

O MOSCARDO E OUTRAS HISTÓRIAS

Posfácio

“Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo; todo o homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme” afirmava o poeta John Donne¹ no século XVII. A pequenez e individualidade do ser humano rapidamente se desfazem pela imersão do Eu no coletivo, na cultura e história da humanidade. Um dos elos fulcrais para a concatenação do indivíduo aos restantes elementos da sua espécie está associado ao papel ancestral desempenhado pelos *aedos*, os contadores de histórias. Ao transmitirem um conjunto de narrativas (pictóricas, linguísticas ou fazendo recurso a outros suportes), procuravam legitimar a pertença desse Eu a um coletivo.

Se, na antiguidade, essas narrativas serviam para perpetuar as façanhas dos heróis, ensinar a distinguir o bem do mal, transmitir valores éticos e morais; na contemporaneidade, elas extravasaram esse papel e procuram, agora, problematizar o real, surgir como instantâneos de situações quotidianas, muitas vezes irrelevantes e/ou negligenciáveis, e para as quais a narrativa não procura apresentar uma resolução do problema ou fornecer uma moralidade a ser interiorizada. No fundo, foi esse papel de instrumento lúdico e, em simultâneo, de farpa cravada na consciência do homem para o relembrar da sua fragilidade que Eça de Queirós realçou ao afirmar que “Contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas: e a Grécia assim o comprehendeu, divinizando Homero que não era mais que um sublime contador de contos da carochinha. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem; só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo. Infelizmente, quase sempre, os contistas estragam os seus contos por os encherem de literatura, de tanta literatura que nos sufoca a vida!”²

A coletânea *O Moscardo e outras histórias*, de João Ricardo Lopes, entra na, precisamente, nessa linha de narrativas problematizadoras do real; estes contos presentiam o leitor com uma visão crítica e reflexiva da existência humana, como se fossem fotogramas, quadros, telas vivas que o instigam a uma autorreflexão contínua, a indagar e a exorcizar o seu próprio quotidiano. Por isso mesmo, no final

¹ Cf. DONNE, John - “Meditation XVII” in *Devotions upon Emergent Occasions*, Michigan: The University of Michigan Press, 1959, pág. 109.

² Cf. QUEIRÓS, Eça – *Correspondência*, Porto: Livraria Chandron de Lello & Irmãos Lda., 1925, pág. 160.

da generalidade dos contos, o leitor não consegue evitar que um “E se....” domine o seu cérebro e o force a redefinir o seu conceito de realidade. É precisamente esse o ponto de partida, iniciado pela epígrafe de Borges: os feitos heroicos em si mesmo são irrelevantes; porém, são fundamentais enquanto início da invenção e da racionalização.

Assim, no conto inaugural, “O Moscardo”, o leitor é transportado para o interior de um acontecimento insólito ocorrido no Rijksmuseum, associa-se à investigação do narrador-personagem para, tal como ele, se surpreender com a fuga do moscardo – “assinatura satírica” do pintor Adriaen Pietersz van de Venne –, cansado de viver aprisionado numa obra de arte. Este desconcerto é também explorado no conto “Em branco” e em “Um encontro com o diabo”. No primeiro, efetua-se uma reflexão sobre a produção artística, neste caso, a de um quadro. Após um extenso processo criativo, ocorrido na mente do pintor, conclui-se que a sua melhor produção é aquela que permite ao observador ficar fascinado com todas as possibilidades latentes e preso à incapacidade de atingir o incognoscível, o indizível, isto é, aceder à intenção do autor; daí a tela surgir “em branco”. No segundo, ocorre uma conversa entre Emil Corian e o Diabo, durante a qual o símbolo da maldade procura explicar que as suas diversas faces são apenas fruto de construção humana na sua ânsia de imputar os seus erros a uma entidade alheia a si próprio. Ao tentar escapar a essa teia horrível criada à sua volta, o Diabo procura auxiliar Emil ao dizer-lhe que deverá rejeitar o convite que lhe será feito pouco depois e partir com a sua futura esposa, uma judia, para a América. Como é óbvio, Emil faz o contrário do que lhe foi sugerido, pensando, assim, enganar o Diabo. No entanto, o estranho diálogo ocorre na fatídica noite de 14 de agosto de 1939 e, ao não aceitar o conselho do Diabo, a personagem condena-se às perseguições do III Reich.

Os contos funcionam como um imenso painel constituído por diversos azulejos onde se recriam situações do mundo hodierno ou, como brilhantemente lhe chamou o autor, é “uma casa com muitas janelas” que confluem para um “pátio” repleto de pequenos “flagrantes” da vida humana repleta de contradições e incertezas. Inseridas no “mundo líquido” da modernidade, como o classificou Gaulejac³, liquidez advinda da inexistência de metanarrativas legitimadoras, da contínua presença do multiperspetivismo, da ausência de valores e padrões seguros, as personagens, o sujeito “hipermoderno”, são forçadas a aceitar o desencanto e a desilusão. Nem mesmo a escrita sai imune a esta contínua reflexão.

³ Cf. GAULEJAC, Vincent - *Qui est «je»?*, Paris: Éditions du Seuil, 2009.

Por isso, em “Epílogo” termina-se com uma metaficção ao abordar-se os meandros da originalidade e da luta contínua entre o autor e o seu *alter ego*, ao constatar-se que todas as narrativas são influenciadas por tudo o que existe/existiu, a originalidade reside na forma como cada *aedo* as conta.

Esse “pátio” torna-se ainda mais amplo e complexo já que o texto exige sistematicamente o trabalho colaborativo do leitor, tarefa indispensável à interpretação de qualquer texto, a “máquina preguiçosa que requer do leitor um árduo trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já-dito, espaços, por assim dizer, deixados em branco”⁴. Porém, esse trabalho é ainda mais aturado visto o “leitor modelo” aqui inserido ser, por vezes, o *alter ego* do próprio autor: conhecedor da história da humanidade, capaz de identificar diversas personalidades (Cristo, o imperador Nero, o oficial romano que presenciou a morte de Cristo, Lavoisier, Maria Callas, Bakhtin, entre outras), com uma ampla cultura literária, musical e fílmica (daí alguns contos terem como protagonista autores como Tranströmer, trazerem para a narrativa os cenários dos contos de Edgar Allan Poe, a diegese da *Metamorfose* de Kafka, o conflito de *Leandro, rei da Helíria* mesclado com o regresso a casa de Ulisses, incluírem a sonoridade dos mais diversos compositores clássicos como Bach, Rachmaninoff, Donizetti, os filmes de Tarkovski, as telas de van Gogh,...), o viajante atento e observador (Milão, Amesterdão, Paris, Lanzarote, Porto, Suécia,...). A obra surge, assim, como um rizoma⁵; nela literatura, música, pintura, história, teologia, entre muitas outras áreas do saber, entrecruzam-se e criam ramificações inseparáveis.

João Ricardo Lopes criou, deste modo, um conjunto de narrativas que permite ao leitor posicionar-se numa das muitas janelas do pátio ou ficar na esquina e brincar a uma espécie de jogo de “silêncio e sombra”, de “dito e não dito”, vivenciando quadros da vida moderna com todas as suas incongruências, deceções, ilusões, surpreender-se com as situações narradas e sentir nascer dentro de si a dúvida, a necessidade de observar de outro ângulo a realidade.

Paula Morais

⁴ ECO, Umberto – *Leitura do texto literário Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*, (trad. de Mário Brito), 2.^a ed., Lisboa: Presença, 1983, pág. 27.

⁵ Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix - *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 13 – 31.