

Recibido: 23 de mayo de 2008.

Aceptado: 8 de julio de 2008.

## CONSTRUCCIÓN Y TRANSGRESIÓN EN EL TRÍPTICO *VIAGEM ATÉ UM NOVO CAMPO DE ESTRELAS* DE ANTÓNIO SÁ

MARIA LUÍSA TRINDADE MADEIRA LEAL  
Universidad de Extremadura

### Resumen

En una trilogía novelística cuya publicación abarca un intervalo de diez años, António Sá construye un universo distópico que nos muestra un planeta en continua desagregación, donde las formas de vida se transmutan incesantemente y la organización social, marcada por una violencia global (fruto de circunstancias aleatorias y ejercida por personajes ocasionales), es globalmente injusta. Localizada en un tiempo futuro, la acción posee como telón de fondo un escenario de ciencia ficción. Sin embargo, en vez de respetar servilmente las leyes del género, esta obra ejerce una transgresión sistemática, convocando elementos que hacen de su lectura un ejercicio tan difícil como interesante. Las dos líneas seguidas en este artículo son: por una parte, un comentario literario de cada una de las novelas, insistiendo en sus aspectos más destacados y en los puntos de contacto entre las tres; por otra, una aproximación a las implicaciones teóricas que resultan del comentario de su poética intrínseca, que se plantea como un desafío constante a costumbres de lectura basadas en la permanencia de ciertos rasgos de los personajes, en su caracterización psicológica, en la imitación del lenguaje del cotidiano, en la verosimilitud discursiva o en las relaciones de causalidad que dan lógica a la acción, por citar sólo algunas.

*Palabras clave:* Ciencia ficción, distopía, transgresión.

### Abstract

In his trilogy published over a period of 10 years, António Sá constructs a dystopic universe that places us face to face with a degenerating planet, in which life forms are continually transmuting and social order, marked by global violence (at the hands of random people, due to circumstances we never witness), is oppressive and unjust. Set in a vague moment in the future with science fiction as its backdrop, the book, instead of following the conventions of the genre, transgresses them systematically, making the reading experience both difficult and interesting. This paper will, on the one hand, provide a close reading of the three novels, focusing on the most important elements of each novel and the points of contact among them. On the other hand, it will point out

the theoretical implications that result from the intrinsic poetics that drive the novels, which provide an on-going challenge to the reader's expectations. Those expectations have been built up through the repetition of certain recognizable traits in some of the characters, such as psychological characterization, imitation of day to day language, seemingly real dialogues or the casual relationship providing the logic behind the actions, to mention just a few.

*Keywords:* Science fiction, dystopy, transgression.

Com a publicação, em 1998, do volume *Meio-Irmãos*, António Sá iniciou um tríptico intitulado *Viagem até um novo campo de estrelas* que compreende também *Novas ameaças ou novo drama* (2003) e *Reencontro* (no prelo). Apesar do longo período de escrita/publicação, trata-se de uma obra com uma escrita coerência interna e uma assinalável unidade de tom. A observação de aspectos paratextuais como a editora, a colecção ou o objecto livro revelam-nos que esta obra, embora tenha um lugar no mercado literário e cumpra os protocolos típicos do género romanesco —indicação na capa da palavra «romance» e da palavra «ficção» para caracterizar a colecção em que se integra ou a inclusão de uma nótula biobibliográfica na contracapa—, estará, provavelmente, afastada dos grandes circuitos de pós-processamento literário. Referimo-nos às listas de «tops», à crítica jornalística, aos prémios literários ou ainda a outros mecanismos que costumam deixar os seus traços nas edições, por exemplo através de cintas com elementos publicitários. Daí podermos concluir que este tríptico se ergue como um projecto estritamente autoral, que não resulta de pressões de leitura. Que nos oferece um projecto assim? Como se coloca perante a literatura canónica e a história da literatura? Ou haverá para ele outros termos de referência como poderia ser, por exemplo, a comparação com um género de culto com o qual apresenta alguns pontos de contacto, a ficção científica? Se Stendhal dedicou *Le Rouge et le Noir* aos «happy few» e, desde então, essa dedicatória tem sido glosada inclusivamente por grandes escritores absolutamente seguros de terem muitos leitores<sup>1</sup>, António Sá tem vindo a construir uma obra literária, nomeadamente no que à prosa diz respeito<sup>2</sup>, baseada na pesquisa individual, sendo essa pesquisa um

<sup>1</sup> Tal é o caso do brasileiro Machado de Assis, que, através do seu narrador-personagem, ironiza, na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*: «Que Stendhal confessasse haver escrito um dos seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco». Cf. Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 2ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1999, pág. 9.

<sup>2</sup> António Sá publicou um primeiro volume de contos intitulado *Histriões* em 1989 e também uma novela em 1996, *Casamento no canavial*. A par da prosa de ficção, tem uma colaboração poética em várias revistas e antologias e o livro de versos *Sorrisos e outros movimentos* (1990).

fim em si e, ao mesmo tempo, justificação intrínseca da obra. Não se trata, por parte de António Sá, de um solipsismo militante, mas de uma atitude perante a literatura que, necessariamente, reduz o leque de leitores a apenas alguns —os que se dispuserem a aventurar-se numa viagem através do velho mundo da linguagem que é, no mínimo, exigente.

### 1. *Meio-Irmãos*

Do primeiro elemento do tríptico, *Meio-Irmãos*, apresentaremos uma leitura baseada em três conceitos: o de fantástico, o de realismo e o de inconsciente.

É consensual admitir a fluidez de fronteiras entre o fantástico e outros subgéneros literários como o maravilhoso, o feérico, a narrativa de terror, etc. A fluidez das fronteiras está directamente ligada à imprecisão do próprio conceito, do qual retiraremos apenas os seguintes aspectos<sup>3</sup>: 1) o fantástico é de natureza transgressora, por supor sempre a eclosão do sobrenatural no quadro da realidade; 2) o fantástico assenta sempre numa hesitação quanto à categorização de um universo ou de um evento em termos de real ou irreal, desencadeando a interrogação ou perplexidade (a opção clara pela irrealidade de um universo retirar-lhe-ia, por consequência, o estatuto de fantástico; neste sentido, um conto de fadas não é fantástico, nem uma história de ficção científica, pois não desencadeiam, nem no autor nem nos leitores, qualquer hesitação quanto à irrealidade dos mundos representados).

*Meio-Irmãos* desencadeia repetidamente a referida hesitação, não pelas características físicas das personagens, que poderiam funcionar com toda a lógica dentro do universo da ficção científica (género de que este livro é superficialmente devedor), mas pelas constantes transgressões, dentro do quadro de realidade que se configura nesta obra. Aquilo que podemos extrair como convenção de partida é que a intriga envolve personagens que combinam características humanas com outras inumanas. Situa-se num espaço-tempo indeterminado, sugerindo, através de objectos banalmente obsoletos, um tempo vagamente futuro: os vídeo-livros espalhados pelo chão, em vez de simples livros ou o parque de aeromóveis são exemplo de objectos que pertencem ao domínio da ficção científica: «Logo a seguir encontrou-se num largo chão cimentado, com algumas árvores plantadas em vasos circulares, e que parecia servir de parque de aeromóveis»<sup>4</sup>. O espaço é tão inapreensível como o tempo e figura uma geometria fantástica, caracterizada pelas linhas transversais, pela intersecção dos lugares e pela dinâmica da erosão perma-

<sup>3</sup> Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970 e Irène Bessière, *Le Récit fantastique*, Paris, Larousse Université, 1974.

<sup>4</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 135.

nente, que, pela acção de terremotos inexplicáveis mas aparentemente habituais, transforma continuamente os espaços, tanto interiores como exteriores. Finalmente, a personagem principal realiza viagens em que constantemente a sua expectativa de «normalidade» se vê frustrada pela ocorrência de fenómenos que escapam não só à sua vontade, como também à sua capacidade de interpretar aquilo que a rodeia.

Uma espécie de estertor terrestre, e logo outro, sem tempo para qualquer movimento completo entre ambos, tiraram-no do estado de absorção em que se encontrava; eram semelhantes a ecos de sons; tão pouco reais que lhe pareciam gerados na sua cabeça e transformavam as ideias em partículas que ele não reconhecia. Abriu-se um intervalo na atmosfera, o ar retirou-se, ficou em seu lugar um rasgão onde nem sons nem ideias se produziam ou circulavam; o solo deixou de estar firme, inclinou-se, e Joaquim e o seu corpo seguiram esse declive involuntário, sem terem onde situar-se<sup>5</sup>.

O fantástico não está tanto na pata unglada da empregada do café ou na existência de uma hierarquia que sugere um sistema totalitário de que não se conhece o princípio nem o fim —conhecemos apenas elementos desse sistema como o subsecretário, a Embaixada, o escolhido para uma missão espacial, a viagem oficial até um novo campo de estrelas..., elementos que também poderíamos encontrar numa saga como *O Caminho das Estrelas*. Está, sim, na constante hesitação do único foco de consciência a que nos é dado aderir, Joaquim, por exemplo quanto a Margarida (esteve Margarida ou não junto dele e de Januário quando a tia a supunha hospitalizada?), na insatisfação ou incongruência das explicações (não a encontra no hospital onde a foi procurar porque afinal esse hospital era uma maternidade), na acção totalmente inesperada das únicas figuras femininas que não são designadas como tias, mães ou crianças e que começam por se lhe colar ao corpo para logo se centrarem no sexo, que acabam por abandonar com tanta justificação como a que subjazia ao precipitado manuseamento deste, isto é, nenhuma. Observe-se, a propósito, que estes jogos inesperados, entendidos por entes femininos ou de sexualidade ambígua, se manterão em toda a trilogia.

Uma curiosidade historicamente observada é a de que o fantástico prolifera, no exterior do sistema literário, quando o realismo está no seu centro e que autores como Eça de Queirós não resistem a escrever obras fantásticas (folhetins das *Prosas Bárbaras* ou *O Mandarim*) ou até a reservar ao fantástico um lugar verosímil precisamente na obra que mais de perto segue a escola realista-naturalista, *O Primo Basílio*: a calva do conselheiro Acácio, nos sonhos de Luísa, ganha contornos nitidamente fantásticos. Este aspecto curioso pode

<sup>5</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 88.

levar-nos a pensar se, por uma espécie de concomitância de contrários, não haverá em *Meio-Irmãos* elementos realistas.

Há aspectos fundamentais do realismo-naturalismo que não passam para esta obra: a sua finalidade moralizadora, o seu propósito social ou a análise sistemática dos comportamentos, inspirada por uma lógica de causalidade. Porém, outros aspectos há que passam. A focalização na personagem de Joaquim através dos seus multifacetados e alucinados olhos recorda o microscópio que Pinheiro Chagas acusava os realistas de possuírem, que transformava qualquer personagem em cadáver na mesa de anatomia e qualquer paixão em conjunto de sintomas como febre, aceleração cardíaca ou alteração na produção de secreções. Os olhos de Joaquim são uma máquina danificada, a única que serve a percepção geral do universo descrito:

Um vento seco agita os ramos dos arbustos, sacode-lhes os troncos com alguma violência. Vagas de luzes e focos isolados, de movimentos imprevisíveis, cruzam o espaço, iluminam irregularmente e por rajadas os edifícios. Ouve um silvo, distante e contínuo; quase ao mesmo tempo, invade-o a sensação de mal-estar que há algum tempo não sentia. Levanta-se, leva as mãos à cabeça, deambula, quase sem ver, sem poder ver. Encontra-se numa das extremidades do parque, onde confluem, ou de onde partem duas ruas para o lado esquerdo, duas para o lado direito, duas em frente. O ruído torna-se mais rasante, parece vir de baixo, da superfície terrestre. Não consegue distinguir se provém de um abalo longínquo ou de uma aerocidade que se aproxima da região<sup>6</sup>.

O que essa máquina tem em comum com o microscópio dos realistas é o efeito de completa des-subjectivização do universo percebido, tanto exterior como interior. As personagens não têm sentimentos, têm sensações e estas são distorcidas por uma crise de percepção da personagem através da qual se opera a perspectivação narrativa. O cérebro não serve para analisar, serve apenas para, com dificuldade, associar imagens, sobrepor sensações, ou para o seu possuidor «ser levado a concluir que, por qualquer razão, lhe escapava quase tudo do que desde sempre acontecera e estava, de algum modo, a acontecer»<sup>7</sup>.

Para além de ser um constante mecanismo de exteriorização, a percepção é, afinal, aquilo que mais minuciosamente se descreve. A percepção é, em primeiro lugar, percepção do próprio corpo, sentido como um centro exterior de transformações sucessivas (mesmo que estas sejam plantas a desabrochar no seu interior, a visão que delas temos é sempre «de fora»), que podem agrupar-se em dois movimentos: primeiro, a sensação de que o

---

<sup>6</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 135.

<sup>7</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 77.

corpo aumenta, incha e perde sensibilidade; depois, a de que o corpo volta a concentrar-se, sendo a perda de pele sintoma positivo do retomar das dimensões preexistentes à mutação anómala. O espaço que envolve o corpo vai-se desenhando de acordo com aquilo que acontece ao próprio corpo e não tem, por isso, nada de fixo onde a percepção possa ancorar, tal como se pode verificar no seguinte passo:

Sentiu-se cair sobre uma rua que se abria sem limites, como uma paisagem galáctica em deslocação, e pôde ver o seu corpo, um ponto em movimento perpétuo contra um asfalto a deslocar-se sempre, sem fundo<sup>8</sup>.

Para além da minúcia descritiva, a escrita de *Meio-Irmãos* partilha com os procedimentos típicos da escola realista-naturalista a importância dada ao pormenor que confere consistência à sugestão de atmosferas e a presença de pormenores que são verdadeiros motivos: por exemplo o café, o estojo ou o fio de ouro. Cumpre no entanto dizer que, enquanto na narrativa realista-naturalista o motivo corrobora a intriga e é muitas vezes indicial, no livro de António Sá este é perfeitamente despistante e, na forma como aparece e desaparece, percebemos um comprazimento irónico do autor em provocar derivações da intriga que depois não têm consumação. O café é objecto de um questionamento obsessivo que se afigura como um desafio irónico ao leitor: «acreditas, como este Joaquim que tão pouco capaz é de raciocinar, que o café estava envenenado? Acreditas realmente que os sonhos têm a sua explicação nos alimentos que ingerimos antes de adormecer?». Com efeito, a citação que se segue só pode ser entendida como ironia, uma vez que é impossível contar com a crédula adesão do leitor.

Decerto o café era responsável por todo o mal-estar; tinha-se esquecido de que não beber café era o melhor a fazer. Por outro lado, podia ser que fosse o resultado de qualquer outra coisa que tivesse ingerido; ou alguma transformação interna, a processar-se nos seus órgãos vitais<sup>9</sup>.

O estojo —outro motivo— contém algo que nunca chegamos a saber o que é, qualquer coisa que aparentemente não interessa à rapariga que depois acaba por roubá-lo, apesar do suposto desinteresse. O fio de ouro é algo que Joaquim rouba sem que saibamos para quê, talvez apenas para ser convertido em conteúdo de um metafórico estojo:

Ele afastou um armário de madeira carcomida que parecia ter sido depositado no pátio para sempre. Entre o musgo que crescia junto à parede, depôs o fio de ouro que tirou do bolso das calças. Deixou-o ali guardado,

<sup>8</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 72.

<sup>9</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 96.

ouro sobre o verde intenso de um musgo sumptuoso, como dentro de um estojo forrado a veludo, e empurrar o armário contra a parede foi fechar esse estojo e tornar secreto, para todos os habitantes, o seu conteúdo<sup>10</sup>.

Em vez de desempenharem papéis em relação à intriga, os motivos são uma espécie de fim em si, obstáculos que desnorream a personagem principal na sua viagem, viagem que acaba por se converter em deriva, apesar do constante esforço de reorientação da personagem central.

A viagem do herói romanesco aparece, frequentemente, ligada às narrativas de aprendizagem. Porém, uma vez mais, esta tipologia narrativa não serve de quadro conceptual e estético para *Meio-Irmãos*. Há um momento em que a obra se aproxima desse tipo de narrativas, quando Joaquim ouve a história da morte de seus pais, devorados por cães-lobo. Sintomaticamente, os cães-lobo são o único motivo que tem uma justificação em termos de intriga. A morte dos pais e, principalmente, a da mãe, com os pormenores escatológicos de que está recheada, na história que é contada pela tia, deveria ser uma revelação determinante para o conhecimento que a personagem tem de si própria e para o seu futuro. Porém, apenas parece dar azo a especulações sobre a hereditariedade ou não do talento do pai de Joaquim para fazer reparações em casa. O «trauma» que o trágico dessas mortes poderia ter causado é totalmente diluído no grotesco e é de forma mais grotesca que trágica que, aparentemente por causa de uma divergência de pontos de vista quanto a terem em casa muito ou pouco espaço para dividir com três novos convivas, Joaquim provoca a derrocada final que reduz o universo da sua intimidade a escombros fumegantes onde, da tia, não restam sequer os laços azuis.

Não obstante a deliberada expurgação da subjectividade, *Meio-Irmãos* evoca constantemente o inconsciente. É frequente sublinhar-se o paradoxo que consiste em que, sendo o inconsciente uma abstracção, só metaforicamente possa ser representado<sup>11</sup>. A literatura é fonte privilegiada das metáforas de que se servem os psicanalistas. Ora, o que António Sá faz no seu livro é renunciar à criação ou actualização de «metáforas extensas»<sup>12</sup> como a do mito de Édipo. Talvez Janeiro possa ser entendido como um rival, mas ele é filho de outro pai, de quem herda as características tão apetecidas por Joaquim, o seu talento para a aeronáutica e, por outro lado, se mata

<sup>10</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 120.

<sup>11</sup> Cf. Françoise Meltzer, «Unconscious», Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, 2<sup>nd</sup> ed., The University of Chicago Press, London and Chicago, 1995, pág. 149.

<sup>12</sup> «Literature and its myths function as some of the analogies for psychoanalysis — as extended metaphors». Cf. *op. cit.*, pág. 152.

alguém, ainda que inadvertidamente, é a tia e, com ela, uma desconhecida mãe de duas filhas. Talvez nesse sacrifício colectivo da família se possa ler um discurso valorativo algo misantropo. Porém, o que nos interessa é o quão pouco contam leituras deste tipo, ainda que sejam elaborações de especialistas (em vez da mera caricatura que acabamos de apresentar), para o efeito global que estamos a pretender descrever, isto é, a transposição para a literatura de materiais sem o filtro da articulação de personagens numa intriga coerente. Se acreditarmos, como acontece nas leituras psicológicas das narrativas literárias, que a literatura representa miticamente, através da intriga e das personagens, aquilo que é reprimido pelo inconsciente, então *Meio-Irmãos* aparece como um caso de afrouxamento na auto-censura, uma vez que utiliza como mecanismo de criação literária um procedimento típico de um método de análise psicológica, o das associações livres e narração do conteúdo manifesto de sonhos. Efectivamente, certas obsessões que encontramos na obra são típicas do universo onírico: dirigir-se a um lugar com um objectivo e esquecer esse objectivo durante o percurso, converter a culpa por não se lembrar de Margarida em medo de chegar atrasado ao Instituto de Recursos Sociais, assistir à completa transformação do espaço enquanto o vai percorrendo, são tópicos que encontramos de maneira recorrente nos sonhos. Ao utilizar como processo de criação literária um procedimento tipicamente analítico, mas onde não existe a figura do analista, António Sá ousa negar a sistemática psicologização da literatura a que, do realismo até aos nossos dias, exceptuando obras tão raras quanto *O Nome de Guerra* de Almada Negreiros, os escritores não parecem querer ou poder resistir.

Finalmente, na já citada interrogação quanto ao café estar na origem de tudo o que sucede a Joaquim, podemos encontrar a confirmação de uma postura deliberadamente anti-psicologista: tal como é difícil aceitar, para os críticos ou amantes da literatura, que esta não se reduz a um sintoma de um estado psicológico do autor, também será difícil aceitar que o universo de *Meio-Irmãos* se reduza a um sintoma de um estado físico da personagem principal. Logo, de nada servirá procurar compensar a quase ausência de subjectividade do universo descrito com a figura «atacável» de uma entidade autoral. Aquilo que nos resta é a obra estritamente literária, a episódica descrição de uma percepção distorcida, capaz de proporcionar momentos de fruição estética apenas comuns às obras com inegável valor literário.

## 2. *Novas ameaças ou novo drama*

*Novas ameaças ou novo drama* (2003) continua a história de *Viagem até um novo campo de estrelas* (*Meio-Irmãos*) (1998): a história de uma personagem

que erra num espaço e num tempo impossíveis de determinar, mas onde as alusões a lugares e episódios do seu passado se diferenciam de novos espaços e novos episódios em que se vê intempestivamente envolvida. A forma errante de deslocação no espaço, devida a uma permanente necessidade de fuga —sinónimo de premente luta pela sobrevivência— tem um correspondente no processo de caracterização das várias personagens: a transmutação. Da mesma forma que a personagem principal não logra orientar-se, uma vez que os seus eventuais pontos de referência, antes que ela os reconheça completamente, se alteram, também o narrador não logra fixar a sua caracterização ou, sequer, o seu nome, que não cessam de alterar-se: «Em climas mutáveis os nomes alteram-se e os seres transmutam a sua essência», como se escreve na nota em itálico que antecede a obra. Este processo de transmutação de nomes e características estende-se às outras personagens, cuja caracterização não depende directamente do narrador, uma vez que toda a narrativa se focaliza em Joaquim, aliás Jokes, Jo, etc. Ao longo das cerca de duzentas páginas que determinam o tempo da narração, dependemos da percepção de uma personagem que sofre uma transmutação que lhe afecta, entre outras coisas, a visão. Essa transmutação é um processo que a converte de ente inumano em humano, provocando-lhe o mais vivo horror e deixando-lhe como única esperança o facto de essa transmutação poder ser reversível, posto que todas as espécies se cruzam, como se percebe quando o sangue das personagens é derramado —o que acontece constantemente neste universo eminentemente bélico, de atmosfera contaminada pelos mais diversos compostos químicos que se libertam nas múltiplas combustões, vivas e lentas, a que, com a personagem principal, assistimos.

O universo constitui uma ameaça para os seres que o povoam e está, ele próprio, semeado de ameaças prontas a converterem-se em realidade, motivando a incessante necessidade de fuga. Se, no primeiro livro do tríptico, o universo se convulsionava em inexplicáveis terramotos, neste está sempre a ponto de explodir. Da mesma forma, os seres que o povoam como a um palco, estão sempre prontos a dar-se batalha, quer utilizem um arsenal bélico digno da mais pura ficção científica, quer recorram a armaduras e espadas do tempo dos cruzados. À imagem forte da desintegração sucedem as imagens fortes da explosão e a da mutilação, que culmina no «descabeçamento» dos heróis de um quadro mítico, no final da obra.

O confronto foi prolongado, aproximando-os dos espectadores, e o seu arrastamento, ao longo da piscina, trouxe muitas mortes entre os lémures e o cansaço último dos irmãos, que se viram por fim despojados das armas e manietados. Assim sujeitos, começaram a ser descabeçados um por um, e as suas cabeças inumanas e humanas rolavam e caíam na água da piscina

tingindo-a de mesclas azuis, roxas e sanguíneas, conforme as diferenças cromáticas dos sangues, linfas, líquidos vitais das vítimas<sup>13</sup>.

À pura errância, quer como fio narrativo, quer como metáfora da ausência de causalidade, sucede, nesta obra, uma nova metáfora: a do palco, do palco como centro do universo ou do universo como palco. Mais do que uma vez Joa se encontra perante um espectáculo teatral. O primeiro, *O falso casamento*, tanto pelos efeitos espectaculares como pela fluida intriga de sabor mitológico que nele se configura, pelo recurso ao *deus ex machina* (a ciumenta Juno que põe fim às expectativas de Plateias) e pelo cómico exagero dos jogos de linguagem, faz-nos pensar nos espectáculos barrocos que utilizavam máquinas complexas. A diluição da intriga em prol da espectacularidade do «théâtre-à-machines» encontra-se também em *Novas ameaças ou novo drama. A expulsão de Ciscilo* é outra peça de que Jokino é involuntário espectador, enquanto, ao mesmo tempo que assiste à exposição da teoria que preside à criação de um «novo drama», se vê envolvido em aventuras que vão do assédio sexual à necessidade de mutilar o indivíduo que, com o seu sexo na mão, é tomado por um *rigor mortis* não se sabe se passageiro, se definitivo. Nesse novo drama o actor não pode experimentar emoções, não deve ganhar qualquer espécie de identidade e tem de estar submetido a uma ameaça:

algo de muito terrível deve acontecer, mesmo que criado com algum artifício e sem que ninguém o saiba previamente, para que o máximo terror em que se encontram os espectadores seja também o máximo terror dos actores<sup>14</sup>.

À exterioridade da ameaça corresponde, na personagem principal, a interioridade da culpa. Os outros constituem uma ameaça de que é preciso fugir, mas o único sujeito a cuja interioridade temos acesso sente-se devorado pela culpa em relação a elementos do passado, principalmente a morte da tia, causada pela sua teimosia em deitar abaixo uma parede num universo em constante e rápida erosão, mas também por não conseguir encontrar Margarida, que agora se chama Margar ou Marga: quando se dirige ao quarto 630 da maternidade onde afinal Margarita parecia que estava, depara-se com um moribundo e é arrastado numa nova deriva: da culpa, à fuga; da catástrofe, à culpa; de uma deriva a outra. Tudo misturado com motivos que vão atravessando o tríptico com uma enigmática falta de funcionalidade.

A constatação formulada pelo encenador de *A expulsão de Ciscilo* de que «é uma luta desigual, esta que travamos contra os convencionalismos, que nos oprimem de todos os lados e nos sufocam» (pág. 156) poderia ser subscrita por António Sá. Procurando as periferias de universos múltiplos e indetermi-

<sup>13</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 213.

<sup>14</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 153.

nados, as atmosferas sufocantes, misturando a mitologia e a memória cultural com o esquecimento que domina um universo onde a humanidade perdeu o prestígio renascentista e se converteu em raça de espíões e prostitutas, privilegiando géneros para-literários como a ficção científica<sup>15</sup>, apagando voluntariamente toda e qualquer espécie de possibilidade de adesão psicológica ou de coerente explicação alegórica, não há dúvida de que, se algo podemos sublinhar na escrita que se vai avolumando nesta obra é o desafio a múltiplas convenções da literatura. E, da mesma forma que do desafio à convenção clássica das três unidades surgiu a espectacularidade barroca e a tónica na expressão como fim em si, nesta obra a tónica última recai sobre o comprazimento com a própria linguagem, com os matizes minuciosos que uma pesquisa incessante da ironia e do grotesco conferem a essa linguagem.

### 3. *Reencontro*

A narrativa, no terceiro elemento do tríptico, arranca de uma das situações de semi-consciência que mais se repetem: o despertar da personagem principal. Quando isso acontece, Joaquim apercebe-se de um elemento que deveria fazer parte do universo onírico, mas que persiste no quadro da sua realidade: uma espada de metal, a que se encontra abraçado.

Levantou a cabeça bruscamente, para sacudir os restos imaginários; empurrou com força a lâmina irreal para provar a respectiva inexistência. Afastou-a de si, era uma lâmina metálica e estreita, tão longa quanto ele mesmo, espessa junto ao punho; fê-la resvalar para o soalho, sobre cujas madeiras ressaltou com um ruído duro<sup>16</sup>.

Debatendo-se com a existência ou inexistência da espada, acaba por escondê-la. Qual a função desta espada, que tão inexplicavelmente surge, para logo desaparecer? Não há explicações lineares e as associações simbólicas são excessivamente densas, pelo que nos limitaremos a fazer notar que o aparecimento da espada coincide com um processo de transformação da personagem que surpreendemos *in medias res*, isto é, em curso, mas não concluído. Jokio já não é humano, está a converter-se num jovem dragão e, se algo lhe causa horror, é a possibilidade de algum dia ter sido humano. A espada é um atributo dos tempos arcaicos da cavalaria, não sendo, por isso, de utilidade na sociedade dita perfeita do tempo entre presente e futuro que se recria em *Reencontro*. Sublinhe-se, a propósito, que a representação

---

<sup>15</sup> A expressão «género para-literário» não corresponde a qualquer juízo de valor. Refere-se ao facto de a ficção científica se definir como literatura «de género», por oposição à «mainstream literature» ou literatura canónica.

<sup>16</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 4.

das coordenadas espaço-temporais se vai tornando cada vez mais despistante. Lê-se, por exemplo, na pág. 8<sup>17</sup>: «nessa manhã-para-os-próximos dias». Ou, na pág. 9: «Não sabia quanto tempo, quantos cinco tempos havia de estar exposto».

Essa indefinição do tempo e dos espaços desenvolve-se paralelamente a uma constante tentativa de orientação de Joaquim, que continua à procura do Instituto de Recursos Sociais ou da sua noiva Margarida. Com esses fatos, vai derivando num universo que, desta feita, se liquefaz, sofrendo um degelo que converge num dilúvio de lamas ácidas. Estas, finalmente, virão a submergir todos aqueles que permanecem no planeta que já não se chama Terra, mas Solo.

—Solo é o novo nome oficial da cidade e planeta que pisamos e que não tinha nome, salvo o nome inominado de um holograma de outro planeta arcaico, extinto já, o nome de *terra*, substância que muito a constituía, nome variante de poeira, coisa de nada<sup>18</sup>.

Este planeta, apesar de não ter mais existência que um holograma, está votado a uma destruição apoteótica, com músicas que, não sendo celestiais, proporcionam a Joko mais felicidade que um coro de anjos.

Entre as múltiplas teorias acerca da existência, da matéria ou da sociedade que subjazem a esta obra ou que nela são desenvolvidas, destacaríamos uma, por lhe estar associada uma personagem que vem da tradição literária para, como muitos outros elementos, ser posta ao serviço da transgressão sistemática que referimos acima: a teoria das vidas sucessivas. Jo morre várias vezes e várias vezes é reanimado pelo seu anjo guardião, um anjo quadrado, narcísico, simples funcionário. Atentemos num fragmento de diálogo em que intervêm Joaquim, o seu meio-irmão Januário e o seu anjo da guarda, IOIO:

—Vejo-te muito humano para um anjo funcionário. Seria inesperado que os funcionários comessem a ser humanos, que dos anjos já nem falo...

—Não sou funcionário por vocação —disse IOIO—, mas porque assim funciono.

—Assim continues a funcionar por toda a nossa eternidade, que acaba páginas adiante —concluiu Ian, e voltou-se para Jo: —Ainda bem que te encontro, agora podemos ir juntos a este *encontro*<sup>19</sup>.

Trata-se de um diálogo que tem lugar num dos raros momentos de encontro da personagem principal com outras personagens e no qual Januário,

<sup>17</sup> Como a obra ainda está no prelo, a paginação que indicamos refere-se ao texto polycopiado, gentilmente cedido pelo Autor.

<sup>18</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 90.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem.*

aqui chamado Ian, adianta, em palavras sibilinas, o final da história: a eternidade está prestes a chegar ao fim e, justamente antes que isso aconteça, terá lugar um encontro enigmático, para o qual Januário convida Joaquim. Januário lança algumas suspeitas sobre a eventual humanidade do anjo, suspeitas que se estendem também a Joaquim. É que ao encontro de alguns seres superiores que deverão partir, numa nave espacial, até outro campo de estrelas, deixando atrás de si um planeta convulso, não podem comparecer humanos, mesmo que em processo de transformação.

A sucessão de vidas de Joaquim não permite estabelecer uma cronologia. Acompanhamo-lo nos seus ciclos, mas é impossível saber até que ponto a passagem do tempo afecta outras personagens. Ele não parece conservar mais que vagas lembranças de episódios das suas vidas anteriores, quer como ente humano, quer como ente inumano. Aliás, à medida que a obra avança, a memória torna-se suspeita, chegando a sugerir-se que é induzida por um mecanismo que se instala nos indivíduos.

As gavetas dos passados cabem na memória de um só átomo, um cisco neste planeta, lasca de cinza arcaica, onde tudo se contém. Daí que todos os eleitos a eles possam aceder... aliás, já nem acedem: têm-nos instalados em si mesmos, e é como se tanta acessibilidade os tornasse dispensáveis, a esses tantos passados.

— Servem de distração a amadores de raridades e coisas arcaicas e de espectáculos de entretenimento para indígenas.

— Para populações que vêem fragmentos de alguns passados em forma de teatros, distorcidos por visões e revisões fantasiosas, por isso mesmo tantas vezes felizes, esses fragmentos de mundos mitográficos filtrados por imaginações ora candentes, ora cadentes, fragmentos de geografias — regiões ibéricas chamadas, arcaicamente visigóticas, quem sabe se mais tarde muçulmanas, enfim sabe-se lá o quê... haverá que consultar uma cronologia...<sup>20</sup>.

Joaquim parece ter falhas nesse mecanismo da memória, o que faz dele uma personagem desorientada, enquanto persegue lembranças fragmentárias.

À medida que nos aproximamos do fim da narrativa ou daquilo que, no universo do narrado, se designa como o fim da eternidade, as mortes de Joaquim vão tendendo para a aniquilação total. O desaparecimento do anjo da guarda é um prenúncio dessa aniquilação, ninguém vem para salvá-lo e Jo fundir-se-á com o magma lamacento onde também mergulha um neonato e onde a suposta mãe deste já se dissolvera.

Como nos elementos anteriores do tríptico as figuras femininas têm pouca dominância, são fugazes, surgem do nada e desaparecem sem se saber como:

---

<sup>20</sup> Cf. *op. cit.*, págs. 126-127.

pense-se na cientista que desaparece depois de ter acompanhado Joaquim por caminhos interditos, onde foram surpreendidos pelos seguranças; pense-se na fêmea que se fundiu com a parede, no metro, depois da prática de um acto sexual numas escadas rolantes. Neste caso, como noutros casos anteriores, a aproximação dos amantes resulta da iniciativa feminina, arranca sem qualquer pretexto ou justificação e acaba por ser interrompida também por iniciativa da fêmea. Aquilo que, no episódio que comentamos, é designado como «o acto amoroso», é acompanhado de uma manifestação autónoma do pensamento de Joaquim, que divaga em questões filosóficas, enquanto o seu corpo vai caindo, à mercê da fêmea e de umas circunstâncias grotescas em que as escadas rolantes vão criando os incidentes que pontuam a evolução da cópula. Estas predadoras sexuais são, afinal, uma ameaça mais, obstáculos avulsos que dispersam Joaquim em relação ao objectivo da sua *quête*: o encontro com Margarida e o reencontro com Januário, o seu meio-irmão, que, como acima referimos, o convocara para um encontro misterioso.

Quase invisível sob a armadura platina de soldado extra-universal, era Janus na verdade, o sublime Januário de outros tempos, primeiro entre todos, ímpar entre pares, que de repente aparecia, no seu engenho alado, extraterrestre quase, e sem sublimidades nem poeiras flutuantes, que nem magicamente existem, apenas poeiras poeiras, que se localizam em todas as superfícies, se infiltram em todos os poros dos corpos e das almas e humores e lábios e bocas falantes quando Jokinissimu falou:

—És tu, meio-irmão?

—Ah, reconheces-me, apesar dos tempos e das metamorfoses!<sup>21</sup>

Não obstante a apoteose do reencontro, o reconhecimento mútuo derivará em suspeita e, entre os dois, a distância será definitiva: Januário entra na nave que vai deixar o planeta, enquanto Joaquim fica. Na nave salvam-se apenas alguns. No regime autoritário que rege esse universo em desaparecimento, os que deviam cuidar do bem comum cuidam-se apenas a si próprios, Jo não é sequer ouvido, o parentesco com o seu irmão (salvador/auto-salvo) não lhe servirá de nada.

O aparecimento da nave e a sua iminente descolagem *ad astra* enquanto Joaquim continua imerso nos seus ásperos caminhos —recorde-se a epígrafe da obra, *ad astra per aspera*— reveste-se da teatralidade de um *deus ex machina*. O mesmo se aplica ao reencontro com Margarida, que introduz outro elemento: o neonato.

Foi quando viu Margar voltar-se para ele, voltar-se de todo, mostrar-lhe um recém-nascido envolto em panos encardidos, e dizer:

<sup>21</sup> Cf. *op. cit.*, págs. 87-88.

— *Não podes esquecer isto.*

Antes que pudesse pronunciar palavra, as paredes luminescentes deslizaram e Margarida deslizou também para o infinito do sítio, transformou-se numa mancha, num ponto, e Joaquim correu para esse ponto ainda, esse nada, e achou o nada para onde corria, que era um sítio sem sítio, quark mais ínfimo, invisível, de onde não lhe foi possível sair<sup>22</sup>.

Em *Meio-irmãos* surgira a confusão entre hospital e maternidade, associada à figura de Margarida. No momento do reencontro, Margarida parece ter dado à luz. Apesar das três figuras do quadro natalício acompanharem a dissolução do planeta, desaparecendo primeiro Marga, depois o neonato e, finalmente, Joaquim, imediatamente antes que este inicie a sua última deriva vê-se imbuído de uma inexplicável felicidade, que sugere uma epifania.

Agarrava-se ainda a uma raiz viscosa, que lhe deslizou entre os dedos, e não sabia por que nós vegetais o manteve ainda a meio do declive. E nesse declive deu de face com o que seriam uns olhos enormes num rosto mirrado. Com um estremecimento, fixou melhor o que via, e percebeu, num recesso ovalado da terra a esboroar, o que lhe pareceu o corpo enrolado sobre si mesmo de um feto nascituro e entretanto sepulto. Os glóbulos oculares no seu envolvimento glutinoso fixavam-no frontalmente e transmitiam-lhe todo o medo do universo e a sua natureza inexequível, provisória. Aí esteve para sempre, e mais tarde soltou os dedos e o corpo escorregou até ao fundo, afundou-se parcialmente na lama estagnada. Iluminações simultâneas invadiram-no da luz flagrante de uma felicidade absoluta. Compreendeu, imerso em luzes excessivas, como tudo era o máximo de tudo, e todo o existente o máximo do existente enquanto existente, e o todo de tudo perfeito em si mesmo. A compreensão não era só por si o expoente da sua felicidade, felicidade absoluta era a compreensão misturando-se aos instintos e a todos os mecanismos impressos no corpo. Submerso em tanta felicidade, ofuscado por tantas iluminações vitais e transcendentais, viu ainda, com as faces semifundidas no lodo, a aerocidade magnífica pairar nos ares por micro-segundos e logo desaparecer na sua velocidade hiperluminosa ao infinito. «Felizes os que se vão, felizes os que ficam», submurmurou, «isto é o que existe, e é tudo, e é tão demasiada tanta beleza universal e felicidade». E entendia enfim que todos os desígnios estavam em curso, o mundo inteligente e próspero planava enfim na perfeição eterna universal e extra-universal, por obra de todos os seus extraordinários agentes progressivos, e um qualquer fulgor não designado não tinha mais por que esperar<sup>23</sup>.

O título do último dos três romances —*Reencontro*— sugere um final feliz que, no entanto, não tem lugar. O tríptico termina com a condenação da per-

---

<sup>22</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 132.

<sup>23</sup> Cf. *op. cit.*, pág. 136.

sonagem principal, mas não chegamos a assistir à sua morte. Nos momentos finais escava o lodo ácido e encontra alguns objectos, uns que nos parecem conhecidos (um fio de pescoço em ouro, um estojo) e outros que parecem perfeitamente aleatórios, uma vez que não poderão desempenhar nenhum papel na intriga. Esta é totalmente filtrada pela consciência de Joaquim e essa consciência vê-se interrompida pela destruição final.

Concluiremos com uma breve observação acerca de uma das características desta obra, escrita ao arrepio das tendências da *mainstream literature* em Portugal, dominada pelo romance histórico ou pelo romance de actualidade que reflecte sobre a identidade portuguesa, tendências que observamos tanto entre escritores canónicos como entre alguns menos conhecidos. António Sá constrói um universo que se aproxima das chamadas distopias, no domínio da ficção científica. Porém, as características estilísticas da sua obra, com pastiches de linguagens que vão dos aforismos construídos à publicidade, passando pelos ecos do mais canónico dos escritores portugueses, Camões, constituem transgressões que a afastam definitivamente de uma classificação dentro da literatura de género.