

## O TÉDIO DAS TARDES DE DOMINGO E AS VERTENTES DA ALTERIDADE EM *O PEQUENO MUNDO*, DE LUÍSA COSTA GOMES

“L'univers transformé en après-midi de  
dimanche..., c'est la définition de l'ennui”  
Cioran, *Précis de décomposition*

*O Pequeno Mundo*, de Luísa Costa Gomes<sup>1</sup>, tem como ponto de partida o tédio das tardes de domingo que conduzem João Miguel, cardiologista num hospital de província, a escrever a um amigo dos tempos da juventude, Leonardo, com o objectivo de relembrar proustianamente o passado e escapar assim ao vazio que o rodeia. O romance inaugura-se através de um apelo angustiado - “Salva-me destas tardes de domingo” (p.11) - e de uma situação de comunicação centrada no perigo da dissolução do sujeito:

*“Sinto-me ridículo neste lugar. Conspícuo. Depois te contarei.*

*Agora só peço que me deixes subir à tua quinta, antes que me esvaia de anémia espiritual e se me endureçam as aortas da alma.”* (p.11)

Desta forma, uma entidade “insulada” apresenta-se como uma espécie de Robinson que busca no diálogo epistolar uma forma de vencer o isolamento e a deriva existencial. Contudo, tal objectivo reveste-se de ambiguidade na medida em que, através da escrita, o autor da carta se encontra ao mesmo tempo sozinho e “acompanhado” por aquele a quem se dirige, o que significa que a comunicação funciona sempre à distância e de maneira imprevisível. Mesmo se o diálogo é ilusório, uma vez que o destinatário está sempre ausente, o romance epistolar, mais do que qualquer outra forma literária, tece uma intersubjectividade onde se encontra exacerbada a dimensão pragmática da linguagem. Por outro lado, o espaço epistolar, aberto à confissão e aos movimentos da sensibilidade, instaura uma situação de dupla enunciação: num primeiro plano, a troca de cartas reúne os sujeitos imediatamente implicados pela missiva, isto é, o autor e o destinatário, mas num segundo plano, a globalidade de tal intercâmbio é oferecida ao leitor do romance que se encontra obviamente numa posição exterior e, portanto, se revela como o único capaz de omnisciência.

A característica mais marcante do romance epistolar, género que conheceu no século XVIII a sua plena expressão<sup>2</sup>, é a abolição da voz

do narrador tradicional que cede o seu lugar às vozes das personagens cuja multiplicidade sugere as incertezas do real. Isto significa que todas as situações são apresentadas sob diferentes pontos de vista, configurando assim uma atitude de ocultação do sujeito de enunciação e fazendo emergir, pela sucessão e pela justaposição dos discursos, uma tonalidade dialogizante e a manifestação daquilo que se denomina polifonia. O narrador confunde-se com as personagens que trocam cartas, visto que a instância narrativa e o objecto narrado constituem uma unidade. No entanto, esta unidade, que poderíamos qualificar de narcísica, implica uma dualidade: como já vimos, a carta dirige-se a um interlocutor ausente, o que significa que a relação epistolar vai permitir conjugar dois tempos e dois espaços, abrindo, simultaneamente, através do diálogo que se estabelece entre ambos, uma multiplicidade de planos onde se inscreve uma relação singular entre a identidade e a alteridade.

O diálogo à distância, enquanto forma organizativa da narração, revela-se como um dispositivo de grande mobilidade que permite a inversão do *eu* e do *tu*, pois, como já observou Jean Rousset, a troca de cartas transforma alternadamente o redactor em leitor e o leitor em redactor<sup>3</sup>. Encontramo-nos assim perante um discurso descontínuo, fragmentado e disperso em que cada personagem assume alternadamente a função de destinador e de destinatário, de sujeito e de objecto da narração, alimentando, pouco a pouco, um desvio temporal entre o *eu* passado e o *eu* presente, entre o actor e o autor da enunciação, na medida em que o *eu* que fala é já um *outro* e mantém com o *eu* de quem fala uma relação distanciada. A partir daqui, as possibilidades do texto são múltiplas: dialogismo, polifonia, perspectivas narrativas diversificadas, mas também estilos diferentes e versões heterogéneas para a mesma história. Tal é o estatuto do romance epistolar que, na opinião de Jean Rousset:

*"fragmente l'optique du livre en foyers multiples et organise la ronde des points de vue autour d'une même situation ou d'un même personnage"* <sup>4</sup>

Em *O Pequeno Mundo*, o processo de representação do sujeito funciona a partir de uma rede de cumplicidades que se estabelece em torno de uma personagem ensimesmada (João Miguel) que se abre à pluralidade do Outro. No entanto, a configuração diegética do romance, isto é, o ordenamento espaço-temporal da história que se conta, obedece a uma técnica que multiplica os sujeitos sem que exista um narrador onisciente capaz de harmonizar perspectivas e de conferir uma dimensão securizante ao leitor, apesar de João Miguel funcionar como o pólo irradiador e centralizador de todas as informações.

A narrativa apoia-se em dois planos temporais que se cruzam (passado/presente) e em dois espaços que se opõem (cidade/província), apresentando um total de 176 cartas que desenham uma circularidade perfeita. Com efeito, o romance começa e acaba com uma carta assinada por João Miguel e endereçada a Leonardo. Dividido em dez capítulos, podemos observar que quase todas as últimas cartas de cada parte do romance são assinadas pelo médico. Por outro lado, encontramos 33 cartas deste para Leonardo e 31 respostas, o que significa que o diálogo entre ambos funciona de forma quase equilibrada.

Se por um lado, Leonardo, o filósofo das Bétulas, permite que João Miguel se reconstitua como Sujeito, a tonalidade misteriosa das suas missivas vai tecendo uma rede de simulacros em que se perde o médico, quando se apercebe de que o amigo lhe mente sobre quase tudo, em particular, a morte da mulher (Camila) e o caso de corrupção em que se viu envolvido o pai desta (António de Azevedo, membro menor do Governo, que acabou por se suicidar). Ao fornecer várias versões para os acontecimentos, Leonardo instala o *suspense* e complexifica a verdade que o médico pretende encontrar, ao mesmo tempo que lhe povoa de maneira avassaladora o tédio da vida provinciana, levando-o a procurar outras vozes para resolver o enigma e transformando-o numa espécie de detective que se defronta com numerosas pistas e variados universos subjectivos (Manuela, Esmeralda, o jornalista Eleutério, etc.).

A revelação da duplicidade do discurso de Leonardo é canalizada por Manuela, amiga de ambos, que se impõe, pouco a pouco, no universo de João Miguel, através de duas modalidades: a afectiva e a racional. Com efeito, o médico não só se deixa enredar no poço ardente de uma correspondência que multiplica os interlocutores, como se apaixona confusamente por Manuela, professora assumida e pouco dada a romantismos, que introduz uma série de informações tendentes a sublinhar a ambiguidade do discurso de Leonardo:

*“Leonardo mentiu-lhe do princípio ao fim.”* (p. 50)

Desta forma, o senhor das Bétulas que, no princípio da correspondência, pela sua postura e pela sua ética, se parecia aproximar do protótipo do herói positivo, deixa de ter uma identidade uniforme para se revelar através de uma série de qualidades negativas, enunciadas por Manuela nos seguintes termos:

*“Leonardo é um fraco homem, desequilibrado, timorato, indeciso, apático, dependente dos outros e furioso consigo próprio.”* (p. 75)

À medida que as cartas se sucedem, o leitor descobre que, efectivamente, a figura do filósofo se reveste de grande ambiguidade, atravessando os espaços da loucura até se fechar numa utopia agrária, tendente a impor nas Bétulas uma sociedade norteada por princípios salvadores:

*“Acredita que só nos salvaremos através do Acordo Universal das Razões e que ele possui uma língua que lhe é própria, que se lhe molda de forma excelente, que lhe exprime a vontade de entendimento: o Esperanto.”*  
(p. 146)

Arrastado por este projecto de vida nova e incitado por João Miguel, Eleutério pensa poder “salvar-se” nas Bétulas, escapando às perseguições de que é alvo no Porto. No entanto, não se consegue adaptar e, antes de morrer, revela, em confiança ao médico:

*“É forçoso que me explique. Não me resta muito tempo e é justo que saiba a razão do meu silêncio e a causa da minha doença.  
É o remorso. Não se pode viver com a podridão sem que nos entre um cancro de compromissos e tolerâncias. Aproximei-me primeiro para ver o abismo, depois o abismo pregou os olhos em mim, e isto parece que foi um filósofo que disse que era de fatalidade.”* (p. 250)

Esta introspecção narcísica, onde se pode ler uma dimensão bivalente (relação eu/abismo), é seguida por uma carta de Leonardo que anuncia o suicídio do jornalista. Desta forma, João Miguel (e o leitor) acaba por não saber qual a razão efectiva da morte de Eleutério, já que Leonardo deixa pairar a dúvida:

*“Hoje fomos dar com ele morto, estendido na cama, vestido e calçado e pronto a enterrar.  
Hermeneia diz que ele tomou uma porção suficiente de veneno para os ratos, porque o tinha na despensa e desaparecera. Talvez se tenha suicidado o Eleutério por temer as agonias finais da doença e assim encurtar o suplício.”* (pp. 253-4)

Esta dúvida intensifica-se quando Manuela, ao saber do caso, confessa a João Miguel:

*“Achei de singular no Leonardo, desde o primeiro instante em que o conheci, o ser ele a única pessoa do meu círculo que tinha em si a capacidade assassina.”*  
(p. 255)

A partir daqui, torna-se por demais evidente que é impossível delinear uma verdade, visto que qualquer tentativa de explicitação dos enigmas conduz sempre João Miguel a uma multiplicidade de possíveis narrativos que o decidem, finalmente, a abandonar a província e a partir para Lisboa, “à la débauche”, com a certeza de que o gesto inaugural de entrar no espaço de Leonardo tinha sido um erro:

*“...foi um erro meu, desde o princípio, escrever-te”* (p. 262)

O *explicit* do romance é uma conclusão que abala ou desconstrói toda a configuração diegética, mas que, ao mesmo tempo aponta para o futuro. Desta forma, a autoreflexividade que buscava um efeito catártico pela relação da escrita com o tempo, pela descoberta do Outro como forma de preencher o vazio, revela-se capaz de equacionar a questão do sujeito a vários níveis. O processo de representação do ser através da teia de cumplicidades que se foram estabelecendo não permite a transparência mas intensifica a opacidade, abrindo ironicamente uma brecha no centro do processo cognitivo, a partir da constatação de que não é possível designar uma certeza. Graças a esta experiência, o médico revela-se efectivamente como um sujeito ensimesmado aberto à pluralidade alheia, mas também lançado num processo de transformação, passando da situação de “sujeito a amar” à situação de sujeito em fuga para a capital.

Globalmente, desenham-se no texto duas grandes orientações isotópicas: a primeira, explorando o caso António de Azevedo, vira-se para o passado e tem por suporte uma investigação de tipo policial; a segunda, oscilando entre o presente e o futuro, assenta na relação amorosa de João Miguel e Manuela, que se revela frustrante pelo desajuste entre o real e o imaginário. Os dois planos isotópicos desenvolvem-se em paralelo, entrecruzam-se, interligam-se, pois o primeiro serve de pretexto para aprofundar o segundo. No entanto, ambos convergem numa série de opacidades ou de mal-entendidos que privilegiam a representação de um sujeito em processo de dispersão.

A duplicidade constante que acompanha toda a escrita do romance - visível na dualidade de situações, de temas, de espaços, de tempos, de nomes (Esmeralda/Madalena) - aponta para um aspecto lúdico onde se inscreve ainda a duplicidade de uma escrita que joga constantemente com a tradição literária, através de um notável recurso à paródia, pela “imitação”

do discurso camiliano e pela transformação de uma série de outras referências que não nos cabe aqui definir<sup>5</sup>.

Considerada originariamente como um processo cômico utilizado pelos oradores e, mais tarde, na época clássica, como um instrumento de censura das “falsas belezas” das obras, a paródia adquire enorme importância quando consegue escapar ao domínio da retórica e tem sido alvo do interesse da crítica<sup>6</sup>. Os Formalistas fazem dela um factor de renovação e de “evolução literária”<sup>7</sup>. Com Bakhtine, esta revalorização prolonga-se com uma dimensão filosófica<sup>8</sup>. Margaret Rose<sup>9</sup> faz coincidir a paródia com a **épistémé** moderna, enquanto Linda Hutcheon vê nela um sintoma de pós-modernidade e considera que:

*“Muita da escrita feminina actual, visando como visa, ser simultaneamente revisionista e revolucionária, é paródica, dúplice, extraordinariamente sofisticada”<sup>10</sup>*

Na base do processo paródico encontramos um trabalho de assimilação e de transformação que caracterizam qualquer processo intertextual, mas com uma intenção crítica de distanciação em relação aos modelos utilizados. Nesta perspectiva, a paródia, enquanto valorização da alteridade estética, reflecte bem o descentramento e a pluralidade do sujeito<sup>11</sup> que se encontram no âmago da escrita de *O Pequeno Mundo*. Luísa Costa Gomes super-codifica linguagens diversas e estabelece uma relação de capilaridade criativa entre vários paradigmas, convidando-nos a uma leitura múltipla, polissémica, onde o Mesmo se revela Outro.

Maria Graciete Besse  
Université de Pau et des Pays de l'Adour

## NOTAS

1 Luísa Costa Gomes, *O Pequeno Mundo*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1988.

2 Para um estudo aprofundado deste género romanesco, consultar Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

3 Cf. Jean Rousset, *Narcisse Romancier*, Paris, José Corti, 1973, p. 21.

4 Cf. *ibidem*, p. 31.

5 Para a identificação das virtualidades do processo paródico, consultar Tereza Moura Guedes, "A paródia em "O Pequeno Mundo" de Luíza Costa Gomes", in *Colóquio-Letras*, nº 119, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1991.

6 A questão da paródia foi estudada em particular por: G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982 ; Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1985; e Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

7 Conceito utilizado por Tynianov, "Destruction, parodie", 1921, in *Change*, 2, 1969.

8 M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.

9 Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, Londres, Croom Helm, 1979.

10 Cf. *op. cit.*, p. 65.

11 Notemos que o conceito de sujeito-plural vem de Bakhtine que chama também a atenção para a dualidade interna do sujeito, ao afirmar: " je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l'emprise de l'âme autre", in *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 53.

