas que, nas suas palavras, “se movem entre o *kairós* e o *aion*, entre o instante reanimado na memória e o sonho utópico que remete para a queda fora do tempo” (BARRENTO, 1999, p. 93).

que, seguindo ainda Zygmunt Bauman, parece tonalizar o *Zeitgeist* líquido-moderno¹⁵:

o tempo na sociedade líquido-moderna de consumidores não é cíclico nem linear, como costumava ser para os membros de outras sociedades. [...] O tempo pontilhista é fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de “instantes eternos” – eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios –, mônadas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade. [...] A vida, seja individual ou social, não passa de uma sucessão de presentes, uma coleção de instantes experimentados com intensidades variadas” (Bauman, 2007a, p. 46).

Por isso, os “diletantes da Ideal das Avenidas” que, no romance, acolitam a mundanidade cosmopolita de João de Lucena, acolhem, como salvífica terra prometida, a veloz proliferação de novas tecnologias da comunicação que promovem a aceleração do tempo e exponenciam a circulação da palavra¹⁶, ou profetizam, com a presciência oracular de Marco António, a

¹⁵ A velocidade é, consabidamente, uma das propostas que Calvino apresenta para o próximo milénio, argumentando que a vigência contemporânea de um tempo de dissipação, veloz e volátil, torna ainda mais premente a palavra literária, constituindo ela o último reduto de pausa germinativa e de *lentidão*: “numa época em que triunfam outros *media* rapidíssimos e de raio de acção extremamente amplo, arriscando-se a reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogénea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diferente pelo facto de ser diferente, não embotando mas sim exaltando essa diferença, de acordo com a vocação própria da linguagem escrita” (CALVINO, 1998, p. 61). As reflexões expendidas por Lídia Jorge, em entrevista concedida em 1999, a propósito do óbito anunciado da palavra romanesca em tempos tecnoeufóricos revelam sintomática proximidade com as de Calvino e delas se deduz um análogo elogio da antropologia distendida e vagarosa (a “vida pensada”) do romance: “O que hoje se diz é que o romance, na era da informação e da criação da realidade virtual, não só já não conta nem informa, como não pode competir com a força da «vida vivida» directamente oferecida pelo ciber-espaço, em contraste com a «vida pensada» que o romance oferece. Isto é, vivendo o romance da pantalha imaginada pelo leitor e da captação individual do sentido, estaremos perante a explosão total da informação, assistindo à implosão do significado, segundo diz Baudrillard, pois estaremos à beira da dispensa do tempo do intervalo. O intervalo, o tempo de repouso que medeia entre abrir um livro e reconstituir uma cena ou apenas ler uma frase e imaginar a cena ou movermo-nos por dentro dos sentidos múltiplos da frase. À beira de perder o intervalo da participação pessoal. E assim, o verdadeiro pós-modernismo estaria aí estipulando e estrangulando não só o romance mas também a própria escrita. E todos estes argumentos seriam não só fortes como decisivos, não fora o facto de que, cada dia que passa, novos leitores aparecem, novas linguagens surgem cruzadas e novos cultores do romance surgem, novas formas se engendram dentro dele, imperturbáveis na sua permanente metamorfose, parecendo ser melhores aqueles que reivindicam para dentro do corpo ficcional o que continua a ser-lhe específico – o jogo activo das personagens no seu espelho de criação de alteridades, e a poética do discurso construído na ideia de que, ao mundo e seu ruído, é preciso juntar palavras rodeadas de silêncio. Hoje em dia percebe-se, como se houvesse um decreto implícito, que à vida humana e sua fábula é indispensável acrescentar fábulas” (Jorge, 1999: 158-59). A esta defesa da literatura como *lentidão* acrescenta-se, em entrevista concedida por ocasião do lançamento de *A noite das mulheres cantoras*, a correlativa apologia da literatura como silêncio: “É preciso criar silêncio no «Império Minuto» [...] Tenho, nesse sentido, muita esperança na Literatura, e espero que todas as artes que não fazem barulho tenham o seu veio garantido no futuro” (JORGE, 2011b, p. 8).

¹⁶ “Por essa altura já havia aqueles que dispunham de um grande telefone portátil e chamavam alto pelo interlocutor como se fosse um *walkie-talkie*. Havia os que já usavam fax e tinham deixado de comunicar por qualquer outro meio menos limpo. Havia aqueles que tinham secretária electrónica e falavam da sensação fantástica de regressarem ao fim do dia e ouvirem os recados em directo, como se a casa estivesse habitada por uma multidão etérea. E nós achávamos que o telefone portátil e o gravador de chamadas não eram apenas aparelhos destinados à comodidade, eram o anúncio de uma mudança que caminhava na nossa direcção como uma massa de ar imparável. Todos os que estavam à mesa, naquele dia, aguardavam por essa mudança” (JORGE, 2011, p. 202).

insofismável inevitabilidade de uma mudança à escala civilizacional expressa no triunfo da hipermodernidade globalizada:

Quando tudo isto mudar, quando uma pessoa puder atravessar a Terra de ponta a ponta e a liberdade de deslocação for total, o único cartão que terás de mostrar será o bancário. De resto, ninguém precisará de te identificar. Todo o cidadão poderá ser anónimo, se assim o quiser. [...]

Aliás, [...] vários outros diletantes da Ideal das Avenidas, naquele dia sete de Maio, pensavam que dentro de escassos anos todo o chão seria internacional, que dentro de pouco tempo não haveria mais distinção de nações nem bandeiras, porque as bandeiras nacionais, afinal, não passavam de panos encharcados de sangue diante das quais se diziam loas e mostravam espadas. Resquílios do tempo das fronteiras (JORGE, 2011, p. 203).

Essa nova cartografia da mobilidade e da errância num orbe tornado uno encontra-se, em tom menor, deflacionário e batético, emblematicamente vertida numa das “líricas impronunciáveis” de Solange: “Tão veloz será / O futuro passarinho / Num continente, os ovos / No outro, o ninho” (JORGE, 2011, p. 204). Compreende-se, que o movimento de adiaforização – isto é, de recuo ético e de descompromisso axiológico – detetável neste “generoso futuro em permanente expansão de bem-estar” (JORGE, 2011, p. 204), provoque, para Marco António, o exílio de Deus: “Segundo o diletante da cabeça pelada, a ideia de Deus nascia do sentimento do perigo ou dos prolongados estados de carência. Uma vez suprimidos ambos pela força do progresso, não mais se lidaria com a noção de divindade” (JORGE, 2011, p. 288)¹⁷. Podemos, parece-me, aplicar exemplarmente a estas personagens o que sobre todos nós argumenta Lídia Jorge, em entrevista recente: “estamos todos demasiado motivados para ser História e esquecemos que o mais importante é ser Existência” (JORGE, 2011b, p. 8).

A personagem que, em *A noite das mulheres cantoras*, parece sinalizar, com infatigável intransigência, o irreduzível dessa Existência é Murilo, “carteiro do mundo”, arauto da “grande mentira do Ocidente”, profeta melancolicamente dissonante de um apocalipse anunciado abafado pelo ruidoso triunfalismo *happy-go-lucky* da geração do império-minuto. Emissário anacrónico de uma incoercível fé humanista e otimismo filantrópico, Murilo é também a personagem onde mais estridente se torna o *requiem* pelos amanhã igualitários num tempo de *finis mundi* que degradou o indivíduo em mercadoria:

Ou os homens se tornam irmãos e a Humanidade se salva, ou a desigualdade campeará, a mentira vencerá, e a Terra irá começar a desintegrar-se, as calotas derreterão, e os oceanos galgarão a terra firme, e os gelos andarão à solta, e as aves andarão perdidas, e os animais morrerão, e outros surgirão de tal modo estranhos que irão tragar os últimos homens (JORGE, 2011, p. 67).

Na realidade, ocupar, ainda que fugazmente, o palco da História implicou para as

¹⁷ Visão dissonante é expressa pela “rapariga diletante, com nome de Natividade”: “Segundo essa rapariga, quando todos dispusessem do indispensável, então existiria tempo livre, e as pessoas ficariam disponíveis até para observar as estrelas. A ideia de Deus relacionava-se, segundo o seu entendimento, com o tempo disponível que se tinha para pensar. Tempo de lazer, tempo para a arte, tempo para a busca da totalidade” (JORGE, 2011, p. 288).

mulheres que integram a banda despojar-se da sua existência, submetendo-se voluntariamente a rituais de despossessão identitária – e daí o *make over* radical que, com terrorista intransigência, Gisela lhes impõe, bem como a redução das relações interpessoais ao mínimo denominador comum instrumental e a abdicação erótico-afetiva em nome do êxito¹⁸ –, com vista à laboriosa edificação de uma alteridade mais apelativa segundo os imperativos da *vanity fair* da indústria musical onde se movem. Num exercício de violenta aniquilação ontológica, as cinco mulheres cantoras convertem-se, assim, em continentes sem conteúdo, tornando-se aptas a medrar no *struggle for life* de um teatro da superfície, onde se fala de “tragédias reais como se fossem representação” (JORGE, 2011, p. 161). No seu estudo sobre a música popular, Adorno argumentava que a sua natureza intrinsecamente estandardizada se apoiava numa lógica manipulativa dinamizada, em primeira instância, pelos seus promotores – e, no que me parece irrecusável ler como uma insinuação do diálogo iniquamente assimétrico entre género e poder¹⁹, não é decerto casual que, ainda que a demanda da celebridade se encontre, no romance de Lídia Jorge, declinada no feminino, seja invariavelmente a agência masculina a engendrar nos bastidores a sua fabricação, mesmo com recurso ao expediente da usurpação das letras dos êxitos compostos por Solange²⁰ –, comunicando-se, depois, à natureza inerente à própria música, que se socorre de mecanismos de resposta estética que expressamente colidem com o ideal da individualidade de tradição liberal (ADORNO, 2000).

O catecismo exaltatório da celebridade *pop*, preceituando a “alta intensidade da atuação, ocupando um tempo escasso, e atingindo a maior multidão de fãs possível” (JORGE, 2009, p. 104) é, com ênfase fanática, proclamado por Gisela com a sacrossanta certidão de um credo:

“Queremos encantar. Queremos vencer encantando, seduzindo. Tão simples quanto isto, não to escondemos. Queremos encantar pessoas, milhares, milhões de pessoas. Queremos ser maiores do que cada uma delas e do que todas no seu conjunto, queremos ter uma habilidade que elas não têm. Queremos entrar-lhes pelos ouvidos, pelos olhos, pelos nervos, pelo corpo todo. Entendes? Por isso, elas vão ficar paradas, à espera, e nós na sua frente, seduzindo-as, colando-as aos seus lugares, hipnotizando-as, desvairando-as com o nosso talento. Plateias,

¹⁸ “Gisela queria transformar-nos numas Donas Galaazes que tivessem trocado a cota de malha pelo fato-de-treino” (JORGE, 2011, p. 136).

¹⁹ “Gisela naquela tarde de fim de Janeiro, fitou-nos nos olhos e disse que não se admirava que assim fosse. Disse que afinal a maior parte das pessoas eram seres sem causa, e de entre esse vasto número de entes vivos que vagueavam dum lado para o outro, sem plano nem projecto, incluíam-se sobretudo mulheres, e se acaso julgávamos que a tendência era para esse princípio se inverter, a ela ninguém iludia. Ela andava de olhos bem abertos a observar a realidade e via como tudo parecia indicar o contrário. No que dizia respeito às mulheres, registava-se uma estagnação, e até um recuo, mas a culpa não caía do céu, nem a causa era uma entidade abstracta. A culpa era de cada mulher em concreto, e de todas no seu conjunto. A causa estava na nossa abulia. Não tínhamos a noção da palavra dada, nem sentido de cumprimento, nem força, nem coragem, porque as mulheres não tinham outro objectivo para além de entregarem o corpo, cumprirem o ciclo da reprodução e por aí ficavam, ainda que muitas fingissem o contrário” (JORGE, 2011, p. 128).

²⁰ “Ela [Gisela] pensava que sendo uma banda de cinco mulheres iríamos precisar de um suporte masculino de retaguarda bem forte. Na verdade a população humana não era epicena, tinha dois géneros, mas ela não acreditava que se confiasse na capacidade das mulheres. Mesmo que estivesse errada, seria preciso provar que já assim não era. Na dúvida, adiaría essa prova e, desta vez, pelo menos, não iria arriscar. Cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás e que essa proporção ficasse bem vincada” (JORGE, 2011, p. 210).

salas inteiras, recintos repletos de gente submetida por encantamento à nossa música. Queremos o mundo. Queremos fazer amor com o mundo, entregando-lhe a nossa música e recebendo em troca tudo o que o mundo tem para nos dar. Só isso” (JORGE, 2011, p. 61).

É certo que, como assinala Zygmunt Bauman, “numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas” (BAUMAN, 2007b, p. 22) e, nesse sentido, o sucedâneo do herói ou do mártir do passado, que se notabilizava pelos seus feitos e era, em virtude deles, objeto de emulação admirativa, é a celebridade, personagem de fabrico instantâneo, trajeto meteórico e rápido consumo, tornada arquetípica no panteão líquido-moderno²¹.

Coligando desembaraço coreográfico – cortesia de João de Lucena – e, sobretudo, eficácia cénica, a banda aspira a fazer “música para ver. Música para impressionar, sentir e ouvir, uma sensação conjunta que pouco ou quase nada tinha a ver com afinação mas com expressividade” (JORGE, 2011, p. 87)²². Num mundo-espetáculo do efeito instantâneo e do êxito galvanizante, tornava-se imperativa a fabricação de um *hit* musical que, recuperando ainda a formulação de Adorno²³, conseguisse aliar à trivialidade reconhecível de todos os outros o *quantum satis* irreproduzível que o eternizasse – se de eternidade, em rigor, se pode falar no Império-Minuto. Por isso, Gisela repisa insistentemente a demanda ansiosa da banda por

Uma daquelas toadas inexplicáveis que ficam a vibrar pelo mundo fora, independentes de quem as lançou, com a sua trajetória própria, como a vida

²¹ “As «celebridades» são igualmente proeminentes no elenco das personagens líquido-modernos. [...] Em contraste com o caso dos mártires ou heróis, cuja fama vinha de seus feitos e cuja chama era mantida acesa para comemorar esses feitos e assim reassegurar e reafirmar sua importância duradoura, as razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos importantes de sua «qualidade de conhecido». O fator decisivo neste caso é a *notoriedade*, a abundância de suas imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio e TV [...]. Poderíamos ser tentados a dizer que hoje em dia elas são os principais fatores geradores de comunidades, caso as comunidades em questão fossem não apenas *imaginadas*, como na sociedade da era sólido-moderna, mas também *imaginárias*, à maneira de aparições; e acima de tudo frouxamente unidas, frágeis, voláteis e reconhecidas como efémeras. [...] Diferentemente da fama, a notoriedade é tão episódica quanto a própria vida num ambiente líquido-moderno. A cavalgada das celebridades, cada qual aparecendo do nada só para cair rapidamente no esquecimento, é eminentemente adequada à marcante sucessão de episódios das existências fatiadas (BAUMAN, 2007a, p. 68).

²² Esta precedência da “música para ver” é reiterada, em desviante leitura racista, por Julião, a propósito da ausência de Madalena Micaia: “«De vista não faz falta nenhuma. Até destoa, cria um acidente antropológico, desnecessário. Convosco só, fica mais harmonioso ao olhar. Não te esqueças que a música é sobretudo para ver, música para olhar...» E avolumou o corpo no local onde as mulheres têm os seios. Arredondou o volume com as mãos” (JORGE, 2011, p. 213).

²³ Adorno define, nos seguintes termos, o êxito popular: “Para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais. O presente critério, pelo qual uma música é julgada digna de promoção, é paradoxal. A gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica a todos os *hits* correntes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles. Só sendo a mesma é que tem chance de ser vendida automaticamente, sem requerer nenhum esforço da parte do usuário, e apresentar-se como uma instituição musical. E só sendo diferente é que ela pode ser distinguida de outras canções — o que é um requisito para ser lembrado e, portanto, ser um sucesso” (ADORNO, 1986, p. 126).

dum planeta ou o brilho duma estrela. Uma boa letra de canção, um trato de civilização mais importante do que um grosso tratado de Filosofia (JORGE, 2011, p. 110).

Não me deterei na análise das várias *lyrics*, algumas incrustadas, em *ritornello* obsessivo, na narrativa, porquanto, exorbitando largamente a função instrumental de construção de verosimilhança efabulatória, constituiriam, por sim só, justificado motivo de indagação. Menciono lateralmente, contudo, que, mesmo não constituindo, na sua cândida gramática *pop-kitsch* e no seu aceno neófilo²⁴, “um grosso tratado de filosofia”, nem por isso as letras das canções se encontram destituídas de alcance prefigurativo e indicial na economia simbólica do romance. No tema intitulado “Afortunada”, por exemplo, que logo se converte em *ex-libris* da banda, ecoam o deslçamento afetivo e a vinculação precária que, como tem sido acentuado, tipificam a condição líquido-moderna e que, mais restritivamente, constituem uma modelar versão em abismo da infecunda deriva destas celebridades em afadigada gestação²⁵. A canção *Uma casinha em Nova Iorque*²⁶, espécie de variação paródica do *topos* da *pequena casa lusitana*, reminescente da retórica da domesticidade plácida do Estado Novo, não deixa de, na sua bizarra fantasia transculturante de “Maria Papoila goes to Hollywood”, insinuar, em discreta dissonância, a penúria de uma nação cronicamente exorbitada e paroquial, que se apropria de um postigo *American way of life* e, em devaneio megalómano, se imagina próspera e cosmopolita.

Por outro lado, hipermodernidade e memória coligam-se, em *A noite das mulheres cantoras*, tornando patente uma experiência aporética do tempo, oscilante entre a volúvel neofilia do teatro do capitalismo global – exemplarmente condensado na fórmula “O pequeníssimo mundo minuto em que a terra se transformou” (JORGE, 2011, p. 298-299) – e a *longue durée* da História anunciada pelo irreprimível retorno do recalcado colonial. Como sublinha Paulo de Medeiros,

Todas as nações, mas certamente todas as nações imperiais, são casas assombradas apinhadas de fantasmas. Não obstante a construção imaginativa que as alicerça, talvez só a memória e o testemunho sejam a única forma ética de lidar com esses fantasmas sangrentos, reconhecendo-lhes o poder de condicionar as nossas vidas presentes (MEDEIROS, 2003, p. 149).

“O passado, o passado que se cala e nunca está mudo” (JORGE, 2011, p. 233) apresenta-

²⁴ É precisamente essa contemporaneidade interpelante e mobilizadora que surge consignada no pedido formulado a Solange por Nani Alcides: “Queremos uma letra contemporânea, escrita para o mundo de hoje. Nada de igual ou semelhante a ontem, estamos cansadas de amores soturnos, estamos fartas. Queremos cantar para as pessoas de agora, as pessoas vivas que encontramos as ruas, todos os dias” (JORGE, 2011, p. 46).

²⁵ «Afortunada / Tem morada, não tem casa / Tem amor, não tem amante / Tem valor e não tem fama / Por isso / Esta canção te dá tudo / E não quer nada...» (JORGE, 2011, p. 18).

²⁶ «Aquela casa com que tu / Sonhaste um dia / Cheia de rosas, café e maresia / Existe, existe» [...] »Levaste para lá a casa portuguesa / E colocaste-a a meio da avenida / Onde tu vives, dormes / Fazes arte, ressuscitas, morres / Todos os dias». [...] » Ai quem me dera ter / Essa casinha americana / Na lusa terra portuguesa / E o meu café a ferver na tua mesa» (JORGE, 2011, p. 195).

se, insepulto e espectral, no romance como rosto contrapolar de um presente fragilmente escorado num eudemonismo frívolo ou numa “cena da suposta civilidade à estrangeira” (FERREIRA, 2009, p. 25). Se o apelo da mais radical contemporaneidade aconselha à assepsia histórica e, em última instância, compele ao memoricídio, os afloramentos oblíquos de um indómito inter-dito histórico, na sua compulsão reificante, exorcizam pela narrativa a ferida silenciosa, mesmo quando parecem esquivar-se à textualização. Em *A noite das mulheres cantoras*, a presença reticular da cenografia pós-traumática de *finis imperii* intui-se desde o início da narrativa, nela inscrevendo o refluxo de uma contramemória intermitente que emerge com testamentária obstinação. Assim, o jantar de retornados a que Solange assiste no restaurante *Ritornello* – em cuja designação se entrelê uma ácida ironia antonomásica que aparenta os comensais a verdadeiros *revenants* –, descrito, com ressonâncias elegíacas, como “uma assembleia de velhos regressados de um tempo de que não havia retorno” (JORGE, 2011, p. 35) ou a partilhada origem africana de todas as mulheres que integram a banda²⁷, “apresentadas por Gisela Batista como descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali” (JORGE, 2011, p. 17), reativam um tempo vestigial e fantasmático onde vigorou, como salientou Lídia Jorge em *Contrato Sentimental*, “a mistura sem distinção possível entre a ferocidade e a compaixão, que caracterizam determinados momentos da nossa História traumática”, ressaltando ainda que “o trauma, por si só não pressupõe a bondade” (JORGE, 2009, p. 25). A dramática ilustração desta invariância histórica parece encontrar-se no episódio, recursivamente evocado, do pai de Solange “de catana levantada, disposto a cortar as mãos do aluno dileto” (JORGE, 2011, p. 170) ou na incursão na “*terra incognita* do terror” que o desaparecimento de Madalena Micaia representará. O que o episódio da morte da “Mahalia Jackson da Amadora” (JORGE, 2011, p. 73) me parece pressagiar, para além de, como prevenia Gisela, ser “muito sinuoso o caminho que conduz ao êxito” (JORGE, 2011, p. 90), é a permanência, mais insidiosa porque estrategicamente dissimulada, da estereotipia heterofóbica e racista que sustentou a máquina colonial²⁸ ou, recuperando a sagesa oracular do pai de Solange, a consciência de que “não

²⁷ “Não havia dúvida, a criança era ela, e tinha vindo de longe para estar ali. Eu também. As irmãs Alcides também. Havia então um elo de distância que nos unia. Era a única coisa que nos unia, pensei” (JORGE, 2011, p. 57). A propósito da condição de “retornadas” comum a todas as figuras da banda, salienta Lídia Jorge: “Depois de terem passado por experiências abissais, dolorosas, de fugas e perdas, essas pessoas tiveram que se adaptar à sociedade portuguesa. Por isso, as figuras do grupo do meu romance compulsivamente querem dizer: «Eu existo, estou aqui para vencer, para aparecer, porque perdemos muito». É uma espécie de vingança contra o anonimato e a perda. Creio que o percurso dos que voltaram de África desenvolveu uma grande tenacidade. As minhas personagens têm uma força de vontade férrea, da qual sabem que depende a sobrevivência” (JORGE, 2011b, p. 9).

²⁸ A obstinada persistência dos estereótipos de base essencialista torna-se evidente nas seguintes palavras de Julião Machado, quando se refere a Madalena Micaia: “Ele presumia que Madalena Micaia não tivesse a certeza de nada. Tratava-se de uma mulher africana, e ele, pessoalmente, tinha a pior impressão do compromisso africano. A sua ideia provinha da experiência da vida. Os africanos podiam passar a juventude nos bancos das universidades, podiam vir a ser figuras de grande relevo e de elevada competência neste ou naquele domínio, mas quanto ao ritmo do compromisso com o tempo real, continuavam a ser primitivos, estivessem onde estivessem, continuavam a encontrar no nascer e no pôr do sol, no zénite e nas luas cheias, as suas verdadeiras agendas de bolso” (JORGE, 2011, p. 178). Como referem Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, “estas «fantasias pós-coloniais» reproduzem ainda, em termos de pensamento, a estrutura binária que enformou o pensamento e a política coloniais (nós/eles; civilizado/selvagem; metrópole/colónia). Ao positivarem o que antes era negativo,

podemos ser de dois mundos” (JORGE, 2011, p. 170). Não será, aliás, casual que, destacando-se embora, pelo seu impressionante talento vocal, da insípida mediania da banda, a *African Lady* faça um uso moderado da palavra falada, indiciando, porventura, que, mesmo depois de extintos os impérios, não chegou ainda a hora de os subalternos falarem.

Do mundo e do seu teatro não sobrarão senão o silêncio da desmemória. “Esquecimento, esquecimento” (JORGE, 2011, p. 11), reitera-se, em melancólico contracanto, na abertura do romance. E, em *da capo* didático, recorda-se que “mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido” (JORGE, 2011, p. 316), “a menos” – ressalva-se ainda – “que se acrescente que passámos pela Terra, e vivemos mergulhados no fluxo do mesmo tempo” (JORGE, 2011, p. 317). Será esse o ofício obstinado do escritor: “Tenho”, confessa Lídia Jorge, “uma grande ambição, ser testemunha do tempo que vivo e deixar uma página escrita para o futuro” (JORGE, 2011b, p. 9).

3. *Shakespeare’s Sister: Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes

É nessa linhagem da escrita-testemunho que teremos que inscrever as seguintes reflexões de Lídia Jorge, a propósito da desconcertante hipermediatização contemporânea que, ao invés de construir pontes interpessoais transitivas, compele à alienação e ao insulamento:

É comum dizer-se que os novíssimos veículos da comunicação não trarão melhoria aos conteúdos, que as pessoas a que se destinam não serão mais felizes nem mais completas, nem o Mundo ficará mais a salvo quando a comunicação se transformar numa espécie de segunda natureza. Antes pelo contrário. É corrente falar-se de um admirável mundo novo de gente decapitada (JORGE, 2009, p. 65).

É justamente como distopia pícara que *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes, se dá a ler, logo a começar pelo *clin d’oeil* shakespeariano do título. Prestando, logo de entrada, tributo aos caprichos hermenêuticos do público e reconhecendo-lhes dignidade pragmática, este *as you like it* paratextual não deixa de, por outro lado, dar conta da prevalência de um *ethos* cómico²⁹ e, o que mais me interessa sublinhar, testemunhar a informalização do género

carregam os fantasmas do passado e, conseqüentemente, os significados negativos inicialmente atribuídos, causadores do incômodo pós-colonial, alojado num mesclado de sentimentos confusos ligados não só à revolta, ao ressabiamento ou à desconfiança, mas também à nostalgia, à remissão, à dor, à inquietação e ao remorso” (RIBEIRO; FERREIRA, 2003, p. 15).

29 Esclarece a autora que o título “tem que ver com uma peça de Shakespeare que se chama *As you like it*. E usei-o justamente porque remete para a dimensão comunicacional da própria comédia. Tradicionalmente a comédia não tem regras tão estritas de enredo e desenvolvimento como o romance naturalista, juntando, muitas vezes, vários fragmentos. E interessa-me essa capacidade de deriva. Prende-se também com outra dimensão presente no meu livro: o fantasma do público ou dos públicos. Ou seja, de fazermos o que o público quer” (NUNES, 2009, p. 15). Não me deterei, por óbvias limitações de espaço, na insistente mobilização de estratégias de cómico verbal e situacional rastreáveis ao longo de toda a sintagmática narrativa. Refiro, a título exemplificativo, a deflação da intensidade emocional pelo recurso a uma retórica do *bathos* (“Ela fumava, nesse tempo, e tinha um ar lânguido e pensativo que eu associava ao cinema francês. Revelou-se, com o passar dos anos, ser afinal miopia o olhar misterioso, mas isso não lhe retirou o fascínio, pelo contrário, até me sossegou” (GOMES, 2009, p. 26), ou

romance e a correlativa desfiguração da sua morfologia reconhecível. Como bem assinalou Pedro Mexia, “este «o que quiserem» representa a fluidez do romance como género já pouco codificado e a propensão lúdica, duas características que conhecemos dos romances de Luísa Costa Gomes” (MEXIA, 2009). Por outro lado, também titularmente consignado, o conceito de ilusão preludia aquele que constituirá o seu fulcro temático conglutinante, em função do qual deverá compreender-se a inclinação para a desordem narrativa e a aparente inconsequência diegética das peripécias³⁰. Como expressamente refere a autora em entrevista recente:

O que procuro tematizar no livro [...] é essa pergunta: o que é hoje real? Como é que o humano constrói permanentemente realidade, onde quer que esteja? O real precisa de presença? Por isso, no livro há relações só pelo telefone, apenas pela Internet, outras presenciais, com pessoas que estão lá, mas a pensar noutras coisas, a viverem outra vida. É essa noção do que para nós constitui uma relação real que acaba por ser tão desconcertante na vida contemporânea (GOMES, 2009, p. 14).

A instabilização das fronteiras do real, connexionando-se com a implosão lúdica dos dispositivos de mimese romanesca ou com a ardilosa sabotagem da transparência representacional do romance de matriz realista, não constituem traços inéditos no idioleto narrativo de Luísa Costa Gomes que, como sintetiza Clara Rocha, “concilia o desembaraço da efabulação e a presentificação de uma escrita auto-reflexiva, ciente das suas estratégias, das suas heranças e dos seus impasses” (ROCHA, 2002, p. 479). Numa obra que, graças a um perseverante narcisismo autorreferencial, instiga o diálogo paródico e recontextualizador – v.g., como exemplos dessa literatura elevada ao quadrado, os ensaios romanescos ironicamente reminiscentes das convenções da ficção gótica em *Educação para a Tristeza*, ou dos códigos do romance epistolar e policial em *O Pequeno Mundo* –, não suscitará particular perplexidade a erosão reiterada de protocolos narrativos. Se *Olhos Verdes* constitui, como lembra Luís Mourão, “exemplo único entre nós de pensamento ficcional sobre as afecções da tecnologia, que o mesmo é dizer de reflexão sobre a contemporaneidade mais extrema” (MOURÃO, 2002, p. 528), *Ilusão (ou o que quiserem)* desloca o foco de escarpelização da desnorteante iconosfera contemporânea para a grande pantomima da condição hipermoderna (LIPOVETSKY, 2004; BAUMAN, 2007), mescla incatalogável de *light* e *highbrow*, frivolidade perfunctória e angústia milenarista, *carpe diem* jubiloso e dolorosa intimação de mortalidade, velocidade anestesiante e temor irreprensível. O alvo a liquidar é agora a revolução informacional posta

a reprodução de diálogos entrecruzados, de fatura surrealizante, como se verifica na interseção das deixas do ensaio de filme histórico, em que participa Jorge Cochonilha, com a conversa virtual com a família de avatares no *Second Life*, tornando possível que, numa espécie de comédia burlesca paratáctica, D. Maria II e o Cavaleiro de Oliveira interajam com Deirdre e Louie.

³⁰ Como, na sua recensão do romance, salientou Pedro Mexia, “O romance é uma sucessão de episódios mais ou menos pícaros, e progressivamente descosidos e implausíveis” (MEXIA, 2009). Estas palavras parecem não dissentir da *intentio auctoris* que foi declaradamente a de “investir mais no delírio e fazer o que me apetecesse, lançando a personagem numa certa deriva. Deixei andar e criar-se essa vertigem, essa bola-de-neve de pequenas coisas que se encaixam umas nas outras” (NUNES, 2009, p. 14).

em marcha pelo recurso obsessivo às novas tecnologias da comunicação que instituem um “mundo de exterioridade absoluta” (NUNES, 2009, p. 14), isto é, uma hiperrealidade em que “quase temos que viver sempre num nível de superfície” (NUNES, 2009, p. 14)³¹. Ou, como com exortativa convicção, aconselha, no romance, Jorge a Teresinha: “Espreita para a realidade objectiva como se houvesse realidade objectiva, como se a vida não fosse sonho, ideal, fantasia!” (GOMES, 2009, p. 18).

É, pois, como diatribe do *Zeitgeist* contemporâneo, parábola cómica sobre o teatro de um mundo tornado absurdo, que terá que ler-se o romance de Luísa Costa Gomes, onde uma sociologia oblíqua e, em consequência, didaticamente desonerada coabita com a impiedade derrisória do olhar lançado sobre a paisagem poliédrica do contemporâneo. A dissecação do *caso mental* português – por exemplo, a “tradição de gente à espera na praia pelas naus que nunca mais chegavam” (GOMES, 2009, p. 52) – traduz-se, assim, no recurso ao *pastiche* paródico dos “formatos e das linguagens que «embrulham» o real contemporâneo” (NUNES, 2009, p. 14). Esta dimensão heteroglóssica, que, a espaços, assume contornos de verdadeiro carnaval idioletal, é reconhecida pela autora que não nega ser este “sobretudo um livro sobre a linguagem. Não é por acaso que foi feito em diálogo como se fosse uma peça de teatro” (NUNES, 2009, p. 14). Ao distanciar-se ironicamente do concerto pluriestilístico das desvairadas vozes e linguagens entretecidas no romance, Luísa Costa Gomes assume explicitamente uma perspectiva exotópica, permitindo-lhe a restituição ágil das linguagens babélicas das criaturas chamadas a contracenar no tablado ficcional. Deste modo, um citacionismo culturalmente omnívoro – incidente sobretudo na gíria pedagógica e nos tiques elocutórios de outros agentes da cultura – faz emergir um discurso sobreteatralizado que, de resto, é condizente com as ocupações das figuras axiais da narrativa.

Jorge Cochonilha, ator *manqué*, que sobrevive de expedientes ocasionais, e Teresinha, professora à beira do *burn out* e possuída por um demencial furor pedagógico constituem a dupla central do romance. Enquanto a professora ciclotímica replica, em obcecante mimetismo, a vacuidade retórica do *eduquês* que prolifera numa escola convertida, por força da aplicação de inanes modas educativas, em verdadeira comédia do absurdo, Jorge frequenta aulas de escrita criativa, acalentando a esperança, nunca concretizada, de vir a escrever a peça da sua vida, mantendo, como secreto desenfado extraconjugal, uma família-avatar no *Second Life*. Assim, Teresinha preocupa-se, com brio pedagógico obsessivo-compulsivo, em “operacionalizar transversalmente estratégia interdisciplinar construtiva de inserção no ambiente da aula” (GOMES, 2009, p. 25) ou “negociar caso a caso o processo de ensino-aprendizagem” (GOMES, 2009, p. 25), sustentando que

num futuro próximo o ensino será apenas mais uma forma de entretenimento,

³¹ A esse respeito, observava Lídia Jorge em *Contrato Sentimental*: “A própria expressão *hiper-realidade* surge por toda a parte como um dado adquirido, bem rente à noção de realidade virtual, e hoje em dia ela já oferece uma primeira forma da sua silhueta futura em jogos e programas de vida em suposição, como pode suceder com o celebrado *Second Life*, e os efeitos desse convite para se viver numa dimensão alheia à existência real insinuam-se no espaço público, impregnam todas as artes e estimulam a imaginação de grande parte dos autores literários” (JORGE, 2009, p. 63).

a escola um Grande Centro de Eventos, em que o professor será, além de gestor, também orador, actor, mais do que actor, verdadeiro *stand up comedian*, com valências audiovisuais e performativas capazes de motivarem e manterem interessada uma turma de cinquenta alunos durante os noventa minutos da aula (GOMES, 2009, p. 84).

Esta omniteatralização implicará a degradação burlesca das tarefas escolares num ludismo acéfalo e improficuo, tornando clara a adesão irrestrita a uma cultura *light* onde predomina a ética do mínimo esforço comum. A cretinice balbuciante dos textos que os alunos apresentam na novilíngua *sms*³², ou a reprodução das conversas nas salas de *chat* do *Second Life*, ilustram, é certo, as afinidades do programa ficcional de Luísa Costa Gomes com a linha romanesca que Miguel Real denominou de *realismo urbano total* na qual, com frequência, comparecem “processos estilísticos de outras formas estéticas (CD-Rom, banda desenhada, guiões de filmes, publicidade...)” (REAL, 2001, p. 121), num posicionamento literário antiessencialista e de intenção dessacralizante. Mas, como bem assinalou Pedro Mexia, a incrustação no tecido narrativo do romance das convenções semio-discursivas de *media* digitais demonstra que a “tecnologia, aliás, já tornou tudo uma representação, toda a gente manda e-mails e mensagens de telemóvel a toda a hora, anda pelo You Tube, tem avatares” (MEXIA, 2009).

A substituição vicária da realidade por um heterocosmos virtual paralelo, impulsionada pela bulimia comunicacional dos “tempos pós-humanos que vivemos” (GOMES, 2009, p. 89), encontrará a sua expressão paroxística nas farsescas incursões de Jorge no *Second Life*, onde mantém uma família secreta da qual, à maneira de um pesadelo orwelliano, não consegue libertar-se³³, e na sinopse da peça que apresenta nas aulas de escrita criativa e que reproduz, em abismo miniatural, a sua própria vida³⁴. Na verdade, embora no romance

³² É irresistível transcrever a composição elaborada, em formato *sms*, por Jessica, uma das alunas diletas de Teresinha : “*K ir ao c kumersial? tou tesa! vi la uma caia bué! bora ao kafe! ta de chuva! tns money? o kajo tb vai! e ka um pao! K ku! Kto custa? K? a caia? cei la! m e pra saber, fdse! tns money? nao! atao nao da*” (GOMES, 2009, p. 312).

³³ A este episódio das represálias que a família de avatares tenta exercer sobre Jorge, quando este comunica a intenção de cancelar a conta que mantinha no *Second Life*, aplicam-se, com óbvia pertinência, as reflexões expendidas por Bauman, a propósito da volatilização desresponsabilizante que subjaz ao estabelecimento de relações interpessoais no contexto virtual da “rede”: “Se observado do ponto de vista da parte perdida, a «rede» parece, de maneira perturbadora, uma duna de areia soprada pelo vento e não um canteiro de obras onde se poderão estabelecer vínculos sociais confiáveis. Quando as redes de comunicação eletrônica penetram no hábitat do indivíduo consumidor, estão equipadas desde o início com um dispositivo de segurança: a possibilidade de desconexão instantânea, livre de problemas e (presume-se) indolor de cortar a comunicação de uma forma que deixaria partes da rede desatendidas e as privaria de relevância, assim como de seu poder de ser uma perturbação. É esse dispositivo de segurança, e não a facilidade de estabelecer contacto, muito menos de estar junto de maneira permanente, que torna esse substituto eletrónico da socialização face a face tão estimado por homens e mulheres treinados para operar numa sociedade mediada pelo mercado. Num mundo assim, é o ato de se livrar do indesejado, muito mais do que o de agarrar o que se deseja, que é o significado da liberdade individual” (BAUMAN, 2007b, p. 137-138).

³⁴ “Eu tinha mudado de sinopse enquanto o diabo esfrega um olho e quando chegou a minha vez surpreendi-me a dizer que me interessava a realidade virtual, que era um homem da contemporaneidade, que para mim o que contava eram o presente e o futuro, e depois atrapalhei-me e emendei para «só o presente», e cada vez mais embrulhado acabei por defender que «o presente é a única coisa que me interessa embora obviamente não exista, porque se torna logo passado e é uma tensão entre passado e futuro». Mas como ela não reagia, e olhava neutra

se tornem reconhecíveis tópicos avulsos inspirados no que, à primeira vista, parece ter sido colhido na retórica do *admirável mundo novo* vulgarizada por uma copiosa tradição de literatura utópica, a sua retextualização irónica torna-se, neste caso, evidente – por um lado, porque o futuro é agora e não parece tão glamoroso como se profetizava; por outro, porque os prodígios tecnológicos e informacionais da nova era em nada parecem concorrer para a felicidade privada ou coletiva. A desmontagem subversiva dirige-se, em especial, à proliferação, no universo *online* “de conexões e desconexões instantâneas segundo a vontade do internauta” do que Bauman designa como “identidades carnavalescas” (BAUMAN, 2007b, p. 147)³⁵. No presentismo³⁶ sobreteatralizado deste *mundus inversus*, onde se instalou um clima de inimizabilidade ética, não parece surpreendente que “as grandes lições da vida moral venham hoje de quadrantes tão inesperados como uma voz mecânica que está algures num serviço de assistência técnica, na área de apoio ao cliente” (GOMES, 2009, p. 39) e que se encontrem em insustível decomposição os “valores fundamentais do humanismo”³⁷ (GOMES, 2009, p. 40):

«Para que há-de ela aprender a ler e a escrever» perguntei-lhe quando toda a sociedade afinal glorifica o dinheiro fácil e rápido do futebolista iletrado, do actor adolescente e inepto, do manequim inexpressivo e alisado, do participante alarve e analfabeto dos concursos televisivos? Quando a mensagem constantemente passada é que o bronco é que ganha, o estúpido é que vence?! [...] «Até parece que já não há realidade para além da televisão?» disse ela (GOMES, 2009, p. 40);

E não há, de facto. Por isso, nesta babel alterizante e neste convite ao travestimento ontológico, nada de mais teatral do que a própria vida, como, aliás, o próprio protagonista

para mim, fui avançando. Afirmei, com ousadia, que talvez me decidisse por uma peça toda passada na *internet* por *e-mail*, em que um homem é perseguido na vida real por uma família que ele constituiu há uns anos numa cidade virtual chamada *Second Life*. Era uma espécie de SIMS, mas com mais de meio milhão de habitantes e toda a vida real de uma cidade, embora não existisse materialmente em lado nenhum” (GOMES, 2009, p. 63). Na peça *in fieri* de Jorge Cochonilha vão sendo inscritas as modulações da sua acidentada trajetória erótico-pícaro, em súbitas inflexões de *script*, incluindo desde a falência do seu casamento com Teresinha, ao *coup de foudre* com uma camiliana Nazaré, “entalada numa dessas linhagens de mulheres da nobreza rural, tão pitorescas na nossa literatura, indolentes, manhosas, etc.” (GOMES, 2009, p. 105).

³⁵ Salienta Bauman: “Não surpreende que com muita frequência as identidades assumidas durante uma visita ao mundo da internet, de conexões e desconexões instantâneas segundo a vontade do internauta, são do tipo que seria física ou socialmente insustentável *offline*. São «identidades carnavalescas», mas, graças ao *laptop* ou ao celular, os carnavais, em particular os carnavais privatizados, podem ser usufruídos a qualquer momento – e, o que é mais importante, no momento em que a própria pessoa escolhe” (BAUMAN, 2007b, p. 147).

³⁶ Confessa Jorge Cochonilha: “Eu não me lembrava de nada, a retrospectiva não é o meu forte. Se as coisas correm bem, vou apagando da memória, ou mesmo esquecendo voluntariamente, para não ocupar o espaço de que eu preciso para armazenar as coisas” (GOMES, 2009, p. 65).

³⁷ Cf., a este propósito, a perplexidade expressa por Juvenal: “«O que será», pensou alto Juvenal, «para as novas gerações, um mundo melhor? Para nós era paz, pão, liberdade, habitação e hoje temos isso tudo, embora a crédito, e com juros» (GOMES, 2009, p. 58). Uma resposta possível a esta interrogação encontra-se, porventura, na descrição burlesca do universo adolescente de Petra que “ganhava a vida dela e a da família a jogar póquer todas as noites na *internet*” (GOMES, 2009, p. 139): “O mundo de Petra é feito de milagres banais, de conhecimentos desconexos transmitidos por gente que não tem nem presença, quanto mais identidade. É um mundo de opiniões rápidas e simplificadas, sem contexto e sem justificação, em que nada é impossível” (GOMES, 2009, p. 138).

não deixa de reconhecer, ao convocar o paradoxo do ator formulado por Diderot:

ser actor é justamente não deixar nada ao acaso. É ir afinando a atitude, a fala, a contracena, de maneira a tornarmo-nos absolutamente espontâneos em palco. Quanto mais estudarmos e repetirmos e ensaiarmos, mais espontâneos seremos. Diderot chamou-lhe o paradoxo sobre o actor. O mais natural é o mais artificial, em resumo (GOMES, 2009, p. 81).

A “experiência artística de relação *scriptada*” (GOMES, 2009, p. 165) a que Jorge e Teresinha se submetem numa espécie de psicodrama conjugal – e em função da qual agem e falam “de forma controlada” e “previamente ensaiada” (GOMES, 2009, p. 82), entregando-se a uma “representação cénica mutuamente gratificante” (GOMES, 2009, p. 83) – constitui uma versão derrisória dessa ubiquidade do performativo e da artificialização da vida, em que a pessoa devém personagem e se torna indistinta daquilo que finge ser.

Assim, em *Ilusão (ou o que quiserem)*, a circulação intermodal entre a partitura narrativa e a dramática – expressa, por exemplo, nas múltiplas instâncias de teatro dentro do romance ou na sintaxe dramática do texto narrativo que, ocasionalmente, surge disposto em réplicas e didascálias – é expressiva do que pode considerar-se um *aggiornamento* hipermoderno da metáfora do *theatrum mundi*, proclamando o triunfo do simulacro – figurado metonimicamente no *eidolon* que, na *Helena* euripídiana, não casualmente levada à cena pelo *Teatro da Saleta* em casa dos Ramires, teria seguido com Páris para Tróia e constituído a fantasmática *causa belli*. Sobre o teatro como vida – e já não sobre a vida como teatro – parecem-me especialmente esclarecedoras as reflexões de Luísa Costa Gomes a propósito da encenação do tragediógrafo grego:

Mas há no livro um momento em que se abre uma brecha, o momento em que alguém, embrulhada num reposteiro, brinca e diz um texto extraordinário de Eurípides, de uma forma inteiramente presente, densa e inteira. Esses momentos são para mim o teatro, sagrados, raríssimos e humanos, uma missa em que nos abrimos, num encontro para além da linguagem. [...]
É que o teatro tem a presença de um corpo, de uma pessoa que ocupa aquele espaço e emana aquela energia. E não é representação, mas vivência (NUNES, 2009, p. 14-15).

Considerações finais

Lidos em contraponto reciprocamente iluminante, os romances de Lídia Jorge e Luísa Costa Gomes parecem-me desenhar um possível mapa ficcional do trajeto decetivo que, na floresta de enganos líquido-moderna, conduz da instantaneidade eufórica ao naufrágio do ser e à deserção niilista. A retração judicativa e o apagamento da marcação axiológica que aproximam ambos os romances – descontadas as dissemelhanças tonais que inegavelmente os distanciam – exprimem uma prudente reserva num teatro de impermanência e metamorfose. Contudo, entre a *grauitas* da indagação alegórico-ficcional conduzida por

Lídia Jorge e o *anything goes* da comédia de enganos construída por Luísa Costa Gomes, parece insinuar-se a consciência de que ao romance incumbe (ainda) oferecer testemunho, mesmo se inevitavelmente precário e desfocado, do veloz teatro do tempo. Por outro lado, a esta concreção romanesca da tragicomédia do contemporâneo parece aliar-se um retorno do alegórico ou do parabolar. Talvez porque só pela tangibilidade demonstrativa do contar oblíquo seja agora possível surpreender o fluxo errático do mundo e a fina poeira da vida fragmentada, para recuperar a expressão consagrada por Zygmunt Bauman. É dele, ainda, o diagnóstico com que concluo:

A cultura actual reitera o que cada um de nós aprende, alegre ou contrariadamente, com a nossa própria experiência. Apresenta o mundo como uma colecção de fragmentos e episódios, com uma imagem expulsando a anterior e substituindo-se a ela, só para ser substituída por seu turno no momento seguinte. As celebridades despontam e desvanecem-se no mesmo dia, e só muito poucas de entre elas deixarão o menor rasto na nossa memória. [...] No dizer de George Steiner, a nossa cultura transformou-se numa espécie de “casino cósmico”, em que tudo se calcula em termos de “impacto máximo e obsolescência imediata” (BAUMAN, 2007c, p. 269).

É na roleta desse “casino cósmico”, glosa hipermoderna do *theatrum mundi* barroco, que parecem apostar os romances de que aqui me ocupei – prevenindo-nos que, como no poema de José Manuel de Vasconcelos que transcrevi em epígrafe, “alguém fechou as portas do teatro/ pelo lado de fora”.

PEREIRA, P. A. *Theatrum Mundi: The One-Minute Empire in Two Contemporary Portuguese Novels*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 89–112, 2015.

Referências

ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: COHN, G. (Org.). *Theodor Adorno — sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146 (Coleção Grandes Cientistas, 54).

BARRENTO, J. “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal”. *Abril*, v. 2, n. 3, 89-98, nov. 2009.

BAUMAN, Z. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

_____. *A vida fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Lisboa: Relógio d’Água,

2007c.

BUESCU, H. C. Desordem, testemunho: *O vale da paixão*. In: *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Alfragide: Texto Editores, 2009. p. 49-73.

CALABRESE, O. *La Era Neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema, 1998.

FERREIRA, A. P. O que nos cabe de Lídia Jorge. In: *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Alfragide: Texto Editores, 2009. p. 11-31.

GOMES, L. C. *Ilusão (ou o que quiserem)*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

JORGE, L. O romance e o tempo que passa ou a convenção do mundo imaginado. *Portuguese Literary & Cultural Studies (Lídia Jorge in Other Words)*, p. 155-166, Spring 1999.

_____. As mulheres a e a busca da harmonia. In: REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa [Do neo-realismo ao post-modernismo]*. Lisboa: Verbo, 2005. p. 324-25. [entrevista originalmente publicada em GOMES, A. C. *A voz itinerante: ensaios sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 152-153.]

_____. *Contrato sentimental*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

_____. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

_____. Lídia Jorge. Os prodígios da ficção. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 6-8, 23 mar./5 abr. 2011.

LIPOVETSKY, G.; CHARLES S. *Les Temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.

LIPOVETSKY, G. *Os Tempos Hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarrola, 2004. p.25

LOURENÇO, E. Literatura e Revolução. *Colóquio/Letras*, n. 78, p. 7-16, mar. 1984.

MEDEIROS, P. Casas Assombradas. In: *Fantasmagorias e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 127-149.

MEXIA, P. Paradoxo do comediante. In: *Ípsilon*, 04 nov. 2009. Disponível em: <<http://ipylon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=244447>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

MOURÃO, L. Anos 90 – Ficção. In: LOPES, Ó.; MARINHO, M. F. (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. p. 509-536.

NUNES, M. L. Luísa Costa Gomes: a grande ilusão. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 14-16, 18 nov./1 dez. 2009.

REAL, M. *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa [Do neo-realismo ao post-modernismo]*. Lisboa: Verbo, 2005.

_____. Lídia Jorge: o romance como rosto do mundo. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 14-15, 1-14 jun. 2011.

RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (Org.). Apresentação. In: _____. *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 9-28.

ROCHA, C. Ficção dos anos 80. In: LOPES, Ó.; MARINHO, M. F. (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. p. 463-486.

Recebido em: 28/09/2014

Aceito em: 27/11/2014