

O BARÃO : UMA NARRATIVA LÍRICA

por
ROSA MARIA B. GOULART

Ler (reler) *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, sempre foi para nós um percurso de enebriamento (e de espanto, ao primeiro contacto) que nos obriga, forçosamente, a levar essa leitura ao fim de uma assentada. Talvez porque o texto tem um certo poder encantatório que muito deve a uma atitude lírica aí evidenciada, tanto mais surpreendente quanto a sua emergência de um contexto grotesco que a torna imprevisível.

1. Um inspector, que não gosta de viajar, vai fazer uma sindicância a uma escola primária. Instalado em casa do barão, surpreende-se com esta personalidade enigmática, cujo traço definidor é a conjugação de elementos opostos: retira a máscara do tirano, desvelando uma cristalina e ingénua expressão infantil. Deixa aflorar à superfície uma fragilidade que desmente o «quero, posso e mando» de que inicialmente pretende fazer gala. Recebe a tuna, em homenagem ao hóspede, com honras de ritual. Troca amantes com o pai e, numa candura ainda de criança, vai colocar uma rosa branca na alta janela da sua *Bela Adormecida*, uma *Ela* sem ambiguidade porque a única. E sempre esse inspector, narrador/personagem, lhe acompanha o deambular, caminhando de surpresa em surpresa até ao inesperado final, ponto de convergência de duas vozes

díssonas e de dois olhares que antes se espreitavam cautelosos e depois se unem, na aspiração a um destino comum.

Se o título nos convida a seguir na pegada do barão, não podemos, todavia, diluir a importância de uma voz (a do inspector) que diremos grandemente responsável pelo «acontecer discursivo», responsabilidade que lhe advém do modo como a sua narração ilumina os factos narrados. Não havendo dúvida de que o discurso narrativo tem por detrás a consistência da história que ele veicula, não é menos certo que esta pode beneficiar altamente do discurso que a diz. Tratando-se de uma narração ulterior, o discurso é expressão de uma ausência: a da própria história enquanto vivência. Agora, só por aquela possibilidade, que Pessoa tão exemplarmente formulou¹, de existência intelectual da emoção (conservada que foi esta no único lugar da inteligência que a permite — a «recordação»)² ela será presentificada. Processo desencadeador de um trajecto inverso: a recordação, ao fazer-se discurso, de novo se emociona, já numa modificação da emoção primeira (vd., por exemplo, o final da narrativa). Tudo isto situado, evidentemente, num outro plano, onde a um olhar virgem desta corresponde um olhar informado, transfigurado e transfigurador da outra.

Se toda a narração ulterior comporta esse desencontro do tempo da história com o tempo do discurso, e se todo o *sujeito narrado* que não seja *eu narrante*³ só pode ser dado a conhecer por um intermediário, estes aspectos, no texto de Branquinho da Fonseca, têm a peculiaridade de apresentar uma dupla trajectória: *narrante* do percurso do barão, o inspector vai-se

¹ Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, 2.ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1978, p. 72.

² Se bem que Pessoa se refira ao poema lírico, não nos parece demasiado forçada a aproximação, dado que *O Barão*, não deixando de ser narrativa, é também um discurso grandemente emocionado — lírico, como veremos.

³ Terminologia de Gérard Genette, e colhida em Spitzer (cf. *Figuras III*, Paris, Seuil, 1972, p. 259).

fazendo *eu (lírico)-narrado* do seu próprio trajecto⁴. Efectivamente, em dado momento afigura-se-nos estarmos em presença de um narrador homodiegético, testemunha atenta das reacções do *outro*. Mas as primeiras páginas haviam já deixado entrever uma singularidade irreduzível ao papel de mero relator. Ainda antes de iniciar a narração da viagem à serra do Barroso fala de si. Apresenta-se, fazendo-o *de dentro*. Em duas páginas diz o que faz, do que gosta e, segundo o recorte (positivo) que opera adentro do que lhe não angaria simpatias, deixa perceber uma visão subjectiva do mundo e das coisas que se há-de ir revelando em intensidade ao longo da narrativa e tendendo cada vez mais para a lírica. Não gosta de viajar, mas entusiasma-se com a beleza das paisagens, que quase antropomorfiza («que valem como pessoas» — p. 9)⁵. Elege a rotina de um mês de férias, em que cada dia rola igual aos demais, como lugar privilegiado de um encontro em profundidade consigo mesmo e com a vida, porque nele a quietude é garante de uma actividade «superior» do espírito («Ir ao mesmo café, encontrar as mesmas pessoas! ... Se soubessem como é bom! Como dá uma calma interior e como as ideias adquirem continuidade e nitidez! *Para pensar bem é preciso estar quieto*» — p. 10)⁶. Aspira ao silêncio e à solidão, que têm como que sabor de passaporte para a aventura numa ilha desconhecida. E não ignorando que «la vraie vie est ailleurs», filosofa sobre os caminhos que a ela devem conduzir :

O espírito manda-me quebrar estas algemas que trago nos pulsos e ir para os montes, vaguear entre as coisas da natureza, a vê-las com o deslumbramento de quem começasse

⁴ Assim, a vigência da primeira pessoa gramatical, relevante na sua função de reenvio à subjectividade do sujeito da enunciação, afasta-se dos moldes em que mais comumente vemos enquadrado o discurso pessoal na poesia lírica, porquanto aqui esse processo se efectua, em grande parte, através da passagem por um mundo que, em princípio, lhe é alheio.

⁵ Citamos de *O Barão*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1973.

⁶ Sublinhado nosso.

a vida em cada dia. As flores, os bichos, o sol, a chuva, as fontes, as árvores, as aves, o azul do céu, as nuvens brancas que o vento leva lá ao longe, o mar, ah! tudo isso!... (pp. 20-21).

É, pois — como este e outros fragmentos o demonstram à evidência —, uma concepção lírica da vida a que ele idealisticamente perfilha, mas que há-de ir sendo vivência adiada em perspectiva para o futuro. Lírica, por uma subjectividade que filtra e selecciona os elementos do exterior, pela fascinação em face dos mesmos⁷, por uma manifesta necessidade de retorno ao originário⁸, pela enumeração dos elementos, em que cada qual vale e se impõe por si, sem subordinação aos demais, por uma significação que vai para além do enunciado⁹ ou fica a pairar no silêncio, quando inspector e barão se entendem através dele (cf. p. 51).

⁷ Sem querermos ousar abusivas generalizações, estamos convencida de que a lírica, como atitude ou «modo» (termo que adopta Aguiar e Silva na sua *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Coimbra, Almedina, 1982, para as três grandes divisões da literatura: modo lírico, narrativo e dramático), raia geralmente a um excesso, um ver sempre mais fundo, mais além (do visível, do pragmático, do lógico, do possível); donde, o fascínio de tal visão, ainda que apontando para uma realidade não alcançada, mas apenas intuída ou tenazmente perseguida.

⁸ Que no texto de Branquinho da Fonseca, como em muitos outros, se expressa relativamente à vida, mas que muitos dos seus confrades situam na linguagem: a nostalgia de uma linguagem primeira, a remeter, por sua vez, para um mundo original.

⁹ Embora um pouco extensa, gostaríamos de não deixar de lembrar esta passagem que nos parece bem esclarecedora: «Lembrei-me daquela rosa branca, erguida na sua mão como um símbolo de pureza, e vi a beleza de tal gesto, cujo destino eu ignorava, mas para o qual ele me tinha pedido auxílio (...). Naquele momento eram para mim muito confusas as intenções do meu companheiro com uma rosa na mão, mas aquele gesto, agora, parecia-me admirável. Não me tinha dito para quem era. Ah! chamou-lhe a Bela Adormecida! ... Como esta frase teve a beleza de um sonho!» (p. 76).

2. Testemunha atenta às reacções do outro, dizíamos, parece ser o itinerário mais visível do inspector. Só que, acabamos de constatá-lo, penetração no mundo do outro e desnudamento de si próprio são tarefas em que cada vez mais uma vai implicando a outra. E o resultado é que o narratário — e nós, leitores, intrusos ou não nesse processo de comunicação — vai penetrando (e penetrando-se dele) mais e mais no espaço não já do outro, mas dos outros : do barão, numa visão conjunta da da personagem/narrador; desta, vendo-a a ver-se, a ver o *outro* (barão) e os *outros* que na sua órbita giram, real ou imaginariamente.

A medida que a estadia prossegue, vai-se «nitidificando» a posição relativa das duas personagens, barão e inspector : não já rectas paralelas, como se poderiam geometricamente definir à partida, mas semi-rectas, unidas por um ponto comum, o do encontro marcado num mundo de sonho e fantasia, onde uma rosa branca na janela da *Bela Adormecida* tem a grandeza e o encantamento de uma vida que está para além da vida, a harmonia de um hino que se evola pelos espaços siderais («e mais uma vez havemos de cantar às estrelas» — p. 81) e a esperança num tempo que, referenciado em termos de indefinição («um dia»), tem a força de um destino que há-de, cedo ou tarde, cumprir-se.

Na explicitação daquele intercâmbio de relações, o prometido relato da viagem à serra do Barroso vai rasgando espaço a um «abrir de almas» e ao filosofar que o narrador/ /personagem diz negar-se a fazer. Mais do que uma revelação mútua, caminha-se para um ensimesmamento — reflexo, quem sabe, de uma funda solidão — que remete para cada um as suas mais vivas impressões e recordações. O outro é apenas uma razão para o *eu* se (aqui na dupla função de complemento directo e indirecto) contar, num «diálogo monologante» que chega como que a ganhar um valor performativo, quando a revi-

vência emocionada do passado ainda dói nas palavras que o exprimem. Barão :

Gostava de ser como tu: calar-me. Mas não posso. É pior. E assim vivo outra vez (...) Não sei amar, mas sei o que é ... Quando digo esta palavra dói-me aqui dentro. Mas digo. Dói, mas digo. (pp. 70-71).

Quanto ao inspector, reconhecendo não ser, de facto, o real destinatário do discurso do barão, mas «só o pretexto, só para não falar sozinho como um doido» (p. 24), sabe também que a confissão da «melancólica história de amor, que era a [sua]», o não era para ninguém senão para um *outro/ele mesmo*, emissor/receptor de um segredo pela primeira vez revelado, de que um terceiro, só por estar ao lado, teria tomado conhecimento :

Creio que, naquele momento, principalmente, a recordava a mim próprio. Revivi essa história triste como se fossem os melhores dias da minha vida, que eu não quisesse deixar esquecer, recordando-a em voz alta, ouvindo-me a mim próprio, como se outro ma contasse. (pp. 60-61).

Ficando, como imagem do inspector, o que ele diz de si, acrescido do que de algumas referências comportamentais se deduz, a do barão, à qual temos um acesso mediatizado, em virtude da interposição do primeiro, parece ser não só representação dele próprio, com existência real e objectiva, como também, em larga escala, construção subjectiva daquele¹⁰.

¹⁰ Aqui uma irresistível tentação nos assalta — a de colocar, «mutatis mutandis», na boca do inspector estas palavras de José Cardoso Pires: «O medo, uma forma dramática de solidão. Foi ele que o disse? São de facto, palavras dele ou do aqui designado arquitecto Fontenova? Ou doutro alguém quem sabe? não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exacto e real? (*Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, «O Jornal», 1982).

E qualquer dessas imagens vem, no fundo, sancionar um *modo de ser* lírico, entrevisto nas primeiras afirmações do inspector, e a autodesignação de «poeta», por parte do barão, a fracção mais emotiva, mais profunda e mais autêntica da sua pessoa — também a mais frágil, como se «pobre homem» fosse corolário de «poeta».

3. Por demais conhecido como o tempo por excelência da expressão lírica, o presente do indicativo surge frequentemente nos intervalos da narração, impondo momentos de pausa na progressão desta. É ele que aparece na apresentação que o inspector faz de si (pp. 9-11), sendo também ele que serve à longa reflexão do mesmo sobre a vida, os seus ideais impossíveis, as contradições em que se debate (vd. pp. 19-21). O valor aspectual deste presente não é, todavia, o dum *aqui e agora*, mas o da iteratividade («Ando no caminho da bela aventura, da sensação nova e feliz, como um cavaleiro andante» — p. 9), da fixidez de uma mundividência («Independência e sossego, possibilidade de fazer a vida como seja a nosso gosto! São os meus ideais impossíveis» — p. 19), da universalidade (de que o discurso abstracto é um bom exemplo), da singularização, — a evidenciar uma visão seleccionada do exterior, que é simultaneamente *especulação* de espaços interiores. Enfim, idealização de uma vida diferente, bela e fantástica, radicada num passado lendário e cristalizada no silêncio («Um velho solar de paredes que tenham vivido muito mais do que eu, dessas paredes que têm fantasmas, e em volta um grande parque de velhas árvores, com recantos onde nunca vai ninguém» — p. 19).

Como tudo isto se afirma predominantemente em termos de aspiração, o infinitivo, pela sua capacidade de exprimir uma acção não enquadrada em referências espaço-temporais, corrobora o presente, afirmando reiteradamente os ideais possíveis («Acordar todas essas trinta manhãs no meu quarto! Ver durante trinta dias seguidos a mesma rua!» — p. 10) ou prolongando indefinidamente os impossíveis, o desejo e a espera

da sua concretização, em contínuo reafirmar da emoção e constante adiamento do fluir do tempo :

Viver o tumulto das grandes cidades e depois o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem desembarca numa ilha desconhecida ... (pp. 19-20).

De um cotejo com outros textos lírico-narrativos, em que o romance contemporâneo é pródigo, avultam dois processos de interpenetração daqueles dois gêneros literários : ou a narrativa abdica temporariamente em favor de uma irrupção lírica vasada em moldes que muito se aproximam da estrutura poética, ou — é, em larga escala, o caso de *O Barão* — a lírica é fio de água deslizante, insinuando-se subilmente nos campos da narrativa para se deter apenas quando esta atingir o seu término. Daí que só aqui e além esta narrativa autorize o destacamento de fragmentos poéticos, uma vez que todo o texto é atravessado por elementos dessa natureza. Podem eles revelar-se na sobrevalorização de um acontecimento, um espaço, uma sensação, momentaneamente isolados — e, sendo assim, alargamento textual e avanço temporal inversamente se correspondem — ou na própria dinâmica narrativa, caminhando de par com adição de informação e mudança de situação. Como resultado, ele, texto, sofre uma «liricização» sem perder a sua narratividade, deixando perceber uma emotividade que flui um pouco :

E onde estaria o Barão? Andava talvez a procurar-me, já aflito. Lembrei-me daquela rosa branca, erguida na sua mão como um símbolo de pureza, e vi a beleza de tal gesto, cujo destino eu ignorava, mas para o qual ele me tinha pedido auxílio. (p. 76).

Por isso, essas «andanças» lírico-narrativas (em breve acrescentaremos descritivas) são rebeldes a uma uniformidade de expressão temporal, antes obedientes a um movimento de

vaivém que ora faz pender o discurso para uma atitude mais subjectiva (reflexiva ou contemplativa), ora o empurra para o lado da narração, mais objectiva, onde um pretérito perfeito de valor singulativo vem tomar o lugar das formas que atrás referimos.

4. A descrição é, pelo que de subjectivo e singular em tal acto se investe, outro aspecto a considerar na leitura que vimos fazendo. É difícil concebê-la como representação de algo exterior ao sujeito que o percebe sem atentarmos na paleta onde ele foi buscar as cores para o fazer. E, neste aspecto, podemos dizer que, pintando, também se pinta. Jamais denudado de subjectividade, se o próprio acto de descrever afirma uma atracção pelo objecto descrito, os termos que o realizam dizem, em maior ou menor grau, da situação da entidade que descreve e de como o descrito dela está imbuído.

N'O *Barão*, a descrição coloca-se predominantemente sob o signo da personificação — onde «paisagens que valem como pessoas» poderia servir de lema — e é forte motivo para a expansão lírica. A paisagem é, portanto, essencialmente marcada pelo mais humano, decorrente do modo como o inspector a vê, para o que terão contribuído, além do seu próprio temperamento, as experiências que foi somando à existência. A aldeia na serra, por exemplo, assumindo a configuração anímica de uma vida em solidão, com a frialdade e a desolação dos montes, caminhos e árvores batidos pela chuva, («Foi no Inverno, em Novembro, e tinha chovido muito, o que dera aos montes o ar desolado e triste dessas ocasiões» — p. 11), fala das primeiras impressões daquele que vem de fora com uma experiência de vida citadina. Daí, o paralelo entre uma vivência monótona e triste, que imagina seria a da professora primária, onde a «superioridade de interesses intelectuais» não podia medrar, e a tristeza da paisagem hibernal.

A tranquilidade ou violência interior da personagem transmuta em suavidade ou agressividade o espaço em que se move. Assim, a fúria («como quem caça uma fera» — p. 74) na busca

desesperada do barão tem como resposta — condicionada pelos sinais que ela enviou — um emaranhado de «sombras fugidias», a irascibilidade dos «ramos de árvores que [lhe] fustigavam a cara» ou o riso sarcástico das «folhas que [lhe] acariciavam ironicamente a face» (p. 74). A ira que desejaria descarregar sobre o objecto ausente é-lhe, assim, retorquida em sobranceira indiferença ou ironia pelos elementos da natureza, substitutos personificados dessa mesma ausência. Diremos que são um *tu* necessário para o *eu* se manifestar como tal e, no desaparecimento daquele, este constrói-o para ter alguém que testemunhe da sua presença como *eu*, arvorando em observador um objecto, qualquer que ele seja (Ex.: «fiquei com o olhar fixo na brasa vermelha que parecia um olho na escuridão a fitar-me» — p. 75).

Um instante de embriaguez dos sentidos leva-o a visionar uma espécie de surreal («Era uma cavalgada de clarões e sombras, entre visões nebulosas ou de uma nitidez que feria, mas num outro *eu* libertado deste que ali tinha caído, sonâmbulo e atónito» — p. 75), mas a recuperação da lucidez converte em amena pacificidade tudo quanto o rodeia, conferindo-lhe toques líricos. O ambiente prepara-se agora para o acolher em serenidade, a busca do barão continua a fazer-se, mas mais tranquilamente, e o inspector começa a ver de outro modo a luz, as tonalidades do céu, a descobrir o «belo e novo» (que passaria despercebido a um olhar menos fascinável) e a cantar às estrelas, acto que no texto vale como viagem para o *lado de lá*, do ideal, do absoluto, da poesia, viagem a que, nesta passagem, o «profundo silêncio da noite» vem servir de veículo:

Por fim esqueci-me do Barão e, a cantar, no profundo silêncio da noite, continuei a caminhar pela estrada. O céu estava cheio de estrelas e a minha voz subia até elas. (pp. 76-77).

As vezes quase não descreve, mas um ou dois traços muito ténues, porém fundamentais, são quanto basta ao reconstituir

de uma situação que nitidamente visualizamos, como se vê neste fragmento narrativo-descritivo :

Continuámos a caminhar entre as sombras da noite. Íamos calados, marchando ao lado um do outro, agora apressando o passo, sem eu estranhar, como se soubéssemos o que íamos fazer. *Um profundo silêncio pesava em volta de nós, sobre o mundo todo; só um leve rumor da aragem nas folhas das árvores, os nossos passos e os dos cães*» (p. 65) ¹¹.

Aqui a parcimónia descritiva funciona como elemento amplificante, realçando extraordinariamente os aspectos definidores do espaço focado: um silêncio universalmente envolvente, uma harmonização de movimentos e sons, uma estranha quietude.

A descrição pode ser ainda mera expressão de um ideal onde real e imaginário se fundem (e confundem) ¹². Do compromisso entre os dois, sucede que um (o velho solar, por exemplo) é libertado do «prosaísmo» da existência comum, o outro (os fantasmas de que o povoa), fica aprisionado em teias visíveis que lhe asseguram o processo impeditivo da sua rarefacção — como se também ele tivesse legitimidade de ser. É, em suma, o reconhecimento de que a magia do irreal, tocando o real, projecta o homem numa esfera mais empolgante, situa-o na zona da novidade, «des-banaliza-o» e poetiza-lhe a vida, o que significa: desvenda-lhe a verdadeira vida.

Nesta novela, o espaço serve não apenas de enquadramento à acção das personagens, mas participa dessa acção e comunga da maneira de ser dos que nela agem. Daí que muitas vezes a descrição não seja estática, porque disseminada e pela narração; notação do ambiente e actuação das personagens caminham juntos, quando não é aquele a ser criado por esta. A presença silenciosa de Barão e inspector, no momento de colher uma

¹¹ Sublinhado nosso.

¹² Vid. o supra-citado exemplo da p. 19.

rosa, é acção que pinta uma tela, da qual se desprende, simbolicamente, o gesto da partilha (embora, uma vez mais, a remeter infalivelmente para o *eu*) e um entendimento fora das palavras :

Ficámos outra vez calados, *num longo silêncio de profunda comunhão*¹³. Mas o que restava de individual em cada um reagiu. O Barão começou a procurar, agora, uma rosa. Eu fui também cortando rosas e ensanguentando as mãos nos espinhos, sem intenção nenhuma, pois não tinha ninguém a quem oferecer aquelas flores. (p. 64).

Estamos, obviamente, a falar da descrição num determinado contexto, consciente dos perigos de uma indistinta aplicação a quaisquer obras literárias (pensamos no realismo, por exemplo, onde ela se apresenta em moldes diferentes, ainda que, mesmo aí, uma objectividade nua e crua seja inadmissível). Isto nos leva, todavia, a pensar na importância de um estudo do texto descritivo que releve a atitude do sujeito enunciador nos diversos momentos e tendências literárias e até nas várias formas da literatura. Neste aspecto, a novela de Branquinho da Fonseca vem ao encontro de uma prática literária, de herança romântica, abundantemente cultivada na literatura contemporânea: a abolição de fronteiras entre os géneros. E aqui parece-nos que a descrição, amplamente favorável à recepção da emotividade do sujeito que vê, desempenha um papel fundamental como lugar textual privilegiado de interferência lírica na narrativa.

O *Barão* situa-se, por conseguinte, num movimento oscilatório que podemos resumir assim :

- do grotesco ao sublime;
- do vivido ao sonhado;
- do *eu* ao *outro*;
- da narração à representação lírica.

¹³ Sublinhado nosso.

Mas é uma oscilação que gera um espaço terceiro, unificador: o espaço da coexistência e da reconciliação (de vivência e recordação; de realidade e idealidade; de presente e passado — e destes com o futuro). E sempre a necessidade da presença do *outro* para a consolidação da presença de *si*, caminhada uma da emergência lodosa¹⁴ para a fascinação lírica. Eleva-se o homem vítima de forças contrárias, o homem presencista dividido entre *Deus e o Diabo*¹⁵, num duplo movimento de expansão e retracção — o *outro* (todos so outros) e sempre ele próprio, porque o exterior é espelho e devolver-lhe a imagem. Neste aspecto, aliás, Branquinho da Fonseca vem enquadrado nas linhas de rumo da ficção do seu tempo. Porém, na poetização¹⁶ abrangente de uma relação *eu/tu*, quando a nós, sabiamente conseguida, reside talvez o maior interesse de *O Barão*, uma das obras que mais prestigiam, como é geralmente entendido, a narrativa presencista.

Ponta Delgada, Julho de 1983

¹⁴ Mais acentuada na figura de *O Barão*. Não nos tendo demorado aí, remetemos, todavia, para algumas páginas exemplificativas da outra faceta — a do grotesco. Veja-se a cena subsequente ao maravilhamento causado pela actuação da tuna, (pp. 47-50), onde impera uma conotação animalesca («regougar»; «urrar»); a embriaguez de cada um (p. 73); os comentários do Barão ao estado em que o inspector saiu do incêndio (pp. 58-59).

¹⁵ «Como depois compreendi, o Barão também era um homem em que lutavam Deus e o Diabo» (p. 21).

¹⁶ Que uma «visão esperpéntica» do mundo não exclui necessariamente, antes faz realçar (Vid., a propósito, o estudo de Francisco Cota Fagundes, «A 'Vision esperpéntica' na elaboração estética de *O Barão*», in *Colóquio/Letras*, n.º 68, Julho de 1982).