



# Uma soberba contista – visceralidade e encantamento na ficção de Maria João Cantinho

*A wonderful short story writer – viscerality and enchantment in the fiction of Maria João Cantinho*

PEDRO LYRA

Universidade Estadual do Norte Fluminense – Campos – Rio de Janeiro – Brasil



**Resumo:** As tentativas de inovação, temática ou formal, da narrativa moderna ameaçaram a ficção literária de um desvio de sua própria natureza – a narratividade. Particularmente pressionado pela sedução de jornais e revistas, o conto foi minguando até reduzir-se não a uma página mas a um parágrafo e, em casos extremos, não a uma frase mas a uma linha, superficialidade típica desta esteticamente oca pós-modernidade. Enquanto isso acontecia com a literária, outras e novas formas de narrativa (como a quadrinizada, a radiofônica, a cinematográfica, a televisada e a videotizada) ocupavam triunfalmente, através de veículos mais “funcionais” que o livro, o espaço deixado como vago pela literatura, em suas duas primeiras coletâneas de contos, retoma a narratividade em alto nível, com uma história sempre invulgar e desenvolvida, narrada numa linguagem frequentemente poética e de fundo filosófico, devolvendo a ficção literária a seu modo de ser mais autêntico.

**Palavras-chave:** Narratividade; Crise; Conto; Pós-modernidade

**Abstract:** The modern narrative's thematic or formal attempts of innovation threatened the literary fiction of a digress from its own nature – the narrativity. Pressured by newspapers and magazines's seduction, and by the cyberspace's limits, the short story decreased to one page, one paragraph, one sentence or one line, in some extreme cases. It's a post-modernity's typical superficiality. While happened this to literary narrative, some others new species (as the comics, the radiophonic, the cinematographic, the televised and the video) occupied the space neglected by the Literature, through some vehicles more “functional” than the book. In her two first reunions of short stories, MJC takes back the narrativity at a high level, with an always unusual and developed story, that is narrated through a poetic and philosophic language, making the fiction return to its authentic nature.

**Keywords:** Narrativity; Crisis; Short story; Post-modernity

## 1 A crise da ficção contemporânea

As tentativas de inovação, temática ou formal, da narrativa moderna ameaçaram a ficção literária de um desvio de sua própria natureza – a narratividade. Em certas obras que se apresentam como romance, mas a rigor sem uma história, um excesso de experimentalismo nem sempre fecundante ou um delírio de linguagem nem sempre expressivo ou sequer comunicativo acabaram por arrastá-lo a um passo do abismo, no qual só se depararia com o silêncio da estória. Quanto ao conto, particularmente pressionado pela sedução de jornais e revistas, e depois pelos limites e retângulos do ciberespaço, a tentação foi como que mais grave e o efeito

mais danoso: ele foi minguando até reduzir-se não a uma página mas a um parágrafo e, em casos extremos, não a uma frase (pois que pode ser bem longa) mas a uma linha. Houve até quem planejasse escrever um “conto” de uma só palavra! Mediocridades no entanto “aprovadas” por uma vertente crítica irresponsável, em nome da “síntese” e da “renovação”, mas que não passam de adesismo à superficialidade e à ligeireza desta esteticamente oca pós-modernidade.

Enquanto isso acontecia com a literária, outras e novas formas de narrativa – como a quadrinizada, a radiofônica, a cinematográfica, a televisada e a videotizada – ocupavam triunfalmente (através de veículos mais “funcionais” que o livro) o espaço deixado como vago pela literatura,

exibindo uma das faces da crise da escrita no refluxo da leitura, agravada depois (sobretudo entre os jovens) pelo desenvolvimento da telefonia (que os dispensara de escrever até mesmo bilhetes de amor) e da televisão (que os dispensara de ler até mesmo sobre o futebol). O grande público, o cidadão comum deixou de ler para assistir – e chegou-se ao ponto de desprezar o livro, esperando que o novo romance de quem quer que fosse virasse um filme, um caso especial, um seriado ou uma telenovela. E os próprios narradores começaram a direcionar seus textos para as telas multimídias mais que para as páginas livrescas: o sonho de consumo do romancista contemporâneo é ver seu romance transformado num filme – mesmo que essa “transformação” implique uma deformação. Vale o custo: o livro será lido por uns 5 mil abnegados, o filme será visto por uns 500 mil aficcionados, a telenovela será acompanhada por uns 50 milhões de noturnos desocupados.

Apesar disso, a escritura prosseguia seu rumo, com uma legião de novos candidatos a narrador, sempre maior a cada geração, mas a leitura se restringia às suas funções didática e profissional, quase que abandonada como ilustração do espírito e mais ainda como fonte de lazer. Neste último caso, ela foi solenemente permutada por outras formas, se não mais acessíveis, com certeza mais sedutoras – como a boate, o cinema, o (já extinto) *drive-in*, a praia, os espetáculos, o “inferninho”, o computador e a própria tevê – quase todas públicas e sociais, com um irrecusável conteúdo erótico, em oposição ao prazer solitário e trabalhoso proporcionado pela leitura.

A escrita e a leitura só viriam a retomar – em parte – o seu espaço entre as novas gerações com o aparecimento da comunicação eletrônica, notadamente depois da Internet, que devolveu à juventude o prazer de ler e de escrever, a partir de seus “papos” *on line*, seus *messengers*, suas *home-pages*, seus *chats*, seus *blogs*, seus *e-mails*, seus *fotologs*... Praticamente, não há adolescente de hoje que não tenha seu diário eletrônico e sua comunidade no (já moribundo) Orkut e seus grupos no dominante Facebook – o ciberespaço onde se está forjando a Geração-2000, que num recente artigo, chamei de “virtualista”,<sup>1</sup> e que já apresenta algumas obras oriundas desses *sites*.

Sonhando em atingir a universalidade desse público *voyeur*; que podia incluir até os analfabetos, um tipo sub-literário de narrativa inundou e dominou o mercado, emigrou para as telas e fez a fama e a fortuna de muitos meros contadores de história, para o simples passatempo de um tipo de receptor que não exigia do texto mais que a emoção superficial e ligeira, sem nenhum compromisso com a linguagem, com a forma, com a criatividade, com

a caracterização aprofundada de personagens, com uma cosmovisão, com um posicionamento do autor em face dos grandes problemas do seu tempo, nada disso: apenas a emoção, em estado bruto, como é evidente nos casos de exploração escancarada dos dramas do sexo ou da brutalidade da violência – 2 dos temas que dominam soberanamente as telas da nossa tevê, tanto como ficção quanto, nas adaptações, quanto como realidade, nos telejornais.

No extremo oposto, os narradores autenticamente literários acabaram por se deparar com a crise da literariedade, numa época já dominada pelo visualismo de todas as telas, numa sequência vertiginosa de inovações tecnológicas: primeiro a do cinema, depois a da televisão, hoje a do computador, amanhã quem sabe uma de bolso. O suporte foi se reduzindo – e o texto também, como que para se adaptar ao modelo da hora. E eles tiveram que enfrentar a crise, transformando-a na própria matéria de sua obra: era preciso refletir sobre ela, no próprio reduto que ela ameaçava, para tentar ultrapassá-la. E caímos numa técnica mas gélida obsessão metaliterária que só interessava mesmo ao restrito segmento intelectual que vive em torno da literatura.

Pois num momento como este, saturados que estamos de narrativas triviais, de experimentalismos malabarescos e de tecnicismos estéreis, ler um livro de contos que não apenas são contos mesmo, com uma estória sempre *invulgar* e quase sempre *desenvolvida*, narrada numa linguagem frequentemente poética, num ritmo envolvente, com reflexões e diálogos vivos e aprofundados, projetada para uma dimensão alegórica, com recurso ao maravilhoso místico e pagão em que falam deuses e anjos, fadas e duendes, coisas e animais, e fala a própria morte – isso é como que atestar o retorno da ficção literária a seu modo de ser mais tipicamente autorrepresentativo.

## 2 Uma narrativa visceral e encantatória

Maria João Cantinho (Lisboa, 1963) personifica aquele tipo raro de escritor que, ao contrário de forçar a criação de uma obra, parece que acolhe e traslada um texto que, em sua lógica natural, se desenrolasse por si mesmo em sua mente mais que em sua imaginação, em sua sensibilidade mais que em seu intelecto, objetivando-se através de uma capacidade expressora verdadeiramente excepcional. Mais que simplesmente escrito, o texto ressoa como fluentemente registrado. Nesse ritmo, ela se entrega ao processo objetivador e, com a maior naturalidade, produz de um jato um conto de extensão não reduzida. O seu caso é o dos criadores instintivos, compulsivos, em quem a arte parece se subsumir à vida numa espécie de vertigem na qual a expressão jorra como uma força natural exigindo manifestação, como só ocorre àqueles espíritos superiormente criativos – um Nietzsche,

<sup>1</sup> “A geração virtualista. In: *Revista Letras Com Vida – Literatura, Cultura e Arte*, Lisboa, Órgão do CLEPUL, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n. 2, 2011.

um Dostoievski, um Pessoa, um Castro Alves e poucos outros, todos eles muito próximos do nível do gênio.

O seu texto me deixou a imagem viva de quem escreve não apenas como quem respira, numa vinculação visceral entre escritura e experiência, mas sobretudo como quem mergulha e desce ao mais fundo de um oceano, isto é, da nossa humana condição, para de lá nos expor os seus mais recônditos arcanos e segredos. Não um simples caso bem contado mas um problema humano alegorizadamente questionado numa estória insólita que, por isso, transcende o plano da mera referencialidade. Nenhum rebuscamento formal, nenhum experimentalismo estéril, nada de invencionices – mas a estória, narrada ou dialogada, como na essência literária da narrativa; e uma linguagem comoventemente poética, mesmo quando o discurso deriva para o ensaísmo, em belos e muitos sintagmas como versos “escondidos” num parágrafo de pura criatividade. Esse processo, essa linguagem alegorizada, que em poesia tende à diluição do sentido pela ruptura de toda lógica, mesmo da poética, em prosa tende à poetização do relato, desde que preservada a sua essência narrativa.

Poderíamos talvez classificar os seus contos, pela atitude dominante (portanto não excludente), em dois grandes grupos formais:

um *apresentativo* – a estória acontecendo, estruturada à base do diálogo (plenamente tipificado em “O animal que sonhou ser Deus”, talvez o mais “filosófico” de todos os seus contos até agora, ao lado de “Três andamentos para uma mesma jornada”), em que os protagonistas dominam a cena;

outro *evocativo* – a estória acontecida, reportada com diálogo escasso (pungentemente demonstrado em “A flor secreta ou A história de uma metamorfose”, todos do 1º livro),<sup>2</sup> em que quem domina a cena é a narradora.<sup>3</sup>

Comum aos dois, uma dicção constantemente reflexiva, em que mais que a dos personagens ou a da narradora, a voz que fala nos textos ressoa como se fosse (ou se confunde com) a da própria autora. Confunde-se mesmo: para poder dizer tanto quanto narrar, refletir e questionar mais que descrever. Deve ser por isso que Maria João parece mais à vontade e mais autêntica na estória acontecida, no excursão transnarrativo ou metaliterário.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> *A Garça*. Lisboa, Ed. Diferença, 2001. 176p.

<sup>3</sup> Todos os termos autorreferentes (de narração ou de autoria) estão no feminino.

<sup>4</sup> Para mim, ao falar de Ling-Nô, em “O pintor chinês”, Maria João fala é de si mesma: “... não compreendia a razão de ser de tal mistério, o gesto criador levado a cabo de forma compulsiva, e respeitava-o como um ritual, de que ele próprio não se sentia autor, mas apenas um anônimo espectador, ou melhor, actor. Daí a humildade sentida, como se o seu dom fosse mais um motivo da maior e mais intensa admiração, por um Deus que ele não conhecia, mas que agia em si e por si” (*A Garça*, p. 79). Como esse pintor viveu “Há muitos milhares de anos”, ela pode estar insinuando o caráter atemporal de sua narrativa (id.).

No primeiro grupo, a narradora como que se ausenta, os personagens se subsumem a ela e vivenciam a estória num presente – estória que a narradora não conta, como se apenas a presenciasse ou a registrasse, ou como se apenas os próprios personagens pudessem não bem contá-la mas presentificá-la, numa radical vinculação entre literatura e vivência. No 2º, a escassez de diálogo apenas realça a solidão e o silêncio de vários dos personagens e abre espaço para a radicalização da visão da narradora – momentos em que mais se evidencia a natureza metafísica destes contos.

Não há nada semelhante à ficção de Maria João Cantinho na nova contística em nossa língua, nem em visceralidade nem em encantamento – algo que resultasse de uma mágica fusão entre Clarice e Cecília, ou entre Kafka e Borges, ou entre Llansol e Sophia ou, talvez mais autenticamente ainda, entre Nietzsche e Benjamin. É esta a sua família espiritual. Os recursos estilísticos e estruturantes de que se serve, como que abandonados por uma modernidade apenas modernosa, emergem por isso com todo o vigor expressivo de uma construção original, vinculados como estejam a uma tradição que o Modernismo tentou em vão sepultar. Ela deixa a sensação de uma escrita liberta de quaisquer limites situacionais, portanto viável em qualquer época ou qualquer região, como se perseguisse a essência mesma do ser humano – se não imutável, pelo menos permanente ao longo da tradição da nossa cultura. E a encontrasse. E a revelasse, numa forma encantatória.

### 3 *A Garça* – uma estreia triunfal

Sua primeira coletânea (sem uma aba, um prefácio, uma mísera notinha sobre a autora mas apenas com um breve trecho de um dos contos e uma minúscula foto na contracapa) continha apenas 9 textos e lhe valeu a afirmação imediata de um novo nome na Literatura Portuguesa – coisa rara de acontecer com obras de estreia, pelo menos no Brasil.

Desse livro inaugural, vou me deter em 2 contos – o primeiro e o último – que já podem ser incluídos entre as mais altas, mais profundas e mais belas narrativas curtas em nossa língua.

O primeiro (p. 11-27) é o que dá título ao livro – e antecipo que, para este crítico, “*A Garça*” tende a representar para a ficção de Maria João Cantinho o mesmo que “*A terceira margem do rio*” para a ficção curta de Guimarães Rosa, ou “*O rouxinol e a rosa*” para a de Oscar Wilde, ou “*O suave milagre*” para a de Eça de Queirós, ou “*A missa do galo*” para a de Machado de Assis, ou “*A imitação da rosa*” para a de Clarice Lispector, ou “*As meninas*” para a de Lygia Fagundes Teles, ou “*Fronteira natural*” para a de Nélida Piñon. Todos esses, verdadeiramente antológicos.

É um conto, a um só tempo, radical e encantatório. Como o livro não chegou comercialmente ao Brasil, faço um mínimo resumo. É meia-noite, está um não-nomeado poeta solitário evocando um deus no jardim de uma praça deserta quando pousa uma Garça e o cumprimenta. Depois do seu espanto, começam a conversar – um diálogo de 2 seres incomuns. O poeta se apresenta e diz que sua tarefa específica é nomear as coisas de um modo especial (e a autora – não bem a narradora ou os personagens – empreende aqui uma autêntica dissecação, claro que menos científica que alegórica, da natureza da palavra poética). Isso torna os poetas diferentes de todos os outros usuários da linguagem, todas as outras pessoas – “o modo como usam as palavras” (p. 17).<sup>5</sup> A Garça revela que não é uma como as demais, e não porque seja capaz de falar mas por ser aquela que ele criou ao nomeá-la. Está selada a radical união entre o criador e a criatura. Como em sinal de gratidão pela existência recebida, ela oferece seus olhos ao poeta, de modo que ele passaria a ver o mundo através de sua criação e com um outro olhar – o olhar poético, “um olhar de plenitude” (p. 25). Ele se recusa a extraí-los, mas o final alegorizado da narrativa deixa a ideia de que o fez (como se comprovará no conto final). Trata-se, portanto de uma estória de redenção, com a lição maior da gratidão, da solidariedade e da doação – gestos praticamente banidos das relações humanas no nosso mundinho real.

É evidente que uma garça que fala não precisa de olhos para ver: portanto, podia doá-los sem prejuízo. Ou não precisa ver com olhos: “vê” com outro órgão, superior ao olho ou a qualquer outro limitadamente humano, mesmo a consciência ou a imaginação. Vê com um olhar interior, como se apenas este tivesse acesso ao mundo das essências. E então o leitor tende a crer que essa Garça encantada é também o deus que o poeta procurava ao se isolar naquela praça abandonada – o deus que, nessa concepção e nessa prática de literatura, insufla a poesia nos espíritos predestinados. O poeta chega mesmo a indagar: “Tu és um deus?” E a Garça responde, ambigualmente, portanto admitindo: “Interessa se sou um deus ou não? Sou um animal, uma ave”. Mas acrescenta, sugestivamente: “Um sacrifício...” (p. 25). E que ela lhe oferece não apenas simples olhos, olhos de ver coisas sensíveis (dos quais ele não precisava pois tinha os seus muito bons), mas uma 2ª visão, mais ampla, mais profunda – a visão poética ou, numa concepção mística, a divina; e que, no lugar de uma simples restauração da razão de viver, porta a revelação da ideia de vida verdadeira, a que não se tem acesso pela visão – o que de imediato projeta a narrativa para um

plano alegórico. Essa visão interior, que é apenas outro nome da especulação metafísica, é a única que pode ter acesso aos “conceitos puros do entendimento” (Kant) – os instrumentos para a percepção do real não contaminados por imagens exteriores nem por qualquer experiência a priori. Portanto, não se trata de simples doação de olhos *para ver melhor*, mas de *capacitação para entender mais*.

O último conto, “Linhas de sombra ou Réquiem para uma pequena Garça” (p. 159-172), é um texto da mais funda comoção. Abre com a narradora encontrando a personagem morta, sem olhos e enlameada. Ela promove um corte estético no tempo narrativo e retorna para, a partir de um sonho, narrar os últimos momentos de vida da Garça, e fecha não simplesmente com a sua morte mas com a sua purificação, com a própria narradora – transfigurada por compaixão em co-protagonista – limpando a lama do seu corpo, como a restaurar e preservar a essência do ser.

Os últimos momentos são um diálogo da Garça falante com a Morte personificada – novamente, 2 seres especiais em confronto. Esse diálogo me lembrou de imediato 2 outros em 2 dos maiores contos da nossa língua, de todas as literaturas: o de Ulisses e a Deusa em “A perfeição”, de Eça, e o de Prometeu e Ahasverus em “Viver!”, de Machado, que são exatamente os mais “filosóficos” dos nossos 2 maiores ficcionistas.<sup>6</sup> Não tem a mesma amplitude (é apenas um trecho, não um conto inteiro) mas tem a mesma gravidade, a mesma profundidade – e muito mais beleza e muito mais emoção, na exuberante afetividade da narradora por sua delicada personagem. É difícil encontrar algo mais belo e mais profundo no conto em nossa língua: são 8 páginas de puro encantamento e denso pensamento.

A morte fala como se lamentasse sua missão, como se por piedade da condição mortal do ser humano. Isso implica a ideia de sua negação, que a ciência (e eu creio plenamente nesta que é a mais desejada de todas as utopias) promete concretizar ainda neste século, a partir do processo já dominado da clonagem e da decifração do genoma. Mas, enquanto ainda mortais, temos que encará-la sob as suas duas formas possíveis: o *aniquilamento* ou a *transcendência* do ser – o nada ou a eternidade. Num caso, *um término* – não, como vulgarmente se pensa, o oposto da vida, que é a inexistência, mas o instante de ruptura do elo entre a consciência e o universo; no outro, *uma passagem* – a transição para uma vida em plenitude, perfeita e eterna. A narradora oferece as duas hipóteses: uma como expressão da morte, outra como perquirição da Garça. A própria morte é quem procura insuflar no ser a esperança de eternidade terrena da vida – e aqui o leitor tende a supor que não é possível ir mais além nem mais fundo, que não há nada mais vasto nem mais radical na nossa condição a ser explorado pela literatura no breve espaço de um conto.

<sup>5</sup> Questionei para ela uma passagem que considerei problemática, que ela admitiu rever, numa 2ª edição.

<sup>6</sup> Nessa linha, mencionaria ainda de Machado o “Ideias de canário” (que, como a Garça de Maria João, também fala).

Não resisto e ofereço aqui, ao leitor que não dispõe do livro, um breve trecho desse diálogo, em que a Garça resume uma ideia da condição humana, em relação direta com a arte (p. 170):

– O que se pede? Pede-se que se aproveite o instante até ao seu limite, a existência no seu esplendor. Pede-se a beleza de cada sensação e tudo isso o tempo dá... e tira! Tudo é eterno enquanto dura, compreendes? Este é o lema. A poesia faz distender esta máxima até ao limite do imponderável. Uma imagem poética faz disparar no nosso coração o êxtase do instante, numa concentração absoluta de ser... As palavras lutam contra a morte, adiam-na, empurrando o instante até ao seu limite possível... Supõe que sou um poeta. Ao olhar as tuas luminosas asas contra a escuridão e ao nomeá-las, posso adiar a morte, erguendo a beleza das palavras contra a escuridão... mas isso é tão pungente! É o que te dói e te traz tão cansada?<sup>7</sup>

– Sim... doem-me os vossos sonhos, doem-me as bandeiras e os estandartes de esperança com que me afrontam, dói-me a beleza dos vossos cânticos. – a morte suspirou com um ar triste, que lhe suavizou as cavernosas órbitas.

Diante da morte, a ideia dominante do ser humano é a de luta, para escapar a ela. Já que ainda não há como numa perspectiva biológica, que seria propiciada pela ciência, resta a perspectiva cultural, fornecida pela arte (p. 169):

É a arte que subtrai a vida à sua crueldade [diz a Garça]. De cada vez que um poeta canta o amor, é a relação entre dois seres que fica imortalizada e se subtrai à crueldade da vida... dois seres que se inscrevem na imortalidade.<sup>8</sup>

Daqui a autora insinua ou extrai um conceito possível de arte: *o resultado glorioso da luta da linguagem contra a morte*. Esta formulação é bem mais concisa e mais abrangente que a de Drummond, para quem o poema é o resultado da luta do poeta com as palavras: ela pressupõe o poeta por trás da linguagem e ultrapassa a luta contra as palavras. E a de Drummond é algo contraditória ou mesmo derrotista, pois ele a encara como “a luta mais vã”. Não é – e o seu próprio poema é disso uma viva negação.

Essa orgânica ou apenas cultural superação da morte, vagamente desejada pelo homem comum mas

visceralmente necessária ao artista, é talvez a mais humana de todas as visualizações imanentes do ser, que Maria João retoma a Walter Benjamin, como bem ressaltou Eduardo Prado Coelho em comentário a um outro livro dela,<sup>9</sup> sobre o conceito de alegoria na obra do filósofo: a generosa ideia de que o mundo nos acolheu e de que fomos esperados ao nascer (*A Garça*, p. 168). Para aqueles que muito superficialmente consideram a vida “um absurdo”, esta tese demonstra que quem é absurda é a morte, não a vida! E esta constatação torna bem mais comoventes as duas falas finais, já na agonia da personagem e naquele mesmo agônico clima do belíssimo “A fada negra” de Antero (p. 171):

– Caramba, tenho tanto frio, desolada senhora...  
– disse a garça, estremecendo e tiritando – uma aragem gelada percorre a noite.  
– Pequena garça... – respondeu a morte, num tom de voz exausto – não é a noite. Sou eu...

Maria João me disse que escreveu este conto em estado de compulsão, as palavras lhe jorrando sem o mínimo esforço.

Esse longo diálogo é realmente texto de um espírito filosófico. Não direi de uma filósofa: ela é por enquanto apenas uma professora de filosofia, com mestrado e doutorado sobre Benjamin. Mas, se quiser, será: basta-lhe trocar de campo. Mas, pelo bem da literatura em nossa língua, espero que, no lugar de uma troca, ela promova uma soma.

#### 4 Duas infundadas críticas

Esse livro sofreu, entre tantas páginas de reconhecimento, duas restrições da crítica portuguesa – ambas infundadas, para não dizer incompreensivas.

Alguém, num tom próximo da desaprovação, disse que suas histórias eram “simples”. Como se a simplicidade tivesse deixado de ser uma qualidade superior da arte para se desfigurar num defeito grave. E elas só serão simples assim em 2 casos: naquela exata proporção em que a beleza e a verdade também são simples; ou para quem não for capaz de ler seu subtexto, o que lateja fundo por baixo dessa aparente simplicidade. Para captá-lo, não basta ver ou ler: é preciso interpretar. Necessitamos de olhos como os daquela Garça – olhos que, além da consciência e da imaginação, incluem um certo dom especial.

Outro crítico afirmou, também num tom próximo da condenação, que Maria João se servia da literatura para fazer filosofia. Eu aceito a relação, mas numa diretiva inversa: *ela se serve da filosofia para fazer literatura*, o que projeta o seu conto para aquele plano que só atingem os ficcionistas não apenas narradores mas também pensadores – o plano metafísico. Na 1ª

<sup>7</sup> Aqui, um erro de revisão faz supor que esta pergunta é da Morte, mas fica claro que é da Garça. Sobretudo quando se supõe que a exclamação anterior não seja da Garça, mas da morte.

<sup>8</sup> Em “Três andamentos para uma mesma jornada”, Deus fala ao anjo Ariel: “[os homens] inventaram a poesia e [a] música para reproduzir a harmonia e a eternidade que não possuem” (*A Garça*, p. 141).

<sup>9</sup> *O anjo melancólico* – Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Coimbra. Ed. Angelus Novus, 2002.

diretiva, o resultado poderia ser (e com frequência o é) um texto híbrido, a meio caminho dessas duas formas de conhecimento, e geralmente resulta desfigurado: uma pretensão gnosiológica degradada pela contaminação do emocionalismo (caso dos narradores sem cultura filosófica) ou um projeto artístico desestetizado pelo peso do conceptualismo (caso dos pensadores sem talento literário) – e não será nem uma coisa nem outra. Mas na 2ª temos o contrário: um projeto literário que não se afasta da sua natureza estética e que se potencializa pela exploração dos dados estruturantes de uma ontologia e de uma cosmovisão manifestadas pelos protagonistas ou, se quiserem, pelo próprio autor (não apenas pelo disfarce de um narrador) a se manifestar através dos seus personagens – que é justo o caso de Maria João. E esta é, simplesmente, a mais elevada configuração do literário – a *literatura de pensamento*, o que coloca a arte ao lado da filosofia e da ciência como as 3 formas culturais de conhecimento. Não apenas de encantamento. Não uma mera fonte de prazer para o deleite de espíritos privilegiados (ou ociosos), mas uma profunda investigação do ser, do mundo, da vida, uma busca da razão para a existência, uma explicação para a ordem do universo, a serviço (embora talvez não ao alcance) de qualquer um – a literatura como via de acesso a um estado humano superior. Se ela precisasse de alguma “legitimação”, invocaria como precedente a legenda gloriosa de Simone de Beauvoir, com seu *romance metafísico*: uma filosofia literariamente exposta. E se quisessem ir mais longe, iríamos às origens: uma filosofia exposta não em forma narrativa (também não discursiva) mas dramática, como um *teatro metafísico* – Platão, com seus *Diálogos*.

## 5 *Caligrafia da Solidão* – uma confirmação de *A Garça*

Esta segunda coletânea de contos de Maria João Cantinho,<sup>10</sup> com 10 textos, prolonga em tudo as linhas da primeira: muito próximas no tempo, não houve mudança – nem de estilo nem de cosmovisão – que indicasse nova fase em sua carreira.

Como<sup>11</sup> no caso da obra de estreia, vou me deter também em apenas alguns contos – em 4 novas obras-primas.

No 1º, que dá título ao volume, temos mais um texto visceral: Maria João como que sugere uma revisão da espécie humana – a mesma ideia de Augusto dos Anjos em sua mais alta realização, “Os doentes”. Em síntese, temos um escultor cego (re)modelando o ser – e é o 2º caso em que o conceito de visão é questionado. O título

é plenamente significativo: *caligrafia* – uma reescritura ideal; da *solidão* – o estado radical em que o protagonista se encontra na sua inaudita tarefa. Quando a termina, constata que “o Homem novo tinha despertado”.

Remodelar o ser significa dizer que a humanidade falhou, até o presente momento histórico em que vivemos, em sua tarefa de desenvolver uma vida satisfatória para todos, e que é preciso criar um outro tipo de ser humano, ou mais precisamente: um tipo verdadeiramente humano de ser. Pois não é o que vemos hoje, com tanta desigualdade, tanta injustiça, tanta violência – e tanto luxo na outra ponta da escala social, seja entre indivíduos, seja entre países.

O fato de o escultor ser cego indica muito claramente que as modelagens na plenitude da visão sensorial também falharam. Tomando a lucidez como equivalente da razão, teremos uma crítica radical ao racionalismo da nossa civilização, que terá usado a razão também contra os mais legítimos interesses da espécie, como na universal e permanente apropriação individual dos frutos do trabalho coletivo ou no investimento tecnológico para a criação e o aperfeiçoamento das armas de destruição em massa – 2 dados capazes de resumir a história dessa civilização. Contra isso, ele molda sem ver. Ou apenas com aquela visão interior. Portanto, molda o homem ideal, ético, o homem como a poesia sempre o exigiu e como a política e a economia insistem em negar. Se a nossa espécie fosse composta de indivíduos como o moldado por esse cego, com certeza seríamos menos infelizes.

O 2º, “O jardim das palavras”, é outra soberba alegoria em torno da linguagem poética – o espaço da imaginação. Como que derivado de “A Garça”, onde questionava a função da palavra, aqui Maria João discute a sua origem.

Em síntese, um poeta também não-nomeado (e que podemos perfeitamente identificar com o anterior) encontra numa praia uma encantadora menina a brincar com uma fada, um duende e um anão e lhe pergunta se ela sabe onde fica o jardim das palavras – e daqui já se pode deduzir que tudo se passa no plano do imaginário. Claro que ainda sem condições de ultrapassar o mundo empírico, ela lhe indaga “que espécie de jardim é esse” e o poeta responde: “É o jardim que o nosso pensamento cria pelas palavras e que se confunde com o mundo dos sonhos”. Quando Mafalda contesta que só conhece “jardins de flores, de rosas, malmequeres, lírios...” e indaga se é “um sítio” como os outros, o poeta começa a defini-lo:

Depende do modo como acreditamos ou sentimos em nós esse jardim. Cada palavra é um ser precioso, imagina uma flor, que só ganha corpo, cheiro e som quando é dita. Antes disso, elas são fechadas diante do nosso olhar e não libertam a sua magia. É necessário despertá-la.

<sup>10</sup> Leitura a partir dos originais, enviados por e-mail pela autora.

<sup>11</sup> Essa nova fase talvez só venha a se abrir com uma novela ainda em fase de conclusão e ainda sem título. Seu 1º romance (*Sob o olhar de Orfeu*, a sair) prolonga a linhagem estilística/ideológica destes contos.

Impressionada com esse conceito, Mafalda quer saber se as palavras desse jardim “têm corpo como seres” e se “cheiram como as flores”, e o poeta remata:

Sim, imaginando que esse jardim exista, então as palavras libertam a sua luz e som, e esse é o corpo que elas desenham quando ditas. São flores com música dentro e libertam o seu perfume, arrastando-nos por caminhos da imaginação, enchendo-nos o coração. Pode-se fazer o mundo com palavras, melhorá-lo, entendê-lo, ainda que só os poetas detenham a entrada desse jardim.

Então a simbologia do texto explode numa epifania de significados: temos o confronto entre o factual (o jardim de flores) e o poético (o jardim de palavras), como correlatos de raciocínio e imaginação. O poeta explicita, em mais uma passagem em que a narradora fala como pensadora:

Apenas que com um pensa, com o outro constrói uma imagem. O poder das palavras também está nesse desvio do pensamento e na descoberta da sua infinitude e dos mundos que se abrem diante de nós.

Aí temos a palavra poética como instauração, como fonte de vida – uma função fatilógica para a poesia, pela possibilidade de atuação sobre a realidade através da atuação persuasiva sobre a consciência do leitor – pois que, depois desse encontro, essa menina não será a mesma. Em resposta ao anão, talvez um símbolo (“estás a dizer coisas tão difíceis para um simples anão entender”) do insensível à poesia das coisas, ela conclui:

Não vês que muitas vezes se dizem palavras que não querem dizer nada? Quando cheguei aqui só sabia falar a linguagem que se fala entre os seres humanos, e, no entanto, não conseguia dizer verdadeiramente. Não percebia nada do que vós me dizíeis. Agora, compreendo a linguagem das flores, do mar, das árvores, falo com todos os seres e até consigo ouvir a música que há no silêncio. Esta língua mais universal é a poesia. Podemos caminhar através de vários mundos, até ao mais íntimo dos nossos sonhos, pois tudo nos é permitido. Estas palavras que nos permitem viajar em pensamento são as que nos ensinam o que somos e que nos permitem descer no ser em toda a sua espessura, transformando-a em canto.

“A passagem” talvez seja o texto mais radical e de mais funda perquirição metafísica. A personagem semianônima, enigmáticamente nomeada apenas como A., é rejeitada na infância e acaba por desenvolver um sentimento de desprezo não apenas pelos outros mas principalmente por si mesma. E decide se isolar do

mundo. Como em qualquer lugar acabaria encontrando gente em quem identificaria um inimigo, descobre que só pode se isolar mesmo de uma única maneira, absoluta em seu abissal absurdo: no íntimo da terra. E começa a cavar o seu refúgio. Cava a terra e penetra o mais fundo que pode na intimidade do nosso espaço natural. Ela cava movida sobretudo pela volúpia de estar cavando, se aprofundando, se isolando, não apenas esperando *encontrar* (o que estaria ao alcance de qualquer um) mas sim *criar* uma saída do outro lado, uma saída única, porque criada por ela, como a dizer que a solução para qualquer ideal ou a satisfação de qualquer necessidade deve ser produzida pelo próprio sujeito. Seu único contato com a superfície é através da música que lhe chega a seu abismo, também como a dizer que somente a arte, porque vida recriada, preserva o vínculo humano com a nossa condição ontológica. Nem o amor, que pode trair e vai se acabar, nem a religião, pois não é certa a existência de uma dimensão transcendental para o ser.

Ela cava uma passagem com a esperança de – num anterior *lá* – num espaço diverso e mais humano do que aquele que habitara antes, encontrar enfim uma razão de vida. Mas cava num lugar onde o leitor sabe que não há passagem, pois não há um outro lado aonde aportar, mas o contrário: quanto mais cava, mais se afunda, mais se deforma e mais se afasta da sua condição, enquanto se aproxima de nossas raízes terrenas e animais. Fora do espaço social, ela se liberta dos condicionalismos humanos mas se prende à sua falta de meios para a auto-afirmação que persegue. Mas ela crê que há uma saída e, como crê que há, continua procurando. Só que, no seu caso, não há esse outro lado, o que seria para ela a salvação, pois é para aquela dúbia dimensão transcendental do ser que aponta essa obsessiva escavação. Dúbia e eterna: termina a narrativa, mas A. continua cavando, cavando e se afundando, indefinidamente...

É difícil conceber uma imagem de maior radicalidade, de maior profundidade do que esta: a solidão e o desprezo de quem cava sua própria cova como para se enterrar vivo.

“O palácio de cristal” acaba se configurando como uma pungente sátira ao universo da burocracia. O personagem não é anônimo, mas o nome comum de José, sem sobrenome, indica claramente um indivíduo também comum, de vida inexpressiva, toda ela voltada para o trabalho, sem um momento de lazer ou de atividade cultural. Logo na abertura da estória, ele (“o chefe de repartição das finanças”) percebe que está deixando de ser homem – e se transforma num ridículo gafanhoto, “incapaz de sentir qualquer emoção”, reduzido a ‘uma amálgama de instintos básicos’. Parece claro: um tal padrão de vida acaba animalizando as pessoas. Como se trata de um burocrata das finanças, a sátira se volta indiretamente para o poder: é este que animaliza seus

detentores, na sua indiferença pelo destino dos povos e em sua obsessão de privilégio.

Deixo para o leitor as surpresas da narração dessa estranha metamorfose e vou direto ao simbolismo do desfecho: José como que desperta de um sonho num magnífico palácio de 999 portas, todo ele de cristal, espelhado e transparente. Mas “todas as portas davam para a noite”. Surge um anão e lhe propõe um pacto: tudo que ele tem contra o palácio. Ora, ele não tinha mais nada, nem mesmo a condição humana, mas o anão lhe revela que ele preservava algo de muito importante: “a possibilidade de olhar através do cristal”. Pois lá, através das paredes, ele haveria de encontrar o que sempre lhe faltou – simplesmente, uma vida humana. O final também alegorizado permite a interpretação de que o pobre José recuperaria a sua forma própria – o que acarreta mais uma afirmação da esperança.

Os palácios podem ser relacionados a habitações luxuosas, mas estão mais diretamente ligados ao poder, e José era um alto funcionário. Então, o que se depreende de um todo de cristal é aquilo que, desde Gorbachev com sua “glasnost”, tanto se cobra da política: transparência do Estado em suas relações com as instituições da sociedade civil – e com os cidadãos. Portanto, um mundo ético.

Como se percebe, são o mesmo universo, a mesma formulação e a mesma linguagem do primeiro livro. E essa sutil insinuação de crítica social já se podia detectar em “O animal que sonhou ser Deus”, que é aliás o conto de que a autora extraiu um trecho (os 2 primeiros parágrafos) para a contracapa – portanto, um dos seus preferidos.

## 6 Uma múltipla simbologia

Eis aí umas breves demonstrações da onipresente simbologia da linguagem de Maria João Cantinho, que é afinal o que a torna poética. Não entenderá nada destes contos quem, por exemplo, ler em palavras-chave como “mar” apenas aquela profundidade e imensidade de água salgada (assim muito significativamente no final das duas histórias da Garça, o que me lembrou de imediato a simbologia da estrela no final das 3 partes de *A divina comédia* – a mesma ânsia de infinitude); como “terra”, apenas o chão em que se pisa ou o planeta onde se vive (assim claro em “A passagem”); como “sol”, apenas o centro de nosso sistema planetário, e como “noite”, apenas a fase do dia sem luz (ambas, “luz” e “noite”, em expressiva oposição no final de “O palácio de cristal”). Em cada contexto em que termos como esses aparecem, eles explodem com uma carga semântica bem mais vasta e própria desse momento da narrativa. Mas, além e acima de toda essa alegoria, o verbo “olhar”. Este é o mais presente e o mais expressivo – plenamente explicitado em “O ser que perdeu o olhar”. Por isso, duas de suas maiores

criações até agora (a garça e o escultor), 2 dos principais de sua já considerável galeria de marcantes personagens são ou se tornam cegos. Como se os nossos limitados olhos fossem, não uma via mas, ao contrário, um obstáculo no acesso ao conhecimento, sempre afetados por imagens exteriores que obstruíssem a visão pura dos objetos. E assim a nossa realidade permaneceria incognoscível. E a ignorância da realidade, da situação existencial em que estamos envolvidos, é a fonte principal de nossos erros. Pensamos uma coisa, e a realidade é outra. Nossa opção gera danos – daí a infelicidade geral da espécie, ao longo da História. É isso o que, no nível mais profundo, proclamam os contos de Maria João, na sua aparente – e agora já podemos ver que ilusória – “simplicidade”. Para ver o mundo de outra maneira, incondicionada; com outros órgãos, menos limitados que os olhos. Para “ver” melhor e compreender mais. Invertido assim o sentido da visão, não verá nada quem achar que os muitos cegos que aparecem nestes contos são indivíduos que não vêem nada. Não vêem aquele sol mero centro do nosso sistema planetário, mas vêem um outro sol e vêem de outra maneira – como dissera num soneto um grande romancista português que não era propriamente um poeta: “Perdeste os olhos? / Abre os d’alma, e verás que infinda luz” (Camilo Castelo Branco). Caso típico é o do cego do conto-título, que está (re)modelando o ser humano: cego, ele “olha”, “vê”, “observa” etc.

Aqui, quase tudo é simbólico – não fosse a autora uma especialista em alegoria. E por isso estas histórias, ao contrário de simples, são extremamente complexas. Em nenhuma delas, como vimos nos breves resumos, Maria João conta um caso banal ou comum, que ela no entanto podia transfigurar. Mas não: os casos são quase sempre extraordinários, e bem distantes da simples referencialidade, o que lhes confere um vasto alcance e uma estranha originalidade. Além dos que abordamos (um poeta conversando com uma garça, uma garça conversando com a morte, um cego re-modelando o ser humano, uma mulher escavando a terra até ao isolamento e à deformação, um animal sonhando ser Deus), além destes há vários outros, como em *A Garça*: um homem apaixonado por seu cavalo e que sobe ao alto de uma montanha para ouvir uma misteriosa canção (“A canção da montanha”), uma “patética figura” que emerge das páginas do livro que a personagem lia (“Uma improvável aventura”), um artista que prevê e pinta sua própria morte (“O pintor chinês”); e neste volume: um homem antegozando a própria morte (“Apagar os rastros”), uma mãe que conversa com o pequeno filho morto (“A casa da floresta”), uma mulher também anônima que escreve na água (“O cão de Dürer”), um indivíduo que se percebe no centro de um labirinto de 999 portas e que é um palácio espelhado e transparente (“O palácio de



crystal”).<sup>12</sup> Somente num único caso pode-se dizer que a estória é comum (a estória, mas não a sua narração), com toda a sua extrema perversidade: o estupro de uma adolescente virgem por um velho asqueroso, em “O cheiro das acácias” – o único texto (com exceção da episódica relação José/Ariana em “O palácio de cristal”) com exploração do erotismo,<sup>13</sup> como a proclamar a impossibilidade da inocência, da pureza ou da naturalidade num mundo como o nosso.

E tão incomuns quanto as estórias, são os personagens, como acabamos de ver: quase sempre, figuras atípicas, que ela no entanto transfigura em tipos acabados.

## 7 O sentido das metamorfoses

Os mais extraordinários talvez sejam os casos de metamorfoses – uma obsessão da autora, bem percebido por Rui Magalhães em recensão de *A Garça*.

Elas são uma violência psíquica sob forma física: mais que ao corpo, atinge a alma. Atinge o ser pela essência e o deforma, como a A. de “A passagem”; ou o transforma em outro ser, como um anjo que vira homem (o Ariel de “Três andamentos para uma mesma jornada”), ou o animal que vira um deus (em “O animal que sonhou ser Deus”), mas geralmente num animal: um gafanhoto (como o pobre José de “O palácio de cristal”); um veado, como o mais velho de “Os sete irmãos”; ou o submete a uma dolorosa série de transformações, como a também pobre anônima de “A flor secreta ou A história de uma metamorfose” (de *A Garça*), que sucessivamente vira borboleta, gaivota, pardal e, finalmente, águia – como se cada animal (neste caso, todos 4 aéreos) configurasse o estágio superior de uma ascense no sentido da elevação e purificação do ser através do sofrimento, de um estado bem humilde, simbolizado pela borboleta, ao mais imponente, simbolizado pela águia.<sup>14</sup> E que só descobre que ainda é humana quando consuma a catarse ao despertar desse enigmático pesadelo – e chora, como se o sofrimento constituísse a nossa marca mais profunda e mais típica. Mas está liberta e condensa o processo numa única e plena palavra: “Voltei!” (p. 126).

Essa série de metamorfoses sugere que o homem só se salva de seu estado insatisfatório por uma mudança radical, como a insinuada no conto-título: não de simples situação mas de ser, ou de modo de ser. E a visão da autora é sempre de um sereno realismo: nem pessimista (isto é: descrente), que apontasse sempre na direção do pior; nem otimista (isto é: ingênua), que apontasse sempre na direção do melhor. Ela operacionaliza ambas as possibilidades: nos 2 casos mais expressivos, uma é concretizada pelo José de “O palácio de cristal”, que se transforma num grotesco gafanhoto; outra, pelo animal não-identificado que sonhou ser Deus e que afinal se transforma mesmo num deus, mas com aparência de criança. Portanto, temos a mudança para o bem e para mal, magnificamente fundidas em “O cheiro das acácias”, que era percebido como agradável pela menina inocente mas depois, associado à violência que sofreu, passa a ser percebido como repugnante – de aprazível a odioso. A sugerir que os atributos dos objetos residem menos no ser em si que na relação estabelecida com o sujeito que os contata.

O sentido da metamorfose em gafanhoto está claro: José era um alto funcionário público, encarregado das receitas do Estado – e eis aí um belo e grave “recado” aos nossos burocratas das finanças. Mas por que em criança? Talvez porque aí se apresente a simbólica chance de um recomeço, a fazer tudo diferente. Nas 3 situações básicas e típicas: o espaço existencial – mudar de ambiente, de cidade ou de mundo; a fonte de sobrevivência – mudar de profissão, descobrir outra forma de trabalho; a situação pessoal – um convívio em família ou o isolamento em solidão voluntária. E até cometer outros erros, ou mais, isto é: arriscar mais, sem medo de errar. Pois talvez seja o erro o fato que, ao invés de nos condenar, mais nos absolve de nosso estado insatisfatório: se acertamos sempre e se somos tão pouco, é que nossas capacidades eram mesmo insuficientes para nos conduzir a um estágio mais elevado.

Em todas essas metamorfoses o que ressalta é a crise da identidade, de um ser que não apenas se transforma em outro, mas que, por perder a consciência, não sabe mais quem é – um alegórico-trágico retrato do homem do nosso tempo. O “eu” sufocado pela realidade, buscado por todos, como no sonho/delírio da personagem anônima de “A flor secreta”, simbolizado nela, que só se abria em si mesma e para si mesma; um ser cindido, desfigurado pela vida que leva em confronto com a que sonhou – e por isso é que a única palavra que ela lembra de tudo que leu é a palavra “cisão”: “O mundo em que tinha vivido era um mundo de cisões e de rupturas entre o pensar e o sentir, o conhecer e o desejar, entre o falar e o dizer... e o cansaço interpunha-se como uma noite antiga sem estrelas para a iluminar”. Como se deduz, um alegorismo

<sup>12</sup> Para uma terceira coletânea, Maria João já tem prontos pelo menos 2 contos que se passam num local onde, a princípio, nada de humano acontece: o deserto.

<sup>13</sup> Maria João prefere explorar o erotismo em poesia: sua 1ª coletânea (um pequeno volume de apenas 56 páginas, mas que lhe valeu um prêmio de revelação da Associação Portuguesa de Escritores) compõe-se quase que exclusivamente de poemas de amor. Cf.: *Abrirás a noite com um sulco*. Lisboa, Hugin Ed., 2002. Como *A Garça*, este volume também não traz nenhum texto de informação ou de apresentação.

<sup>14</sup> Eu indaguei à autora se ela definia, previamente, um tipo humano para simbolizar na figura dos muitos animais falantes que povoam seus contos. Ela respondeu imediatamente que não. Trata-se, portanto, de intuição pura – um dos procedimentos típicos da poesia e que, justamente por isso, poetiza o ambiente textual onde ocorre.

e uma tragicidade de fundo alcance realista – não de um realismo como convenção escolástica, por evidente, mas como atitude do espírito em face da realidade.

É sempre a desumanização, pelo vazio de uma vida sem um só momento feliz, às vezes nem na infância – vida reduzida à obediência a normas exteriores e ao cumprimento de obrigações impostas por mera necessidade de sobreviver, realisticamente expresso pelo camelo talvez símbolo do homem condenado às tarefas mais ingratas, de “O animal que sonhou ser Deus” (p. 91):

... pressupondo que ser feliz é ter prazer, então eu não sou feliz, pois os valores e deveres que carrego são demasiado para mim e não me deixam o corpo livre para o prazer...

E assim como a ausência de diálogo em alguns contos realça a solidão dos personagens, o anonimato e a animalização de muitos deles realçam a condição semi-desumana a que foram arrastados por sua situação psico-social – o que justifica a constância do apelo ao selvagem nestes contos, não como agressão ou violência, mas como um clamor contra o nosso modelo de civilização, por seu trajeto elitista e pelo estágio a que nos arrastou.

## 8 Um estilo e uma cosmovisão

Como já se pode constatar, há vários traços comuns a algumas destas histórias e a seus personagens, e a sua reiteração indica o definir-se tanto de um estilo quanto de uma cosmovisão – mesmo que se venham a modificar no prolongamento da carreira.

No plano da expressão, 3 são bem evidentes: 1) a formulação alegorizante; 2) o tom reflexivo; 3) a linguagem poética. Esses traços formais fazem do conto de Maria João Cantinho um tipo complexo de narrativa, de texto – um misto de fábula, ensaio e poema em prosa, ultrapassando assim os limites da convenção de gêneros e fundindo no produto de um só espírito criador a ficcionista, a ensaísta e a poeta. No plano da substância, pelo menos 6:

1. quase todos os personagens estão sós – não há um só casal convencional;
2. buscam algo decisivo para suas vidas – à exceção de Mafalda, nenhum é feliz;
3. sofrem metamorfoses radicais – transformam-se num animal;
4. praticam atos de solidariedade – mesmo a precisar tanto quanto quem procura;
5. perseguem a intimidade com a terra – refugiam-se na natureza como se recusassem a sociedade que lhes veta uma vida aprazível;
6. o mais belo e mais humano: a persistência da esperança em todos eles.

E talvez seja esta a mensagem global e sintética do conjunto destas histórias: mesmo em situações-limite, o homem não pode perder a esperança. A vida perde o sentido, a razão de ser, não quando se perde o amor, ou a fortuna, ou a saúde, ou a liberdade, ou a honra (pois que, em certos casos, alguns destes preciosos bens são recuperáveis), mas quando se perde a esperança (pois que sem ela nada mais resta); não quando se perde o presente, que pode ser resgatado no futuro, mas o próprio futuro, pois que não tem como ser recuperado, exceto naquele plano transcendental. Neste plano, quando morre a esperança terrestre, pela impossibilidade de recuperação desses valores dados como modelo, resta para os místicos a esperança última – a divina. E se as criaturas de Maria João não têm presente, porque insatisfatório, todas têm futuro, porque alimentam uma esperança. “... é devido a ela que ainda não morri” – diz o leão (também ele cego) de “O animal que sonhou ser Deus” (p. 95). Estão sós, todos estão buscando algo e todos são alimentados, se não pela certeza, ao menos pela vontade persistente de encontrar – e persistem até o limite de suas forças ou da promessa de seus sonhos. É essa vontade que os mantém vivos, mesmo que deformados na figura de um animal, a lembrar o asno de Apuleio ou a barata de Kafka: nestes 2 casos paradigmáticos, ambos os protagonistas recuperam a humana condição. Sob esse aspecto, a personificação maior porque mais radical é o de sua mais intrigante personagem – a A. de “A passagem”.

Em síntese: uma narrativa poético-filosófica, com uma visão esperançosa da condição humana.

## 9 Remate

Maria João Cantinho trabalha nos limites do humano. Seus personagens estão sempre à margem, além da qual só se deparam com os extremos: a perdição ou a salvação. Certo mesmo é apenas que dificilmente retornam à condição de que partiram. Transitam na fronteira com o animal e o terrestre, justamente os nossos 2 vínculos mais próximos e mais profundos: é José se transformando em gafanhoto, é A. cavando a terra até o esgotamento de suas capacidades.

Mais que a socialidade, o que ela sonda é a *naturalidade* do homem, o que temos de comum às regiões e às épocas, radicalmente o desejo universal de autoafirmação do indivíduo, perseguindo-a no registro da obsessiva busca de todos os seus personagens, através da exploração simbólica de semas como a terra em “A passagem” e a água em “O cão de Dürer”, base e fonte do humano, no que preservamos de animal, como na série de metamorfoses; e de natural, tanto pela perspectiva do bem, como o saber perseguido por aquele leão talvez símbolo do homem que tem apenas a força ou o poder,

de “O animal que sonhou ser Deus”, quanto pela do mal, como a violência do estupro da adolescente Maria de “O cheiro das acácias”.

A terridade e a animalidade – o nosso ambiente natural e a nossa condição primitiva. Com isso, ela como que nos adverte de que quer partir das raízes, do mais profundo, que seu compromisso é com o ser em si, não com suas contingências históricas ou geográficas. Portanto, o homem como que posto em suspenso e deslocado, mas

não no sentido de um fora de espaço e de tempo, o que seria inconcebível, mas situado num espaço (“o jardim das palavras”) e num tempo (“Há muitos milhares de anos”) abstratos, o tempo-espaço ideal, para não dizer absoluto – ou, muito claramente, o tempo/espaço do poético.

Recebido: 24 de outubro de 2013  
Aprovado: 12 de novembro de 2013  
Contato: pedrowlyra@hotmail.com