



Xô e Genciana: duas brasileiras na ficção portuguesa

Xô e Genciana: Two Brazilian Characters in Portuguese Fiction

TERESA MARTINS MARQUES

CLEPUL/Universidade de Lisboa



Resumo: Analisamos duas personagens brasileiras em duas narrativas portuguesas do século XX: Genciana é símbolo de Lisboa. Em Roma, Xô rejeita um don Juan latino.

Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis; David Mourão-Ferreira; Ficção

Abstract: We analyze two Brazilian characters in two Portuguese narratives of the 20th century: Genciana is a symbol of Lisbon. In Rome, Xô rejects a Latin lover.

Keywords: José Rodrigues Miguéis, David Mourão-Ferreira; Fiction

Eu vi a eternidade nos teus dedos!
Eu vi a eternidade e amedrontou-me
Saber, tão de repente, tais segredos.
– Eu não mereci, sequer, saber-te o nome.

DAVID MOURÃO-FERREIRA

O presente trabalho pretende ser o primeiro passo de um projecto mais amplo da constituição de uma galeria de personagens brasileiras na ficção portuguesa. Se exceptuarmos a obra de Guilhermino César, *O «Brasileiro» na Ficção Portuguesa*, publicada em 1969, incidindo, sobretudo, nos brasileiros de Camilo, Júlio Dinis e de Aquilino, mais recentemente, o ensaio de Clara Rocha, de 1996, que retoma o ponto da situação do anterior e lhe acrescenta os estudos sobre Miguel Torga e Olga Gonçalves (esta última para a emigração europeia), e por último o ensaio de Jorge Fernandes Alves, em 2004, temos de concluir que um estudo sistemático deste tema carece ainda de ser feito. Para tanto bastará ver como nestas se esgotam as referências minudentes de Ernesto Rodrigues, na actualização do verbete “Emigração” do *Dicionário de Literatura*, de Jacinto do Prado Coelho, o qual justamente escreveu:

[...] a emigração [...] é uma constante da história de Portugal desde o século XV. Emigra a gente humilde que vai em busca do pão de cada dia e tantas vezes na mira dum pecúlio com que regresse: emigram (sobretudo a partir do século XVIII e por motivos políticos) muitos intelectuais, escritores e artistas.

Muito há que pesquisar, desde logo em autores que fizeram a experiência da emigração para o Brasil, ou

noutros que não a tendo feito, ainda assim souberam criar personagens dignas de nota. Entre eles Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Francisco Gomes de Amorim, Luís de Magalhães, Fialho de Almeida, António Augusto Teixeira de Vasconcelos, Trindade Coelho, João de Araújo Correia, Aquilino Ribeiro, Miguel Torga, Jaime Cortesão, Adolfo Casais Monteiro, José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena, Joaquim Paço d’Arcos, Ferreira de Castro, Mário Braga, David Mourão-Ferreira, para citarmos apenas alguns deles. Lembremos o que a este respeito refere Guilhermino César:

O “brasileiro” era, sem dúvida, uma personagem tentadora do ponto de vista literário, fosse pela aura que o envolvia – o Novo Mundo era então mitificado no imaginário colectivo como um Eldorado longínquo e apetecido – fosse pelo efeito de estranhamento causado pelo regresso maciço do torna-viagem, tanto nos meios rurais como nas cidades. Para a burguesia lisboeta e portuense, o “brasileiro” era um indesejado: perigoso competidor financeiro, de um novo-riquismo aflitivo e as mais das vezes libertino, constituía um factor de perturbação da ordem estabelecida. Para os conterrâneos da aldeia, ele era uma *avis rara* que causava espanto, inveja ou chacota. (CÉSAR, 1969: 164)

Na senda de Camilo, muitos escritores pintaram os brasileiros a tintas de fel. Mas relembando o que Eça

de Queirós disse sobre a língua do Brasil, “português com açúcar”, prefiro hoje tratar duas personagens que combinam bem os dois sabores. Até porque o sabor dulcífico não raro esconde o amarífico, sendo a inversa bem menos frequente. E são ora flores de mel ora de fel estas personagens que descarregam ternura ou raiva, que a paixão e o ciúme lhes fazem subir do coração à garganta.

Exemplifiquemos com o caso de Xô, feita de mel, que se transformou no mais amargo fel. Trata-se da personagem do romance *Um amor feliz* (1986), de David Mourão-Ferreira, cujo nome evoca a exuberância do *show*, mas também a interjeição que na língua portuguesa serve para enxotar. Fernão, o narrador, pensando enxotá-la, acabaria a ser enxotado por ela. A crítica de *Um amor feliz* tem secundarizado esta personagem em função da protagonista, a incógnita Y. Esta brasileira excessiva, com “ímpeto de bólide” dominada pela “*fièvre acheteuse*”, processo metonímico para colmatar o fel da falta de afecto com o mel das compras, é uma das mais inteligentes e argutas personagens da ficção davidiana. A brasileira Xô, bem ao contrário da personagem principal, a mélica Y, revela-se corajosa e livre e é, no fim de contas, uma das poucas mulheres capazes de afrontar o narrador, que por isso mesmo a receia. É esse narrador donjuanesco que em monólogo interior, simulando o diálogo com a personagem ausente, assim a mostra ao leitor:

Mas tu existias, nos teus vinte e cinco anos incompletos, com a excessiva intensidade de saberes que serias herdeira de uma das maiores fortunas do Brasil, e de seres um astro capaz de incluir na sua trajectória os satélites que bem quisesses e de te poderes dar ao luxo de iniciar na Europa um vida novinha em folha, e de pouco ou nada te incomodar a história retumbante dos teus dois sucessivos casamentos – o primeiro em processo de anulação na Cúria romana quando sobreveio o suicídio do próprio cônjuge (um mocinho paulista de óptima família, mas) e o segundo um brutamontes de um texano que tinha sido herói na guerra da Coreia) coroado por um desquite ainda mais escandaloso. Não era, juro, não era nada disto que me inquietava: era, sim, aquém e para além de tudo isto, o ímpeto de bólide com que tu existias. (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 88)

O narrador foge dela, faltando aos compromissos assumidos, não concebendo sequer a ideia de que possa existir uma mulher que lhe faça frente e que não morra de desgosto só porque ele vai desaparecer da sua vida:

No sossego daquele fim de tarde na Via Giulia, o escárnio da enorme gargalhada que a seguir soltaste – uma só gargalhada mas desdobrada em dois timbres: primeiro de vidro, depois de pedra – foi o mais insultuoso do

que todos os brados em que logo rompestes e em que a espaços regulares intercalavas, como um estribilho, esta expressão de rangente piedade: Sujeito mais à toa! Sujeito mais à toa! (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 88)

Xô foi na juventude a oportunidade perdida, como no conto de Miguéis o foi a perda de Léah, aquela incomparável mulher que o narrador não mais haveria de esquecer. Ambas estrangeiras, ambas estranhas na sua força, na sua vitalidade, desafiando os homens que com elas se cruzam.

Xô é uma mulher assumida, que não se sente intimidada por estar no estrangeiro, neste caso em Roma. A cena decisiva em que enxota o narrador é por ela criteriosamente escolhida para ter lugar na Piazza Navona, justamente em frente ao Palácio Pamphili, não por acaso a sede da Embaixada do Brasil, na Itália. Mesmo no estrangeiro, ela sabe sentir-se em casa, como todas as personalidades adaptativas. Nesse cenário de uma das belas praças de Roma, diz ao narrador:

Vê esses dois aí, muito grandes, à porta da Embaixada? E só eu levantar mais uma vez a mão desse jeito, e eles vêm numa corridinha para dar logo uma surra em você. Mas me parece que não vai ser preciso, não. Só quero é dizer a você que você é um cafajeste. Um cafajeste, entende? E que sei muito bem com quem você estava aí atrás sentado... Volte. Volte para ela. Pra junto de sua senhora. Para junto de sua mamãe. (MOURÃO-FERREIRA; 1986: 89)

Supremo insulto de uma mulher mais nova, para este homem imaturo, cuja mulher é, justamente, pediatra de profissão:

De novo me viraste as costas, como à tarde já o tinhas feito na Via Giulia; mas desta vez nem mesmo com brusquidão, apenas com um gesto baixo e seco da mão esquerda – o gesto de quem atirasse para trás de si, ainda menos que um punhado de cinza. (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 89)

A cinza induz a morte simbólica de D. Juan, figurado no narrador luso-italiano que assim se revela medroso, inseguro, não tendo desatado ainda o cordão umbilical. David Mourão-Ferreira homenageou por muitas formas o Brasil, na sua obra, e uma delas seria através da criação desta personagem brasileira de *Um Amor Feliz*.

Uma outra “brasileira” de estalo é a protagonista do conto *Saudades para a Dona Genciana*¹, a qual

¹ José Rodrigues Miguéis, “Saudades para a Dona Genciana” in *Léah e Outras Histórias*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994. Esta edição integra as Obras Completas de JRM (1994-1996) da nossa responsabilidade. As indicações de página incluídas no texto a seguir reportam-se a esta edição.

conjuntamente com Léah, é uma das mais célebres da ficção de José Rodrigues Miguéis. Esta narrativa foi esboçada no Vermont, em 1941, conforme nos diz o autor, em nota intitulada “Explicação ao Leitor”, inserta no volume *Gente da terceira classe* (1962). A sua primeira edição teve a chancela das Iniciativas Editoriais, em 1956, vindo a integrar definitivamente o volume *Léah e outras histórias* (1958). Para a divulgação das *Saudades*, junto do grande público leitor, contribuiu certamente a atribuição do *Prémio Camilo Castelo Branco* a este volume, vindo, por esta forma, a consolidar o prestígio do escritor junto dos meios intelectuais portugueses e brasileiros, que viam nele uma promessa literária, desde a publicação de *Páscoa Feliz*, a sua primeira novela, em 1932.

O espaço da cidade que está na origem do conto – “A Avenida Almirante Reis” – é aquele em que Miguéis viveu desde a adolescência e onde se situava o prédio nº 35, pertença de sua família. Apesar da relativamente conhecida informação de natureza biográfica que não determina as obras, mas ajuda a esclarecê-las, nem por isso a recepção de *Saudades* deixou de processar-se, amiúde, sob o signo do equívoco, no que respeita à identificação extraficcional da realidade ficcionada. Com efeito, João Gaspar Simões fez corresponder a “Avenida” do *mundo possível* não à lisboeta Avenida Almirante Reis do *mundo real*, mas à Avenida da Liberdade, ocorrendo tal identificação seis vezes ao longo de um artigo de escassas três páginas e meia (SIMÕES, 1981: 209-212). As desatenções de Gaspar Simões e, sobretudo, a confusão decorrente da falsa identificação espacial, mereceram um irónico comentário de Miguéis, na “Nota do Autor”, incluída na segunda edição de *Páscoa feliz* (1958).

A personagem centralizadora do conto é uma “brasileira” de torna-viagem, que na poeira de Lisboa dedilha na guitarra modinhas do Maranhão. Não tendo nada de seu, nem por isso deixa que lhe falte alguma coisa, tal é a lábia que possui para tudo conseguir. Flor de mel na aparência, flor de fel na essência. Genciana é justamente nome de flor. Flor amarela das regiões temperadas e montanhosas do hemisfério norte, de cuja raiz se extrai um famoso aperitivo, com poder tónico e revitalizante. Assim é esta personagem. Flor vistosa e ornamental, revigorante para quem a olha da rua, sempre à janela até altas horas da noite.

Genciana foge contudo ao esteriótipo da infeliz “mão-furada”. É pobre, mas riquíssima de imaginação para resolver os seus problemas. Ela trouxe do Brasil não a “rêmissa” que ela diz estar sempre esperando, mas a força de agir e de acreditar na acção. Ela representa a força do Brasil, país de esperança e de futuro. Talvez que a esperança não seja mais que um sonho de interpretação dos fracassos do presente. Mas é desse sonho que se alimenta a família de Genciana, que não paga as dívidas,

mas continua a ter crédito. Não sendo bonita, é muito vistosa e disso se vale, vista de longe: “Vistas na rua, ninguém dá nada por elas: o andar pesado e desgracioso, as formas transbordantes, o vestido antiquado e de mau gosto... São como peixes fora da água. Assim era Dona Genciana” (215). Pormenor importante na apreciação é o da distância que separa quem olha daquilo que se olha: é a imagem distanciada que favorece a personagem: “Vista de perto, não era nova, nem bela, nem elegante” (215).

O narrador interfere persuasivamente na visão da personagem que tenta transmitir ao narratário, e, sabendo nós como são escassos os momentos em que este é nomeado, concluiremos da importância de *ver*; mais do que *ouvir*, a descrição do retrato feito pelo narrador:

Visse-a você ali à janela, na bata de folhos engomados, o cabelo preto todo frisado a papelotes, cotovelos no peitoril, os seios fartos aninhados como pombos nos braços roliços – e não resistiria a admirá-la como todos nós, os do tempo. (215)

E, se admitirmos que Dona Genciana personifica o passado, fácil será concluirmos que este surge valorizado aos olhos do narrador, porque o vê distanciada pelo tempo, de longe, como Dona Genciana, que só de longe parecia uma mulher irresistível. Da força-magnetismo que Dona Genciana exerce pela sua forma de olhar, atestam as palavras que se reportam a quem olha:

Não havia homem sério, pai de família, polícia cívico ou simples guarda-noturno que, ao vê-la, não sentisse um respeito invencível, um desejo de cumprimentar, de travar conversa, de falar de coisas inofensivas e familiares e mesmo confidenciais. Até os cocheiros dos carros do Chora, que transitavam à passagem com um alegre estalo de chicote: “Vai a Belém!...”. Ela sorria àquelas homenagens e cumprimentava. (215)

A força do olhar não é menos forte que a do sentir. O narrador de *Saudades* é, em alguns momentos do texto, uma espécie de *alter ego* do narrador de *Léah*, porquanto partilha com este as sensações de fascínio e de medo que a Mulher em geral – certas mulheres em particular – lhe provocam:

Tinha na voz o mel crioulo e na atitude uma dengue tropical, que a tornavam mais intrigante. Era de certo esse misto de coisas exóticas o que nela me atraía e intimidava. Adolescente, desejei-a muito, sonhando-a numa sensualidade bíblica. Mas tinha-lhe medo. Se adregava de passar por baixo da janela, cumprimentava, tropeçava, gaguejava boa tarde ou bom dia e era tudo. (216)

Genciana acaba a roubar o noivo à filha tísica, num gesto de fel, mas será esse roubo que trará o mel para a

mesa em que ambas comem. O noivo é o velho Sargento Cerejo, da Manutenção Militar, que vem mesmo a calhar, nesta casa onde não há um tostão furado, mas onde as contas não são furadas, pela inteligência prática que revela em tempos de crise. Até mesmo quando o destino lhe prega as maiores partidas, para além da doença e morte dos filhos, a sua própria doença por cancro, Genciana será sempre recordada na memória do narrador como símbolo de um tempo passado, marcado pela coragem de quem da fraqueza faz a força.

A passagem do tempo em *Saudades* afigura-se-me uma espécie de destino cobrador de contas que o tempo ajusta com as personagens: Genciana abandonando o Professor, descurando e atraíndo a filha Mimi, paga a sua conta quando Cerejo a troca por Marocas, abandonando-a também ele no seu leito de morte. Por sua vez Cerejo pagará também a sua conta, pois acabará abandonado por Marocas que vai adular ainda mais a casa de Genciana. De espaço aberto no passado, tornou-se, pela mão de Marocas, um espaço fechado, invadido pelo público: “Cerejo instalou ali mesmo o seu escritório de Comissões & Consignações e até pôs tabuleta” (239) Marocas vai ainda mais longe na profanação do lugar: “Pôs estores pesados, recebe muitas visitas, mas nunca abre uma janela” (239) No passado, o segredo da vida gregária era dar a conhecer. Genciana abria as janelas para não dar pasto às más línguas. Conhecer e dar a conhecer tudo o que se passa é a função de Genciana no seu posto de comando, a janela onde divulga a vida própria e a alheia.

O tempo cobrador de impostos não isenta o narrador que paga o tributo à Avenida do passado, num misto de memória e esquecimento “lupa deformante da evocação” (como se lê n’ *O Milagre segundo Salomé*) redizendo-a valorativamente, pagando a culpa em remorso e redimindo-se de ter ousado sentir-se claustrofóbico nesse espaço-tempo de rara felicidade, onde viveu a juventude. A sua punição-tributo será redizer desdizendo-se e por isso sofrer, como Tântalo, tendo a Avenida tão perto e tão longe. No passado ele defende a explosiva e radical Acracia, vendo-se agora obrigado a desdizê-la, referindo indirectamente os “amanhãs que cantam”, de conotação política mais enquadrada. O narrador paga ainda ao Tempo o tributo de ver mudar o espaço que tanto verberou no passado. Viu corromper a ínsula paradisíaca, viu que as hortas não eram o infinito, teve de assistir à invasão de estranhos ao lugar, primeiro sob forma de ficção – o cinema – e depois sob forma real – as mães de família com meias de nylon que saem sozinhas de casa. O narrador paga ainda o tributo de ver, mas não suportar, uma imitação barata do passado: “Enjoa-me este *ersatz* barato de babilónia, esta sucursal da Baixa em dó mesquinho.” (240)

A passagem do tempo inexorável é bem visível numa frase simples na aparência, mas densa em conteúdo: “Os

dias passam devagar, mas os anos vão-se depressa. A gente só dá por isso quando já não há remédio.” (209)

A percepção subjectiva que o narrador tem do fluir do tempo verifica-se não só enquanto sujeito activo no passado vivido, mas ainda quando sujeito passivo no presente da rememoração. O sujeito age e simultaneamente contempla a acção. Olhando-os de perto os dias passam devagar e o tempo parece-lhe lento. Olhando-os de longe obtém a percepção contrária e os anos vão-se depressa. Para o sujeito o presente impõe-se com tamanha força que, aparentemente, tudo se reduz a ele, neutralizando o passado e o futuro. Por isso ao agir vê mal, por estar ofuscado pela acção. Será a distância do foco luminoso, a acção da memória, que lhe permite ver nítido o passado e acreditar no futuro. Todavia, se a proximidade ofusca, a distância excessiva, carecendo de luz, transforma-se em inexorável esquecimento.

Em última instância não é apenas o passado que condiciona o presente, mas o presente que de tal forma se impõe, que obriga à revisão do passado, a qual condiciona uma incógnita chamada futuro. Que não é mais que previsão e profecia, não mais que emoção que pretende antecipar e condicionar o futuro. Então o passado ao ser revisto, reconstituído pela memória, é ainda emoção, desejo de re(a)ver o tempo, um certo tempo. Se o sujeito pudesse recriar o passado teria de revivê-lo, teria de ser o mesmo que fora, isto é teria de ser quem não é, sendo quem é. Em suma: teria de ser *dois*, sendo *um*. Ora o sujeito é sempre *um*, ainda quando se vê e se sente duplo, como o narrador de *Páscoa Feliz*. A flecha do tempo revela-se irreversível e ninguém regressa ao passado, por mais que o deseje. Sendo impossível o regresso, ao sujeito resta apenas rememorar ficcionando, imaginar inventando.

A rememoração nas *Saudades* acabará, em última instância, a funcionar como acto confitente do narrador, sempre tributário do Tempo. Atitude de catarse que nos evoca o narrador de *Léah*, pois também ele, pelo dizer *in absentia* tenta punir-se, redimir-se do erro, da cobardia de ter abandonado Léah. Recusando ser vassalo da sua força anímica, a si mesmo o prazer recusa. Ninguém foge de nada. Apenas o tempo nos foge.

A fuga do narrador de *Saudades* efectua-se por processos de transferências sublimantes: a Mimi “vivo retrato de Dona Genciana na sua idade”, e o Amor Livre identificado com a Acracia – sistema anárquico que lhe permitiria (assim o julgava) obtê-lo:

Privado de carinhos, na minha solidão e despeito, eu sonhava sobretudo com o Amor Livre: uma revolução que desse a cada homem o direito de possuir a fêmea que lhe apetece e quando lhe apetece. Era essa, mesmo, a única Lei que o meu acratismo intransigente admitia. (227)

Como acontece com todas as sublimações, nenhuma poderá ser eterna. Morta Mimi, morta Dona Genciana, desacreditada a Acracia, restava ao narrador a fuga para o mundo do oportunismo:

Foi por essa época que eu decidi tomar novo rumo, deixar-me de escrúpulos e idealismos, e encarar a vida a sério. Agarrei-me a um major erudito que costumava aparecer lá pelo arquivo, escrevi duas larachas para um jornal de feição, e consegui ser promovido. (239-240)

A Avenida, uma espécie de consciência moral do narrador, não seria compatível com a sua mudança de vida. Restava-lhe mudar de casa: “Mudei de casa, mas continuei a frequentar a tabacaria, o eterno centro de *cavaco* da Avenida” (240). Fugiu, mas ficou. E ficou para a homenagem que só ele podia prestar. A homenagem do nome, a placa memorável inscrita no texto, como um nome de rua. Amar é ainda uma forma de nomear. O narrador de *Léah* diz-lhe o nome pela última vez e confidentemente assume em solidão o erro de a ter perdido, e por não se ter perdido por ela, ter-se afinal perdido a si mesmo. O narrador de *Saudades para a Dona Genciana*, ao contrário do de *Léah*, salva o passado nomeando-o, transformando-o em profecia, para não se perder a si mesmo. Daí a extraordinária importância do final do conto em que fica um nome a pairar, já não apenas como marca do tempo que passou, mas com um timbre definitivo que perdura. É passado, mas também presente. São saudades, sendo mais que *saudade*:

Para não me perder de mim próprio, nem perder pé na vida, ainda de vez em quando ergo um canto da cortina, e *fico* a olhar o que para mim, para os da velha guarda cá do sítio (que poucos restam!), foi e há-de ser sempre a casa da Dona Genciana.

Referências

- ALVES, Jorge Fernandes. O “Brasileiro” oitocentista: representações de um tipo social. In: VIEIRA, Benedicta Maria Duque (Org.). *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX*. Lisboa: ISCTE (C.E.H.C.P.), 2004. p. 193-199.
- CÉSAR, Guilhermino. *O “brasileiro” na ficção portuguesa – O direito e o avesso de uma personagem-tipo*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1969.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Léah e outras histórias*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1958.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Gente da terceira classe*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Um amor feliz*. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- SIMÕES, João Gaspar. José Rodrigues Miguéis – (I, II, III). In: *Crítica IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. p. 209-212.
- ROCHA, Clara. A Imagem do emigrante na ficção portuguesa dos sécs. XIX e XX. In: *O escritor*, n. 7, p. 164-177, mar. 1996.

Recebido: 02 de fevereiro de 2011
Aprovado: 13 de abril de 2011
Contato: tmartinsmarques@gmail.com