

OS OLHOS DO HOMEM QUE CHORAVA NO RIO DE ANA PAULA TAVARES, MANUEL JORGE MARMELO E PAULINHO ASSUNÇÃO. O PULSAR DA PALAVRA

Celina Martins

Universidade da Madeira

Resumo: *Os olhos do homem que chorava no rio explora as potencialidades da metaficção, incentiva o leitor a ser um co-criador e instaura nexos intertextuais que criam a comunidade dos imaginários lusófonos em confluência. A análise comparatista incidirá na busca de significação por um tipógrafo. A demanda da palavra alegoriza a osmose entre o escritor e o leitor. A releitura do mito de Babel celebra a Babel-Byblos e a metáfora do texto em aberto.*

115

Palavras-chave: *metaficção, intertextualidade, palavras-mana, reescrita de Babel.*

As palavras são, como tudo, formas impulsivas cheias de um rio, que guardam os extractos do tempo e dos acontecimentos.

Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no punho*

Em 2005, a poetisa angolana Ana Paula Tavares e o autor português Manuel Jorge Marmelo penetraram nos meandros da palavra pulsante no “romance” *Os*



olhos do homem que chorava no rio, compondo uma escrita metaficcional que partilha com o leitor o seu processo de *poiesis*. Impulsionados pela inventividade de Paulinho Assunção¹ que, do Brasil, lhes soprou o título e o nó da intriga, Tavares e Marmelo constroem “uma fantasia onírica” híbrida (2005: 7). Perante o influxo da sociedade global em que as tecnologias de informação e a omnipresença das imagens tendem a secundarizar a função da literatura, Tavares e Marmelo vogam insubmissos no barco do engenho e aproveitaram ao máximo a troca de e-mails que lhes permitiu modelar a sua escrita em sintonia com o ritmo, o encadeamento das imagens e o vento interior dos personagens. Tecendo diálogos subterrâneos com o idiolecto de Paulinho Assunção, a narrativa celebra a partilha de três imaginários culturais em que a busca da palavra se consagra como um ritual de vinho.

Contra a corrente de um sistema institucionalizado – a televisão, a literatura *light*, o culto dos *bestsellers* – que desvirtua a natureza do leitor, transformando-o num ser passivo a quem é fornecido um enredo previsível, *Os olhos do homem que chora no rio* incentiva o leitor a experienciar o texto literário como a “*hémorragie permanente*” dos sentidos (Barthes, 1995: 384).² Constituído por diversos processos de auto-reflexividade e de reescrita de várias tradições literárias e culturais, o texto não se circunscreve no género do romance porque é, de facto, a miscigenação entre o conto e a novela, fundida numa trama fragmentária e alegórica que não desenvolve a densidade própria do romance. Apesar do rótulo livreiro que se pauta por contingências editoriais, a narrativa convida o leitor a ser um co-criador em incessante travessia semiótica. Nas peugadas de Eco, a caminhada pelo texto é um passeio num bosque onde o leitor busca descobrir os contornos, as veredas acessíveis e os impasses (1994: 33). É na perspectiva da intertextualidade e no jogo de plurissignificação instaurado com o leitor que a narrativa questiona e redimensiona a nossa relação com o acto literário. Será à luz da análise comparatista que o texto será lido, reconhecendo, como sublinhou Sena, que nada surge do nada; a literatura não se aprisiona em limites nacionais, é “um vasto sistema hidrográfico” (1977:

1 Em 1979, o jornalista e escritor brasileiro estreou-se com o livro de poemas *Cantigas de Amor & Outras Geografias*. Em 1998, o seu livro de contos Pequeno *Tratado sobre as ilusões* obteve o prémio Minas Gerais da Cultura “Guimarães Rosa”. Em 2008, lança à estampa a novela *O Hipnotizador*. Assunção defende a partilha do imaginário das literaturas lusófonas, valorizando a reinvenção da língua. No posfácio ao livro de poesia de Ondjaki, *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, propõe uma rede intertextual que associa o escritor angolano a Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Adélia Prado, Raduan Nassar e Luandino Vieira. Cf. “Modos de apalpar a polpa da língua”, Lisboa, Caminho, 2008, pp. 85-86. Trata-se de um acto de inscrição num cânone de fronteiras fluidas para um jovem escritor que explora vários caminhos em busca da feitura da sua poética. Pelo jogo da escrita auto-reflexiva, Assunção e Marmelo encenam encontros com Laurence Sterne, Machado de Assis, Camilo Castelo Branco, James Joyce e Jorge Luís Borges em diálogo com seres fictícios no *blog Bar Aldebarã*: <http://bar-aldebara.blogspot.com>

2 Itálicos do autor.
PENSARDIVERSO N.º1



190), um magma de relações que interpenetram o particular e o universal. *Os olhos do homem que chorava no rio* abre o caminho a uma comunidade de partilha que se envolve na palavra como o espaço da utopia da mútua tolerância: Tavares e Marmelo inventam a frátria da linguagem que se auto-constrói a si própria, sem as amarras de vogas e escolas literárias estanques.

Os olhos do homem que chora no rio exhibe a sua condição de artefacto, um dos traços característicos da metaficção (Waugh, 1988: 7), que problematiza a rigidez da dicotomia ficção vs. real. Avessos aos limites do romance baseado em pressupostos convencionais, Tavares e Marmelo constroem seis capítulos impregnados da semântica do mistério que se interroga sobre o ser em busca de experiências criadoras que o revitalizem. A intriga avança num curso descontínuo porque os protagonistas vivem o fascínio da linguagem da água enleados à metáfora do rio. Tavares e Marmelo imprimem nesta imagem arquetipal a expressão de *outra* literatura que brota como uma torrente ilimitada e fluidifica a memória de práticas e mitos antigos. É o fluxo da palavra sacralizada que reinventa mundos de redenção e se liberta da realidade unidimensional: “espécie de recinto prisional fechado com a chave da razão e a porta do bom-senso” (Couto, 2009: 117).

Os olhos do homem que chorava no rio congrega seres humanos em inter-relação com anjos e vultos malévolos numa reescrita do género maravilhoso que articula a noção de heteropia de Foucault (1984: 46-49), criando, no Porto, espaços de abertura – contra-lugares – que contestam o mundo da convencionalidade. É o livro da experiência da leitura que se apropria do heterónimo de Paulinho Assunção, Lucas Baldus,³ transformado em membro da irmandade dos seres alados e guardadores do rio Douro. Segundo a estética de Pessoa que adensou a dialéctica do fingimento e do desdobramento heteronímico nos sentidos de criar, de conhecer-se e explorar a pluralidade que o configura numa encenação polifónica, exprimindo “*o próprio instinto dramático do fluir da vida*” (Sena, 1984: 75),⁴ Tavares e Marmelo despersionalizam o heterónimo de Assunção pelo prazer da efabulação. Ao ser o primeiro leitor do texto (2005: 128), Assunção dialoga com o seu outro eu, ramifica-se numa dimensão nova e autónoma gerada pela imagética do inaudito. E como o

3 No texto “Auto-retrato sem molduras”, Assunção cita os seus heterónimos: “Pessoas de romance que aplico a meus interlocutores em sombras, figuras de boa conversa e amável convivência, escreventes quando querem e quando necessitam, pois a escrita, para eles, é da ordem das necessidades imperativas e degustativas. Ei-los: Lucas Baldus, João Serenus, Rubem Focs, Cide La Lampe, Vicente Gunz, Vicente Almas, Vicente Pass, Lirio da Luz, Severus Cândido ou a mulher da Aura Azul” in <http://rubemfocs.wordpress.com/paulinho-assuncao>.

4 Itálicos do autor.



júbilo da *poiesis* é ilimitável, os escritores inspiram-se da sua actividade de tipógrafo, dedicado à produção de livros artesanais nas Edições 2 Luas,⁵ criando a personagem que dá título à narrativa.

O velho tipógrafo brasileiro é um torna-viagem que chora no rio Douro ao longo da sua errância. Dia trás dia, entrega-se de corpo e alma à feitura de livros raros, segundo a tradição da Idade Média. O demiurgo é um *homo faber* e uma alegoria do escritor, uma vez que as suas mãos delicadas dedicam horas a fio à composição morosa das letras: “Cada palavra aparece nova depois de as suas mãos as terem tocado” (2005: 27). No fim do trabalho, dirige-se ao Douro e as suas lágrimas transformam-se em vocábulos levados pela corrente. Realiza um rito de purificação: liberta-se da densidade das palavras imbuídas de sentidos antigos para dar vida a novas palavras no dia seguinte. Entrega o seu coração ao rio de modo a transmitir o seu saber, faz palpitar o sangue da palavra e, de súbito, o rio entra em ressonância com o tipógrafo, pois pulsa vida ao bater ao compasso das veias de um coração nascente. A comunhão do tipógrafo com o rio reflecte a demanda do escritor que se envolve no enigma da palavra e explora as suas potencialidades num acto de auto-análise, fruição, feitura e transformação estética. O sujeito mergulha na escrita, vive a reinvenção do sagrado, porque se transcende ao conciliar tudo o que o tempo cinde.

118

O gesto catártico do tipógrafo dá corpo à intertextualidade, já que as histórias vertidas na água entrecruzam diversas temporalidades e modulações de distintas narrativas de amor, inscritas na tradição das cantigas de amigo e dos relatos de viagens. Nessa relação de osmose com a escrita, o criador impregna-se de um amor nunca antes pressentido:

Por isso lhe queimam nas mãos pequenos livros cheios do pólen espesso das palavras de amar e sofrer [...]. Por isso é tão cuidadoso na hora de chorar as palavras de amor e bem-querer [...]. Quando as chora, deixa cada uma delas como se uma preciosa iluminura as iniciasse e fosse então preciso chorar a cores e devagar, muito devagar (2005: 32).

Na tentativa de criar a palavra de mil flamas, o tipógrafo realiza o ritual epifânico de acariciar uma concha de Madagáscar, talismã de fecundidade, permitindo-lhe entranhar os murmúrios e segredos de outras vidas. Cria um acto

⁵ No mesmo *blog*, Assunção revela o seu acto utópico: “Sei fazer livros à mão, pela minha Edição 2 Luas. Nesses livros artesanais, gosto de mergulhar pelos mistérios das lentitudes e do fazer sem pressa”.



de religação do presente com o passado, faz emergir imagens que arfam reminiscências de *loci amoeni*: “acaricia a base do *connus* que porta ao pescoço [...] como se retirasse das camadas espessas da memória um sol antigo à sua espera num lugar de lentas e frescas sombras e animais marinhos sonolentos” (2005: 31).

O artífice de palavras guarda um segredo, um livro que ainda não chorou: o livro de veludo azul cujas folhas contêm a leveza das nuvens, acentuando a sua natureza transcendental. Através de um processo especular, a narrativa exhibe as primeiras linhas do livro marcado pelo olhar atento do tipógrafo, olhar que capta as sinestésias da alma, a beleza e o sortilégio das coisas ínfimas de onde emana um pulsar de vida semelhante ao “mesmo subtil mistério que preside aos eclipses” (2005: 32). Trata-se de uma escrita que enaltece as pequenas dádivas da vida: “*O pouco que comemos tem sabor a banquete. Não sacia a fome nem a urgência, mais ilumina sorrisos. E isto é para sempre*” (2005: 36).⁶ Os aforismos apresentam uma filosofia que evoca o alimento como energia espiritual, aludindo ao episódio da multiplicação dos pães em que Jesus alegoriza a comida e a sede como fontes de fé: “Quem vem a mim, nunca mais terá fome” (S. João, 6: 34-35). É a sabedoria do essencial que auto-reflete o trabalho de devoção do tipógrafo, cujo autêntico alimento é a feitura minuciosa de cada letra à maneira dos escribas medievais. Dar forma ao livro azul, composto de iluminuras, é retomar a prática dos escribas que ao copiarem os textos religiosos formulavam preces. Cada dia que passa o livro azul envelhece mas mantém o mesmo peso e textura, manifestando a intervenção divina. Para o tipógrafo, o livro contém o simbolismo do livro matricial que condensa as narrativas de todos os livros.

Toda a paixão do tipógrafo é absorvida por um destinatário, oriundo do universo dos contos de fada: a menina do nenúfar branco, ser da pureza que adormece num lago à margem do turbilhão do Porto. O seu nascimento reescreve um novo *Génesis*, um verbo incandescente que mana a liquidez das primeiras águas. É o ser da beleza primacial, que surge da espuma do texto como uma nova Vénus, não pintada por Boticelli, mas recriada pelas mãos entrelaçadas de Tavares e Marmelo. A descrição do narrador acentua os seus traços oníricos em virtude da repetição do verbo “parecer”, incentivando o leitor a recriá-la no seu repertório de imagens como a reencarnação de Eva, do arquétipo da mulher-criança e do anjo “anilado” (2005: 11). Toda a sua atitude receptiva perante a luz anuncia a sua disponibilidade em acolher e interiorizar o conhecimento.

6 Em itálico no texto.



Parece Eva, a primeira das fêmeas. Parece uma aparição de luz. Pareceria uma santa se fosse possível ser santa e linda assim: os olhos fechados, ligeiramente abertos os braços, as palmas das mãos voltadas para diante como que parece receber a luz no corpo todo [...] Pousa os pés na terra como se andasse nas águas. Tem uns olhos lentos de ler e procura (2005: 11).

120 Ao nascer no *incipit*, ela marca um instante de euforia porque congrega as forças da Primavera. É a euforia da língua portuguesa miscigenada que se impregna do encanto da palavra por descobrir e ser degustada. É a sede da linguagem que impele a menina a viver entre as cinco e as seis da tarde para se alimentar das palavras que fluem no rio, o único antídoto para a sua indecifrável doença. Ao entardecer, adquire a evanescência dos pequenos insectos. Voa como uma delicada libélula branca, afasta-se do rio, transformada em borboleta noturna para se abrigar no jardim do casarão antigo onde os poetas-crianças “faziam rodopiar metáforas no cascalho, saltando metonímias e empinando hipérboles no verão” (2005: 14). A narrativa sublinha a natureza fantástica da menina porque se imaterializa, dado que o sentido da sua existência só adquire valor quando se embrenha na descodificação dos sinais fluviais. À semelhança do tipógrafo, a menina inebria-se pelo desejo de ler. Toda a sua busca consiste em soletrar, suturar letras desconexas na tentativa de conferir sentido às histórias que vogam ao ritmo vertiginoso da corrente. É só nesses momentos de devo(r)ação que a menina de veias azuis ganha fortaleza, imbuída de um “fogo lento” (2005: 13). Quando a seiva das palavras circula no seu corpo de seda, torna-se ente criador, submersa no devaneio:

Sabe como as palavras flutuantes a atraem e magnetizam [...] Mas sabe que só vive do momento em que lê, da separação das palavras, das pequenas pausas para respirar. Sonha a cores, mas só depois de ter lido palavras como “fotografias”, com histórias a preto e branco [...] Sabe do brilho, das variações das cores, sonha com uma felicidade em sete tons diferentes (2005: 19).

Inicialmente, a menina do nenúfar é a leitora na aurora da leitura, que perscruta os cambiantes da água: “Uma fúria seca invade-a quando percebe que a palavra está quebrada, a frase sem sentido, os parágrafos mal alinhados” (2005: 13). No enovelar



da metaficção, a narrativa espelha as dificuldades que todo o leitor enfrenta quando inicia a descodificação de um texto novo. Ignorando a origem e o autor dos vocábulos, a menina adopta um ponto cimeiro a fim de descortinar algum vislumbre de significação:

[...] Ou não esteve nunca em lado nenhum a nascente dos vocábulos [...] Ou é ela que tarda demasiado vendo-os passar, não lhes seguindo o fluxo a tempo de identificar o eventual autor. E, quando pensa nisto, detém o voo e ergue-se muito acima do fio das águas, sobe a um ponto de onde lhe pareça ser possível ver o mundo todo e, aí, tenta descobrir um gesto denunciador, alguma pista furtiva [...] (2005: 17).

A menina do nenúfar encarna o leitor voraz, compenetrado no processo de análise do texto literário, convidado a preencher os pontos de indeterminação, como diria Iser (1985): o leitor é uma consciência activa que entra no jogo do desejo e formula hipóteses, segundo o seu repertório cultural. De acordo com a estética da recepção, a obra literária nunca é um todo acabado e autónomo, precisa da concretização do leitor (Ingarden, 1973) que a reactualiza ao imprimir novos sentidos nos espaços lacunares de que ela é feita.

Segundo o modelo das narrativas de *suspense*, vários são os obstáculos que impedem o encontro do tipógrafo e da menina do nenúfar. O romance densifica os enigmas desdobrados num jogo de encaixes, criando uma estrutura labiríntica, marcada pela intervenção de distintos vultos que, por vezes, se precipitam um nos outros e aceleram o ritmo narrativo. Nesse sentido, o leitor tateia e relê, como se fosse Orfeu, impossibilitado de ir adiante sem olhar para atrás.

O mistério central em torno do qual gravita a tensão romanesca prende-se com a profanação do livro azul que contém um segredo a não ser revelado. Embora estivesse escondido numa gaveta, alguém arrancou as suas últimas quarenta páginas, sugerindo a intervenção de forças fantásticas. Perante o seu livro-relicário, “descarnado, ferido de uma cicatriz profunda” (2005: 44), o fazedor de mundos ficcionais perde, provisoriamente, a dádiva do pranto. A descrição sublinha de forma gradativa o seu esvaziamento. É uma “casca de homem cujo recheio se tivesse liquefeito [...] É um copo vazio” (2005: 45). À semelhança do tipógrafo, o nada invade a menina. Corre o risco de se tornar invisível, facto insinuado pela insistência nas cores frias que conotam o reaparecimento da doença estranha que a ameaça: “a pele da rapariga está hoje mais branca, já não leitosa, mas de uma claridade azulada e triste, quase fúnebre, roxos os dedos e as

unhas, roxos os lábios, ou lilases, como a penugem das sobrancelhas” (2005: 46). Desorientados, tanto a menina como o tipógrafo divagam nas margens do rio. O vulto solar entra em cena, impede que os seus passos coincidam, porque encontrou as quarenta páginas do livro azul e pressente que o livro desarticulado poderá acarretar a desavença ao desencadear leituras adulteradas. Neste momento em que o efeito de mistério se acentua, Tavares e Marmelo sugerem que o texto pode ser desvirtuado se é lido fora do seu contexto enunciativo e histórico-cultural.

Acorrentados à desventura da inação, o tipógrafo e a menina carecem de destino. A partir da metáfora do espelho que indicia a fusão de energias e a reciprocidade, o romance perscruta o nascimento do desejo que leva o tipógrafo a idealizar a sua leitora, estranhamente entranhada nele como um duplo. Mais do que uma coincidência de acasos, o texto insiste no apelo da Alteridade no sentido de vasos comunicantes insuspeitados, pois o artesão reactiva o desejo inconsciente ao ascender na noite da língua e criar o livro azul em sintonia com o azul das veias e cabelos da leitora, a seda do corpo e a leveza do seu voo: “a superfície das páginas metamorfoseia-se em seda, ganha reflexos de asa de borboleta” (2005: 38). De forma auto-reflexiva, o narrador sublinha a interanimação da escrita e da leitura:

122

O tipógrafo imagina a rapariga, mas não sabe o que ela seja – apenas existe dentro dele como um outro corpo de seda que o habita e ao qual serve de invólucro. Não sabe porque apenas imagina um duplo, o espelho que pode existir para ler as palavras que chora, as histórias que verte para o rio (2005: 45).

De regresso à tipografia, lugar heterópico por excelência, que difere do tumulto da cidade, o fazedor de letras não presta atenção a uma frase em latim: “Constancia et labore, [borrão] Ante ex officiana plantiniana, [borrão]” (2005: 72). É uma referência intertextual à ficção de Llansol, *Na Casa de Julho e Agosto*, onde a divisa se inscreve numa casa na época dos cátaros (2003: 52). Uma das beguinhas, Margarida, aprende a arte da tipografia com Plantin-Moretus que imprimiu a *Biblia Polyglotta* em cinco línguas. A partir do desdobramento de processos especulares, Tavares, Marmelo e Assunção⁷ celebram a escrita llansoliana que recusa “a antiga forma de leitura e de escrita” (2003: 18) e cria o “legente” (Llansol, 2000: 19): figura da textualidade que se transforma nos encontros imprevisíveis do diverso, num envolvimento libidinal, associada à potência de agir de Espinosa (1982: 267). É,

⁷ Enquanto fazedor de livros, Assunção concebeu a edição de um texto manuscrito de Llansol, “Carta ao Legente”. O escritor revela o seu fascínio pela escrita de Llansol in <http://noticiasdocais.blogspot.com/2003/10/ainda-as-edies-2-luas.html>

também, o *conatus* que movimenta o percurso das personagens em busca da “luz de ler” (Llansol, 2002: 195). Além de estabelecer uma corrente de afinidades com a escrita de Llansol que estilhaça o romanesco realista, a expressão em latim é uma cifra para o tipógrafo que lhe perde o rasto. Só será com constância e trabalho que ele recuperará a sua faculdade criadora, seguindo o modelo de Moretus, que eternizou o sopro do sagrado. É com renovada temperança que o tipógrafo chora de nascente para poente no intuito de marcar os lugares escolhidos num velho mapa do rio, consciente da presença do ser que dá sentido aos seus livros. Redescobre “a lenta aprendizagem da impressão perfeita” (2005: 88) e compõe o livro branco, a escrita que absorve todos os matizes da palavra. É o livro da contemplação da lua, a harmonia entre a luz e a treva, a busca da sintonia com o cosmos interiorizado após anos de captação das letras: é a busca da raiz do devir cíclico e sede de renovação. O luar simboliza a bússola que o encaminhará ao alvor da menina: “o luar, pensa, o une ao que procura” (2005: 87). “Tatuado de luar, cego do conhecimento das coisas” (87), o tipógrafo cria o hipertexto do sagrado:

[...] e, ao revolteá-las no ar, nelas imprimisse uma versão condensada, resumida e acutilante dos mais importantes segredos do mundo: a pauta da música das esferas e a localização exacta do cálice santo; a descrição do primeiro momento do universo e o advento do verbo; a inaugural explosão de luz e a lenta genealogia da espécie humana (2005: 88).

A estrutura textual traça a sinuosidade do percurso iniciático e a metáfora do sentido em fuga inscreve-se numa catábase interior:

O tipógrafo desceu lentamente as escadas e, uma vez chegado ao solo, perdeu todas as certezas, como se tivesse que buscar na combinação do livro branco com o azul e as quarenta páginas do princípio algum sentido para continuar a compor palavras de água e seiva (2005: 113).

Um pesadelo profundo desvitaliza o tipógrafo. Sem ele, o rumo das palavras bifurca-se pelo lugar da negatividade. A isotopia do fantástico carrega a marca de uma denúncia; “milhares de pequenos alfabetos” (2005: 114) alastram pelas calçadas, as pessoas do Porto sofrem a doença da leitura, tornam-se máquinas famintas de palavras, ávidas de ler tudo num átimo. Os vultos choram as vidas dos



passeantes que descobrem o peso do medo porque consciencializam, pela primeira vez, a sua existência conformada. Em consequência, a menina do nenúfar emagrece ao reconhecer a mudança de tom das narrativas. É uma encenação paródica da sociedade que se atropela para ler sem nexos num frenesi de consumo. Para deter a leitura pernicioso, age o vulto-velha, a detentora do passado, a leitora que soube sorver todas as histórias “escritas na lâmina cristalina de todos os rios” (2005: 69). É a sábia que atemoriza os vultos-homens determinados a perturbar a busca de sentido do tipógrafo. “Matriz de todas as mulheres” (2005: 72), a idosa encarna a feiticeira que prepara a sopa-antídoto como se ressuscitasse os tempos das poções mágicas da Idade Média, como se fosse uma curandeira africana imbuída da ciência das plantas, misturando “ervas de terras distantes” (2005: 117). O vulto benfazejo entra no sonho do tipógrafo para que renasça após ter atravessado o *regressus ad uterum*. Ele bebe a sopa da renovação: “descansa sobre a pele nova e espera que endureça como um molde de cera que se espesse ao frio” (2005: 119).

Os olhos do homem que chorava no rio é um texto metaficcional que não se debruça sobre o seu umbigo. Transcende o devaneio poético ao criticar o mundo empírico, denunciando-lhe o vírus da rapidez que leva o leitor a abandonar o texto depois de consumido, segundo os padrões da sociedade que tende a publicar livros descartáveis num ritmo vertiginoso. A simbiose entre o fazedor de letras e a leitora é um elogio da re-leitura (a)morosa do texto. Ler é entrar no jogo da “signifiância” (Barthes, 1994: 1682) num trabalho de inferências em que o leitor se questiona, acrescenta o seu protocolo de leitura (Scholes, 1991), arrisca o desafio de escrever e reescrever o texto numa incessante actividade construtiva.

É, justamente, o trabalho de leitura em aberto que caracteriza a errância do tipógrafo em busca do âmago da linguagem subterrânea: “encontrar o sítio exacto de cada vocábulo no quebra-cabeças de papel” (2005: 101). Transforma-se num leitor dos sinais do rio pois “percebe como o rio empresta a tudo um tom escuro e mágico” (2005: 103): alegoria da opacidade do texto literário, cujo contínuo entrelaçamento desencadeia o paradoxo como gozo. Enquanto hermeneuta da água, o tipógrafo vive a experiência da semiótica centrífuga, o texto não se deixa agarrar, despita-o. A deriva intensifica o desejo do não-dito e faz emergir a lágrima-escrita da heteroglossia: “Desta vez no rio, o tipógrafo voltou a chorar: palavras, verbos, frases inteiras em muitas línguas” (2005: 102).

Adensando o *topos* do mistério, só o vulto-velha sabe o segredo da história que tanto o tipógrafo como a menina procuram. Mas ela não o revela: morre inexplicavelmente após ter salvo as pessoas da voragem da leitura. A elipse



diegética é um jogo do romance que convida o leitor a interpretar. Tudo se resume na palavra “xisto” inscrita no marcador do livro azul: “Xisto era a palavra, o segredo do vinho e do livro azul, do livro branco e das quarentas páginas arrancadas, perdidas e depois achadas” (2005: 123). Xisto é a “*palavra-mãe*” (Barthes, 1995: 194),⁸ palavra-chave multívoca e flutuante, que homenageia a região do Douro por ser uma pedra que melhora a qualidade do vinho. O vinho associa-se à bebida da aliança segundo o Novo Testamento (Marcos, 14: 24), renunciando a comunhão do tipógrafo com a sua leitora. Por ser uma pedra metamórfica que resulta de um processo de transformação moldada pelo tempo, o xisto metaforiza o processo de iniciação do tipógrafo e da menina que se adentram nos enigmas do livro azul e do livro branco. Ampliando o espectro da metáfora, xisto é uma palavra-palimpsesto que sobrepõe o antigo e o novo. É o quadro da escrita das escolas onde se escreve, se apaga e se volta a escrever, semelhante ao curso do rio que traz vestígios de frases antigas, desfaz e reescreve as palavras do tipógrafo em novas combinações de significado.

Na sua peregrinação pela cidade, o tipógrafo supera as adversidades na demanda do ser que o habita com o azul latejante. O encontro entre a escrita e a leitura é um cerimonial que revisita, de forma livre, o mito do andrógino. O tipógrafo encontra a metade que lhe falta: sem esse ser complementar, sem essa raiz de sentido o seu trabalho de fazedor de letras perde coerência. O encontro produz-se no instante em que a menina atingiu um grau de maturidade, segundo o modelo do *Bildungsroman*: ela impregnou-se dos matizes das palavras, captou o insondável, o sinistro e o fulgor nas entrelinhas do rio-fio-de tinta. O *topos* da plenitude anula a lógica espaço-temporal; a epifania dos moradores da palavra instaura o tempo oportuno e pleno (*kairós*):

É um instante apenas o que estes segundos duram, mas ninguém pode dizer quanto tempo assim transcorre, de tal modo que os relógios se detêm em momentos destes. Miram-se e miram-se, até que sorrisos gêmeos lhes brotem, iguais e simultâneos, nas dobras das faces. Estão à distância de um passo, talvez um pouco mais, mas nenhum deles, tipógrafo ou menina, percorrerá caminho algum com as próprias pernas: é o espaço que parece contrair-se entre os seus corpos, é a distância do mundo que se reduz para que possam abraçar-se, estreitar-se firmemente nos braços um do outro (2005: 124).

8 Itálicos do autor.

Os olhos do homem que chora no rio explora o processo do livro dentro do livro até às últimas consequências em constantes efeitos de *mise en abyme*. O livro branco reflecte os géneros que atravessam, sob a forma de vestígios, a narrativa num hibridismo em que prosa e poesia se entrecruzam: “aquele livro branco já [...] carrega as impressões digitais do conto, a matriz do romance, a fragilidade do poema” (2005: 89). Considerando a orgânica textual, cada capítulo é um conto que gira em torno de uma personagem, protegida por um adjuvante alado. A demanda do tipógrafo prolonga-se em novas sequências iterativas, cada vez mais complexas, dialogando com todo o texto. O ritmo do narrador adopta o modelo do contador de histórias que sabe acelerar e interromper o curso num movimento de “sístole e de diástole” (Llansol, 2003: 143)⁹ a fim de magnetizar a atenção do leitor. No sentido de matriz, o livro pode ser lido como o hipertexto de hipotextos sem fim, que relê a Bíblia pelo fruir da transmutação lúdica: o fruto proibido perde a dimensão da culpa, torna-se a árvore da abundância. Em virtude da recorrência de anáforas, repetições e rimas internas, o romance é um campo de ressonâncias poéticas, ecos de versos transportam a imagética do estranhamento (Chklovski, 1965: 81) a fim de libertar a palavra de usos fossilizados. O texto manifesta um novo *axis mundi* que revela o elo inesperado entre os elementos do cosmos: as três lantejoulas da bolsa gasta do vulto-velha foram “as estrelas que sobraram de um céu que já viveu, mas do qual nem sempre se quer lembrar” (2005: 77). Os olhos do anjo solar “derramam uma luz de leite roubada ao mar” (2005: 90). O tipógrafo “deita pequenas lágrimas [...] quase um orvalho de palavras, uma poeira de histórias mínimas que vão boiando nas águas” (2005: 97).

Todo o romance desenvolve um canto à cosmovisão lusófona que incide na travessia da palavra adufe: “tipo de pandeiro quadrado de origem árabe, feito de madeira leve com madeiras retesadas de ambos os lados, usado especialmente em festas folclóricas portuguesas e brasileiras” (2005: 52). A repetição do lexema valoriza a viagem da língua portuguesa por terras insuspeitadas e a confluência de imaginários culturais. Recuperar a força do vocábulo “adufe” é “uma prática transumante” (2005: 52) que espelha a migração de sentidos do texto. Sussurrado pelo vento, o termo provoca hipnose e feitiço aos peixes; o curso do rio ganha a ponderação da palavra como se fosse uma alusão sub-reptícia ao sermão do Padre António Vieira, *exemplum* de discurso crítico, semeador e transfigurante.

⁹ Llansol recorre a estes termos para descrever a respiração corpórea do texto.

Os livros moldados pelo tipógrafo constituem um hipertexto onde ecoam fragmentos de juras de amor, aventuras de navegantes, palavras silenciadas, frases de sânscrito, epígrafes em grego antigo, diálogos de arcanjos numa “babel de dez mil línguas” (2005: 37). É o murmurar na “babel de sons que ninguém escuta” (2005: 84). Ao contrário da visão desfavorável da pluralidade das línguas associada à punição de uma falta humana (Zumthor, 1997: 91), interpretada como um acto de soberba por Deus, o mito de Babel não é apenas sinónimo de confusão. Para o tipógrafo que extrai das línguas a seiva da cultura, trata-se de uma experiência utópica em que as línguas do passado e a língua do texto auto-reflexivo coabitam na “Babel heureuse” (Barthes, 1994: 1495), influenciando-se reciprocamente. Em *Os olhos do homem que chorava no rio*, há uma progressiva mudança de sentido: a Babel-*Babil* (confusão) da Bíblia transforma-se na Babel-*Byblos* num acumular de vários palimpsestos. O fazedor de palavras recusa as barreiras intransponíveis num tempo em que não há espaço para tipógrafos tradicionais (Secco & dos Santos, 2006: 269). Na sociedade global em que os produtos culturais são condicionados pela engrenagem da procura e da oferta, num tempo em que o passado tende a ser banalizado como um museu e o texto indagante tende a ser insulado entre prateleiras poeirentas nas livrarias, o tipógrafo voga contra a maré da contemporaneidade sob o signo do esquecimento, da incomunicação e da uniformização do gosto estético. O seu fazer dinamiza os canais da memória colectiva, revitaliza o fluxo das palavras e dos saberes que correm o risco de perder sentido, faculta-lhes o dom de renomear mundos alternativos porque “procura entender a verdade que a babel de sinais esconde” (2005: 96), sugerindo a metáfora do texto potencialmente em aberto, texto escrevível pelo legente, como sugere Llansol.

É através deste artífice, *alter ego* de Assunção, que Tavares e Marmelo celebram a linguagem da restituição, modelam textos anteriores para lhes atribuir novas reverberações de sentido e facultar a cor inédita da água que não existe em lado nenhum do mundo, só pulsa no fim do livro. É a cor da aliança de uma escrita que nos abre um novo delta de diálogos entre a África lusófona, Brasil e Portugal, abalando o maniqueísmo centro vs. periferia e os condicionalismos pós-coloniais. Porque esta escrita acredita no húmus da palavra como lugar de transcendência e ergue a casa em construção da língua portuguesa: una e diversamente plural.



Bibliografia

- 1995, *A Bíblia de Jerusalém*, Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, São Paulo.
- Assunção, Paulinho: 2009, "Modos de apalpar a polpa da Língua" in Ondjaki, *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, Lisboa, Caminho, pp. 85-86.
- Barthes, Roland, 1994, *Le Plaisir du Texte* in Eric Marty (ed.) *Roland Barthes .Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland: 1994, "Texte (théorie de) du Texte" in Eric Marty (ed.) *Roland Barthes Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Seuil, pp. 1677-1689.
- Barthes, Roland: 1995, "Sur la lecture" in Eric Marty (ed.) *Roland Barthes Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Seuil, pp. 377-384.
- Barthes, Roland: 1995, *Roland Barthes par Roland Barthes* in Eric Marty (ed.) *Roland Barthes Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Seuil.
- Couto, Mia: 2009, "Encontros e Encantos – Guimarães Rosa" in *E se Obama fosse africano? E outras Interinvenções*, Lisboa, Caminho, pp. 113-125.
- Chklovski, Victor: 1965, "L'art comme procédé" in Tzvetan Todorov (ed.) *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes Russes*, Paris, Seuil, pp. 76-97.
- Eco, Umberto: 1994, *Six walkings in the Fictional Woods* (1994, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, trad. de Wanda Ramos), Lisboa, Difel.
- Espinosa, Bento de: 1982, *A Ética*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Foucault, Michel: 1984, "Des espaces autres" in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre, pp. 46-49.
- Ingarden, Roman: 1913, *Das literarische Kunstwerk* (1973, *A Obra de Arte Literária*, trad. de trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João Barrento, Lisboa, Gulbenkian).
- Iser, Wolfgang: 1976, *Der Akt des Lesens* (1985, *L'Acte de Lecture. Théorie de l'Effet Littéraire*, trad. Evelyn Sznycer, Bruxelles, Pierre Madarga Éditeur).
- Llansol, Maria Gabriela: 2000, *Onde vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Llansol, Maria Gabriela: 2003, *Na Casa de Julho e Agosto*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Secco Carmen Lucia Tindó & dos Santos Edna Maria: 2006, "Águas de Babel. Vozes multifacetadas e nômades da poesia", *Scripta*, n° 19, v. 10, segundo semestre, pp. 261-316.
- Sena, Jorge de: 1977, "Sobre a dualidade fundamental dos Períodos Literários", *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, pp. 185-202.
- Sena, Jorge de: 1984, "Fernando Pessoa, indisciplinador de almas", *Fernando Pessoa & C.^a Heterónimia*, Lisboa, Edições 70, pp. 69-82.
- Tavares, Ana Paula & Marmelo, Jorge Manuel: 2005, *Os olhos do homem que chorava no rio*, Lisboa, Caminho.
- Scholes, Robert: 1980, *Protocols of Reading* (1991, *Protocolos de Leitura*, trad. Lígia Gutterres, Lisboa, Edições 70).
- Waugh, Patricia: 1988, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, Routledge.
- Zumthor, Paul: 1997, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil.



Documentos Digitais

Blog de Paulinho Assunção in <http://rubemfocs.wordpress.com/paulinho-assuncao> (Acesso em 4 de Abril de 2009)

"Ainda as Edições 2 Luas" in <http://noticiasdoicais.blogspot.com/2003/10/ainda-as-edies-2-luas.html> (Acesso em 4 de Abril de 2009)

Blog de Paulinho Assunção e Manuel Jorge Marmelo Bar Aldebarã in [Hyperlink: http://bar-aldebara.blogspot.com/](http://bar-aldebara.blogspot.com/) (Acesso em 4 de Abril de 2009)

J
A
N
E
L
A

D
A

L
I
T
E
R
A
T
U
R
A