

Eldorado vs. Tristes Trópicos: ambiguidade do espaço exótico em Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro

Eldorado vs. Tristes Tropiques: Ambiguity of the Exotic Space in Branquinho da Fonseca and Domingos Monteiro

SILVIE ŠPÁNKOVÁ [8346@mail.muni.cz]
Masarykova univerzita, República Checa

RESUMO

Com base na postulação de Jean-Marc Moura (1998), o presente artigo analisa a categoria do exótico nos dois textos dos autores portugueses: “Os olhos de cada um” (*Caminhos magnéticos*, 1938) de Branquinho da Fonseca e “A doença” (*A vinha de maldição e outras histórias quase verdadeiras*, 1969) de Domingos Monteiro. Embora o espaço exótico seja delineado como ambíguo em ambos os textos, há diferenças no que diz respeito ao significado do exotismo dentro das narrativas. Enquanto a estória de Branquinho da Fonseca, composta como um conto oral, folclórico, pode ser considerada uma parábola, na qual o material exótico funciona meramente a nível decorativo, na novela de Domingos Monteiro, por outro lado, o espaço constitui um elemento de extrema importância para a evolução da personagem, da sua sensibilidade e consciência de si.

PALAVRAS-CHAVE

exotismo; conto; novela; espaço; Eldorado

ABSTRACT

Based on the theory of Jean-Marc Moura (1998), this article analyses the category of exoticism in two texts by Portuguese writers: “Os olhos de cada um” (*Caminhos magnéticos*, 1938) by Branquinho da Fonseca and “A doença” (*A vinha de maldição e outras histórias quase verdadeiras*, 1969) by Domingos Monteiro. Despite the apparent ambiguity of the exotic space in the two texts, there are some differences as to the signification of the exotic in the narratives. While the short story by Branquinho da Fonseca, composed as an oral story, can be considered a parable, in which the exotic material has merely a decorative role, in the novella by Domingos Monteiro, on the contrary, the space is extremely important for the evolution of the character, his sensibility and consciousness.

KEYWORDS

exoticism; short story; novella; space; Eldorado

RECEBIDO 2017-02-10; ACEITE 2017-04-28

Gaily bedight,
A gallant knight,
In sunshine and in shadow,
Had journeyed long,
Singing a song,
In search of Eldorado.
Edgar Allan Poe, *Eldorado*

Of course you may be too much
of a fool to go wrong
– too dull even to know you are being assaulted
by the powers of darkness.
Joseph Conrad, *Heart of darkness*

Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.
Carlos de Oliveira, *Amazonas III*

Tanto Branquinho da Fonseca (1905–1974), como Domingos Monteiro (1903–1980) podem ser considerados autores pertencentes a uma geração mais vasta de 1930 (Ferreira 2004: 11), independentemente da sua inclusão ou não em concretos projetos literários. Branquinho da Fonseca, de facto, colaborou com a revista *presença* (1927–1940), sendo um dos seus fundadores e primeiros diretores, distanciando-se desse grupo já em 1930, enquanto Domingos Monteiro não pertenceu a nenhum programa estético, sentindo-se porém talvez mais perto do psicologismo presenciado do que da ideologia socialista, presente na escrita neorrealista. Os dois autores, no entanto, denunciam vários traços comuns, o que convida a uma comparação, ou pelo menos a uma consideração analítica contextual. Os dois, também, nunca abdicando de uma dimensão psicológica, deixam transparecer, na sua obra, certas preocupações de ordem social, uma compaixão pelos pobres ou marginalizados¹. Tal traço, aliás, aproxima a obra destes dois escritores, considerados uns dos maiores expoentes da narrativa breve em Portugal, a um terceiro, também exímio contista e novelista, José Rodrigues Miguéis (1901–1980). Para além do cultivo da narrativa breve e do interesse tanto em psicologismo, como em certo ambiente social, a convergência entre estes três autores deve-se, talvez, às comuns influências literárias, estendendo-se estas desde o mestre Raul Brandão até à inspiração tolstoiana e dostoiévskiana.

Um dos vários motivos paralelos que podem ser descobertos na obra de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro corresponde ao tratamento do espaço exótico, representado em geral pela imagem da selva. A seguir, portanto, pretende-se refletir, com apoio de um contexto mais amplo, sobre duas narrativas destes autores: “Os olhos de cada um” (*Caminhos magnéticos*, 1938) de Branquinho da Fonseca e “A doença” (*A vinha de maldição e outras histórias quase verdadeiras*, 1969) de Domingos Monteiro.

1 Para apoiar o paralelismo entre os dois autores, podemos citar a opinião de David Mourão-Ferreira sobre Domingos Monteiro, a qual, conforme António Manuel Ferreira, pode ser perfeitamente aplicada à obra de Branquinho da Fonseca: “[...] dir-se-ia que ele se obstina em tratar os pormenores com a maior verosimilhança realista, para se reservar, depois, o direito de cercar o conjunto de um halo de irrealidade e até algumas vezes de um halo de inverosimilhança” (Mourão-Ferreira 1996; *apud*. Ferreira 2004: 192).

Breve nota sobre o exotismo na literatura

No esforço de definir o que significa o exotismo na literatura, Jean-Marc Moura (1998) alerta para a insuficiência e vaguidade das atitudes críticas usadas até ao presente. Para além de o termo ter sofrido uma negligenciação na terminologia literária, sendo carregado de sentido pejorativo como uma expressão de literatura popular, escapista ou sensacional, não existe um consenso crítico quanto à sua utilização². Por isso, Moura define o exotismo como um facto tanto literário, como cultural (a literatura exótica deve ser considerada como a expressão de uma cultura, de um certo conjunto de costumes, comportamentos e práticas simbólicas, e não somente de uma nação), privilegiando o fenómeno a nível das relações complexas da Europa com outras culturas (ibid.: 37). Mais estritamente, o exótico, conforme Moura, corresponde às representações literárias das culturas pela distância e pelo modo de vida afastadas da Europa, i. é., das culturas de África, Ásia, América Latina e Oceânia (ibid.: 38).

Portanto, o lugar exótico (selvagem) na cultura europeia corresponde, dentro da perspectiva do autor ou personagem, a um lugar distanciado fisicamente, mas também social, cultural e eticamente (Hodrová 1996: 133). No que se refere à produção narrativa em que este tipo de espaço é configurado, Daniela Hodrová distingue duas variantes narrativas: o romance de aventuras, predominante no século XIX, e o percurso noético ou autoético que se desenvolve a partir do início do século XX e cujo exemplo ilustre é a novela *O coração das trevas* de Joseph Conrad (1902), construída como uma viagem de aventuras com traços iniciáticos e metafísicos (ibid.: 135).

A imagem do lugar exótico (especialmente da selva) costuma ser ambivalente: apresentando-se à primeira vista como uma paisagem edénica, descobre-se mais tarde como um espaço falho da transparência, misterioso, perigoso ou até infernal (ibid.). É também esta ambivalência, reforçada nos anos 50 e 60 do século XX pela nova onda do exotismo, incluindo o estruturalismo antropológico de Claude Lévi-Strauss³, que nos interessa e que pode ser descoberta nas narrativas de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro.

Metamorfoses do *Eldorado*

Na obra fonsequiana podem ser detetadas várias alusões ao espaço exótico, as quais, em geral, funcionam como signos para caracterizar as personagens, suas paixões e sonhos. Assim, por exemplo, o Barão do conto homónimo (1942) sente um certo fascínio pela selva brasileira

2 Pondo em causa as tentativas de classificação do exotismo do ponto de vista narratológico ou periodológico e nacional, Moura defende como a mais pertinente a perspectiva global e comparatista (Moura 1998: 27). Entre os recursos passíveis de análise nomeia p. ex. a oposição barthesiana de *exotisme endoxal* e *exotisme paradoxal*, em que o primeiro assume uma função de evasão e divertimento e o segundo corresponde à contra-literatura (ibid.: 28). Sem dúvida, afirma Moura, o exotismo entra em relação manifesta com a ética, embora poucos estudos sobre a literatura exótica tomem em consideração precisamente essa complexidade que se dissimula sob as opções estéticas aparentemente não problemáticas (ibid.: 29). Ao mesmo tempo, porém, Moura chama a atenção para os riscos que corre a crítica ética na sua forma reducionista, i. é., na valorização *a priori* do Outro (ibid.: 30). De modo semelhante, Moura também exprime dúvidas acerca dos estudos empíricos, incluindo a literatura chamada *colonial*, ela própria segundo o autor vagamente definida (ibid.: 31–33).

3 No que diz respeito ao tema do exótico e da selva, convém sublinhar naturalmente o seu trabalho *Tristes Tropiques* de 1955.



(“E o Barão falava do Brasil, das florestas do Amazonas, das brasileiras, as mulheres mais belas do Mundo”, Fonseca 2010: 21) e o protagonista-narrador de *Rio Turvo* (1945) encara a partida para o Brasil como uma saída do espaço asfíxiante (“Quando digo Brasil, para si, quero dizer: grandes horizontes novos, caminhos novos...”, Fonseca 1997: 55). Nalgumas situações, no entanto, observa-se o jogo de ambigüidade, através do qual o exotismo desaparece dando lugar à banalidade e ao quotidiano: em *Rio Turvo*, por exemplo, chegamos a saber, pela voz do narrador referindo-se ao chefe da sala de desenhos que perdeu um braço em África, que esse espaço africano, fortemente mitificado, representa também um lugar bem prosaico, despido de quaisquer efeitos pitorescos (“Mas pareceu-me que ele tinha ficado indiferente aos equívocos, pelo tom e maneira como explicou que tinha sido atropelado por uma bicicleta, acidente a que não dava, decerto, menos relevo e importância do que a um ferimento em combate ou a um ataque de um leão.”; *ibid.*: 18). A voz do narrador, contudo, parece em certo desacordo com tal atitude, reservando-se o direito de continuar a ver o espaço africano em termos do exótico (reserva expressa pelos parênteses), o que certamente condiz com o seu carácter aventureiro e romântico:

Quem pensa que na África só se perdem braços nas guerras ou na caça aos leões, é que é ingênuo. Na verdade, na África também há cidades. (Embora seja preciso um certo esforço de imaginação para as conceber ligadas a este nome em que, como em nenhum outro, ressoa o mistério da selva e a aventura: África!) (Fonseca 1997: 18).

A mesma ambigüidade verifica-se também na voz do narrador no conto “Lobo branco” (*Ca-minhos magnéticos*, 1938), em que a personagem de Labranhas prefere calar-se sobre a sua vida de vinte anos no Brasil:

Quando o interrogam, responde, mas com o mínimo de palavras. – Que fizeste no Brasil durante vinte anos? – Vida rôm – Mas que fazias? – Estive numa fábrica e depois andei a caçar no Amazonas, com um inglês. Nem sabíamos onde era o mundo. E nisto resumia vinte anos de vida aventureira como poucas. (Fonseca 2010: 415–416)

Há também casos na obra fonssequiana, em que já não há nenhum espaço para o exótico. É o que se vê, por exemplo, no conto “A prova de força” (*Rio Turvo*), em que um velho, obcecado com o rio e os barcos, declara ao narrador: “– Já andei naqueles barcos... Naqueles, não, noutros como aqueles... Fez bem em não falar de aventuras... [...] Em não falar de sonhos de países desconhecidos, dessas coisas que são mentiras...” (Fonseca 1997: 130).

Para além destes, outros exemplos poderiam ser evocados, como aliás António Manuel Ferreira já fez na sua monografia sobre Branquinho da Fonseca (2004). Embora o sonho de uma viagem ao espaço distante possa ser ligado a objetivos puramente pragmáticos, à necessidade de procurar um nível de vida mais digno, os próprios motivos da viagem e do lugar exótico nunca se restringem a um realismo plano sem transcendência. Pelo contrário, costumam abrir-se num leque de vários significados. É o que A.M. Ferreira, apesar do seu enfoque no enquadramento realista (Ferreira 2004: 202), também admite:

De facto, a mudança no espaço, como factor de salvação, é um tópico que atravessa toda a literatura de Branquinho, assumindo especial relevância nos textos narrativos. A viagem tem contornos diferenciados, de acordo com as características das personagens e a especificidade das situações que protagonizam. Viajar pode ser um meio de combater a abulia e fortalecer a vontade; a viagem pode ser configurada como errância do sujeito em busca da identidade; pode ser deambulação concertadora e interpretativa dos acontecimentos que num passado recente perturbaram o quotidiano de uma personagem; mas também é, em várias ocasiões, uma forma de escapar aos condicionalismos socioeconómicos que atrofiam a vida. (Ferreira 2004: 193)

O conto “Os olhos de cada um”, talvez pelo seu carácter feérico, não figura entre os exemplos invocados por A. M. Ferreira. Trata-se, contudo, de um texto que completamente rompe com o realismo e que, por isso, pode manter a aura do espaço africano como de um lugar exótico, mesmo que se trate só de uma passagem textual enquadrada num contexto mais vasto.

A narrativa é construída à maneira de um conto oral, folclórico. É dividida em três partes, todas encabeçadas por uma epígrafe rimada, tirada de contos populares, que glosa os temas principais de cada parte. A primeira epígrafe começa como o lugar comum dos contos populares (*Era uma vez um conde*, Fonseca 2010: 405), situando a narrativa na atemporalidade feérica. De facto, porém, o texto não simula nenhuma verosimilhança, já que se apresenta em forma de encaixe como a narrativa dentro da narrativa. Podemos compreendê-la como uma estória exemplar que desenvolve o tema do olhar, esse que está anunciado no título e também na voz do narrador: “Cada um tem os seus olhos e quando se vê uma coisa cada qual a vê conforme o tamanho e a cor dos seus olhos” (ibid.). O próprio conto inserido na voz do narrador começa com o indício de atemporalidade: “Um dia saiu duma aldeia da Beira Alta um rapaz com tanta certeza no futuro que se meteu num pacote e foi para a África” (ibid.). Interessante, porém, é o pormenor geográfico que situa este conto, de alcance simbólico e universal, nas terras portuguesas. Logo a seguir o narrador fornece a imagem de uma África fortemente mitificada, exótica, que recupera o imaginário lendário do *Eldorado*:

A África é uma terra desconhecida, com florestas sem fim, cheias de leões, tigres, elefantes e milhões de outros animais mais pequenos: macacos, aves de cores encarnadas e amarelas, e tudo por baixo e por cima das árvores das florestas, como se fosse maravilhoso. Debaixo da terra há minas de ouro, de diamantes, de esmeraldas... (ibid.)

O tópico da África lendária tem tido, naturalmente, certa repercussão na literatura portuguesa a partir do século XIX quando ao lado da imagem tradicionalmente “realista” e distópica⁴ aparece, talvez por via do romance de aventuras inglês, a imagem do continente “maravilhoso”. No romance *A ilustre casa de Ramires* (1900) de Eça de Queirós, o protagonista Gonçalo Ramires a certa altura diz:

4 Tal imagem começa a configurar-se com as narrativas da *História trágico-marítima*, ecoando depois sobretudo nos séculos XIX e XX (p. ex. nalgumas obras de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, África é considerada como um lugar de degredo, em que domina um clima infernal). A imagem da África distópica, porém, atinge o clímax na literatura portuguesa ligada ao tema da guerra colonial.

– Com efeito ando com uma ideia, há dias... Talvez me viesse de um romance inglês, muito interessante, e que te recomendo, sobre as antigas minas de Ofir, “King Solomon’s Mines”... Ando com ideias de ir para a África. (Queirós s/d: 89)

Embora o espaço africano não figure fisicamente no romance de Eça de Queirós, tem claramente a função eufórica: constitui uma via de salvação para Gonçalo, o qual penetra no continente africano como um cavaleiro andante à procura do graal, regressando depois são, salvo e rico a Portugal. No que toca à nossa matéria, há um detalhe interessante neste romance queirosiano: a alusão do protagonista à obra famosa de Rider Haggard. Conforme Maria Teresa Pinto Coelho, *Minas de Salomão* (King Solomon’s Mines, 1885) torna verosímil a lenda do Preste João e, simultaneamente, aproveita-se do tema do tesouro de Robert Louis Stevenson, cujo romance *A ilha de tesouros* (Treasure Island, 1883) apresenta conotações míticas (Coelho 1996: 253). A referência ao romance de Haggard serve, portanto, para estimular o imaginário lendário, dando assim credibilidade ficcional ao motivo da riqueza:

King Solomon’s Mines constitui um importante indício de desfecho de *A Ilustre Casa*. Como os três ingleses, também Gonçalo irá triunfar e regressar rico. Aliás, é essa a mensagem de um dos sonhos de Gonçalo [...]. O tema do tesouro de *King Solomon’s Mines*, expresso no sonho através dos “pedregulhos de ouro”, reforça a ideia da riqueza futura. Porém, ao contrário do livro de Haggard, onde as personagens passam por várias provações, África é concebida como um paraíso. (Coelho 1996)

Curiosamente, a imagem de uma África lendária e edénica, repercute-se também, de forma inesperada, na obra de alguns autores contemporâneos de Branquinho da Fonseca. É o caso, por exemplo, do romance *Uma aventura inquietante* (1934) de José Rodrigues Miguéis, cujo protagonista passa algum tempo em África, regressando à Europa regenerado e rico. Um caso ainda mais inesperado corresponde a uma passagem da novela *Uma abelha na chuva* (1953) de Carlos de Oliveira, na qual, em forma de uma carta ao seu irmão, um personagem secundário (fisicamente ausente na narrativa) revela os desejos que alimentavam os sonhos dos portugueses ainda no século XX. Trata-se, porém, de uma aventura um tanto inverosímil e, dentro do esquema da narrativa neorrealista, assaz ambígua. Acidentalmente ou não, parte da mesma inspiração como aquela contada por Eça de Queirós, referindo-se também à leitura do romance de Haggard:

Não te posso dizer o que é a África, a África é vir cá e ver. A pretalhada onde estive, afinal não era má gente e depois de amansados, que ainda assim custou, foram comigo em busca de tesouros para os lados das Minas de Salomão, que havia aí na estante do Montouro compradas pela cunhada [...]. Ao fim de anos de trabalho, dei com minas num recanto de rochas à entrada do deserto. Metade é para o soba, era o contrato, mas a outra parte, a minha, dá para comprar todas essas casas, palacetes, terras, quintas e armazéns, o que houver por aí, sem esquecer o belo femeação de Corgos, é claro. (Oliveira 1997: 922)

Quanto ao conto de Branquinho da Fonseca, este insere-se perfeitamente neste contexto: Rodrigo (assim se chama o tal rapaz da Beira Alta) fica desta vez inspirado não pelo livro de

Haggard, mas pelo seu tio padre que “fora expluso da Igreja, porque acreditava na pedra filosofal e na igualdade de poderes de Deus e Diabo” (Fonseca 2010: 406). Como num conto de fadas, Rodrigo recebe desse seu tio uma carta que ensina “toda a Verdade do Mundo” (ibid.). A seguir, parte para África envolvida em lenda para “ajuntar uma grande fortuna, porque tinha sido sempre a sua ambição” (ibid.). Sem digressões nem descrições, o narrador comenta: “Rodrigo foi para a África, fez um buraco no chão e tirou de lá o que quis” (ibid.). O discurso lacónico, extremamente denso e elíptico, imita muito bem as estórias baseadas na oralidade e exemplaridade, cujo objetivo único consiste em transmitir a mensagem. O seu tom jocoso, no entanto, trai o estilo fonséquiano assente na justaposição de perspectivas antagónicas, frequentemente roçando o grotesco e o burlesco. O tesouro maravilhoso pode ser descoberto somente por aqueles que possuem a “chave”:

Uma mina sem fim!... (Porém, quando um dia souberam que tinha abandonado a mina, foram muitas pessoas procurá-la; e quando a encontraram não viram senão um buraco pequeno donde saiu um leão que comeu toda a gente menos um, o qual depois ainda foi ver o buraco e viu que era só de terra e lama do leão fazer chichi. (ibid.: 408–409)

Na terceira parte do conto, Rodrigo, o homem mais rico do mundo, casa com uma inglesa e tem com ela um filho, Pedro, que é “belo como um príncipe do tempo em que os animais falavam” (ibid.: 409). Na verdade, ao nascer, Pedro já tem à disposição tudo que poderia desejar e quando se farta dos prazeres terrenos, procura um alimento intelectual, lendo e estudando. Nessa altura, Rodrigo, ao pensar que “já chegara o dia de o filho poder *triunfar* sem parecer sobrenatural” (ibid.: 409), entrega-lhe a carta do tio, com a qual Pedro poderia conseguir tudo o que quisesse. Feita a leitura, Pedro “não quis nada, nem morrer. Morreu” (ibid.).

A mensagem do conto, apesar de tudo, é ambígua. Tendo em conta o carácter prático e empreendedor de Rodrigo, diferente de Pedro (que passava dias a cantar, a tocar viola, deitado nos braços das amantes, a caçar, a ler etc.), é possível tirar pelo menos três conclusões: ou Pedro não tem nenhuma ambição neste mundo, e daí não pode triunfar como o seu pai, ou Pedro já tem tudo e não deseja mais nada, ou então Pedro não encontrou o seu próprio caminho. A diferença entre as duas figuras é ainda sublinhada pelos motivos auditivos aquando da leitura da carta: enquanto a leitura de Rodrigo é acompanhada pelo som nojento dos ratos a “roer as arcas, a roer, a rebolarem as batatas pelo sótão da casa” (ibid.: 407), a leitura de Pedro é ritmada, harmonicamente, pelas “rãs a coaxar e a água a cair no tanque do jardim” (ibid.: 410). Tal envolvimento do ambiente tem consequências inversas no jogo da vida e da morte. Assim, ao contrário dos contos de fadas, o primeiro lance de sorte, regido pelo motivo do tesouro africano, é seguido pela fatalidade e pelo fim trágico⁵.

5 O conto, no seu conjunto, apresenta também vários motivos maravilhosos, p. ex. quando se diz que os livros do tio eram “tão grandes e tão velhos que, quando ele os abria, saíam de dentro deles cobras e pássaros a voar” (Fonseca 2010: 406). Presente está também o motivo da premonição, veiculado pela avezinha gelada e morta na janela que se encontra com o mesmo significado no conto “Lobo branco” e que antecipa a morte do tio.



Na selva, edénica e infernal

À semelhança de Branquinho da Fonseca, várias narrativas de Domingos Monteiro contêm as alusões pontuais ao espaço exótico, sem oferecer um desenvolvimento significativo. Em geral, o espaço latino-americano (sobretudo da Argentina e do Brasil) é retratado como um sonho de evasão (p. ex. na novela “Prisão”⁶, um assassino condenado à pena de trinta anos, tece um plano de como se evadir da prisão e fugir para a Argentina, sobre a qual ouviu falar como de um país de enormes possibilidades e de refúgio para criminosos) ou como um espaço de liberdade sem medida (p. ex. na novela “O vento e os caminhos”⁷ conta-se o caso de José Alarcão que, ao fugir secretamente para a Argentina, torna-se fabulosamente rico e ao mesmo tempo invulgarmente agressivo). Noutros casos, porém, o espaço exótico constitui o cerne das histórias, como é evidente na novela “O Gramofone”⁸, em que seguimos as peripécias de José Loureiro no Brasil. O jovem que desde cedo sonhara com uma vida aventureira longe da casa paterna, segue de facto o seu destino, misteriosamente previsto pela Feiticeira de Cabo da Vila, vivendo e trabalhando em São Paulo e, mais tarde, no interior de Minas. Vários aspetos do exotismo aparecem neste texto, especialmente a vida perigosa em Pirandu, onde um homem mata outro sob o pretexto mais insignificante.

A narrativa que, de forma mais eficiente e sugestiva, evoca o espaço distante, sentido como exótico, é porém “A doença”. Neste texto, segue-se o diálogo inicial entre o narrador, fascinado pelo Brasil, e um advogado misterioso, Dr. Bordalo, envolvido numa aura de impenetrabilidade e distância. Após a troca inicial de perguntas e respostas que apresentam o tema principal, o Brasil, Dr. Bordalo assume a função do narrador, passando a contar a sua própria história ocorrida no Brasil quando era jovem. Fora para lá com o fim de tratar a herança de um tal Silvério, cujo pai tinha vários bens dispersos pela região do Amazonas. É esta viagem que se converte num verdadeiro percurso aventureiro, cheio de peripécias, levando o narrador ao conhecimento de si e dos outros.

O primeiro elemento com que se depara a caminho para Manaus é o rio, cuja extensão e força, conforme o narrador, despertam no homem uma “sensação estranha de ilimitada e perigosa liberdade” (Monteiro 2002: 165). A partir desse momento, todos os motivos paisagísticos refletem processos interiores, prazeres e angústias sentidas pelo narrador que logo verifica como o clima tropical age sobre o seu corpo e a sua mente:

Uma grande transformação – de cujos efeitos só me dei conta mais tarde – operara-se no meu corpo e no meu espírito. Sentia-me possuído de uma certa indiferença agradável que fazia com que quase não tivesse saudades nem do meu país nem da família. Os meus movimentos, quer os do corpo, quer os do espírito, em geral rápidos, tinham-se tornado mais lentos e começava a ser possuído por uma espécie de aceitação fatalista do que pudesse vir a acontecer. Isto gerava em mim, não sei por que mecanismo psicológico, a impressão de não ter passado. Mais: tinha a sensação de ter nascido novamente, como se tivesse ressurgido de uma vida anterior sem qualquer significado. (ibid.: 167)

6 Da coletânea *Enfermaria, prisão e casa mortuária* (1945).

7 Da coletânea *O vento e os caminhos* (1970).

8 Da coletânea *O destino e a aventura* (1971).

Pela descrição do ambiente exótico, a narrativa insere-se na linha de obras como *Coração das trevas* (*Heart of Darkness*, 1902), de J. Conrad, ou *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro. Em todos os três casos, a viagem é concebida como uma penetração num estado primitivo da vida. É como se se tratasse de uma viagem empreendida no espaço e no tempo, para atingir os primícios da germinação, da criação, da génese. Daniela Hodrová, ao referir-se à narrativa de Conrad, fala sobre o tópico de *regressus ad originem*, de uma descida para os tempos primordiais, pré-históricos (Hodrová 1996: 140). Opinião parecida é cunhada também por Vítor Viçoso a respeito do romance de Ferreira de Castro: “Esta viagem ao coração da selva é uma espécie de involução no tempo, um quase regresso ao caos primordial, ao espaço promíscuo onde a geração e a putrefacção coincidem e a luz não está separada das trevas” (Viçoso 2011: 60). O mesmo comentário pode ser aplicado à narrativa de Domingos Monteiro. Compare-se:

Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. [...] We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. (Conrad 1995: 61–63)

Sugeria, porém, a existência de rincões em eterna sombra, de criptas vegetais onde o sol jamais entrava, terra mole e ubérrima, lançando por todos os poros um tronco para o céu – um mundo em germinação fabulosa, alucinante e desordenada, negando hoje os princípios estabelecidos ontem, afirmando amanhã uma realidade que ninguém ousaria antever. E entre o raizame, que formava altas e largas cavernas, na superfície balofa da lama que ainda não se solidificara e de folhas apodrecidas, esvoaçavam insectos de infinitas variedades e coleavam, surdamente, répteis monstruosos – olhos verdes de mortal fascinação e formas do mundo pré-histórico. (Ferreira de Castro 2004: 45)

E ninguém que algum dia lá tenha penetrado, ainda que seja uma escassa centena de metros, poderá deixar de ter a impressão de transpor os umbrais de um universo estranho em que todas as formas lógicas da vida quotidiana e comum perdem a sua razão de ser. É como se tivéssemos recuado milhões de anos e estivéssemos a assistir à elaboração das forças cósmicas que presidiram à criação do mundo. (Monteiro 2002: 176)

A selva apresenta ainda outras conotações. Nos dois textos portugueses, a selva funciona como um ser vivo, um organismo auto-suficiente ou uma entidade divina ou mitológica. Na sua configuração literária, no entanto, predominam os atributos negativos. A selva é, pois, também um labirinto (“labirinto mole”, afirma Viçoso 2011: 61), no qual não é difícil perder o rasto e perder-se a si próprio. Uma forte angústia e inquietação é nas personagens gerada pela sensação de aperto, de clausura, de sufocação, tornando-se a selva numa prisão verde:

A infinita liberdade dos rios como que soçobra e se extingue na orla da floresta, para ser substituída pela consciência trágica de uma prisão sem limite em que o homem se sente despido de tudo o que o justifica e identifica como tal e na dependência inelutável de forças misteriosas. (Monteiro 2002: 176)



Um dos aspetos mais importantes é, porém, a sua capacidade devoradora. Na selva de Ferreira de Castro predominam as imagens de predação e vampirização vegetal/animal sendo a imagética da devoração “completada com as imagens da profundidade abissal” (Viçoso 2011: 61)⁹. Também o texto de Domingos Monteiro sugere a ideia de uma luta constante e oculta, de uma força vampiresca de certas plantas parasitárias:

Sob a escuridão e o silêncio, há um rumorejar subterrâneo que não é mais do que a expressão da luta oculta que se trava permanentemente no seio da floresta. Luta implacável essa que se desenrola tanto entre os animais como entre os vegetais e em que, sob o domínio de uma fatalidade indefinida e sombria, todas as vitórias e derrotas perdem o seu significado. Sob os pés e sobre a cabeça do homem que se atreve a percorrer os meandros da floresta, há um murmúrio constante, em que o rastejar dos répteis se mistura ao ruído imaginário das raízes das árvores gigantes na sua tarefa de estrangular a vida incipiente dos pequenos arbustos, ao mesmo tempo que as plantas parasitárias – por vezes microscópicas – lhes vão sugando vingativamente a seiva que as alimenta, até ficarem como fantasmas cinzentos, exaustas e carcomidas. (Monteiro 2002: 176)

Percebe-se, das características já invocadas, que o espaço da selva é configurado de um modo ambíguo, sendo assente na conjunção da beleza e do perigo, do mistério e da ameaça, como diz Zdeněk Hrbata a propósito das obras de Conrad e Céline (Hrbata 2005: 482)¹⁰. Para além disso, a ambivalência cria-se na narrativa de Monteiro também pela inserção de um motivo que dentro do texto funciona como um verdadeiro fantasma, como um elemento terrificante: a lepra. A selva edénica converte-se assim num jardim terrífico como no conto “A filha de Rappaccini” (Rappaccini’s daughter, 1844) de Nathaniel Hawthorne, em que o beijo da mulher bela traz a morte. Se, portanto, a novela de Conrad pode ser considerada dentro dos moldes de uma literatura “gótica” (*gothic* na terminologia anglófona), em que o sublime coexiste com a sensação de terror, esta aproximação poderá também ser feita no caso de Domingos Monteiro. Pela consciencialização da ameaça da doença, o paraíso tropical, em que o herói gozava de uma liberdade irresponsável, plena de aventuras eróticas, transforma-se num pesadelo e, apesar de o perigo de contaminação ser, segundo o médico local, pouco elevado, o herói passa a viver num pavor que não se extingue nem sequer muitos anos após a experiência da selva. É também a lepra, cuja importância é insinuada pelo título da narrativa (“A doença”), que desencadeia uma aventura fatal para o protagonista.

Um pouco à maneira de Conrad que, na sua novela, implanta um *centro* simbólico que deve ser atingido, uma essência por descobrir (Hrbata 2005: 482), Domingos Monteiro apresenta

9 É preciso também referir aqui o ensaio “O significado da selva na obra de Ferreira de Castro”, em que A. Cândido Franco enumera já alguns aspetos importantes da selva de Ferreira de Castro, entre os quais a voragem e a luta pela existência. Outras ideias do autor do ensaio relacionam-se com o tratamento da selva que oscila conforme a perspetiva do herói. Quando este, jovem estudante de direito, monárquico e exilado político, entra na selva, considera-a ameaçadora e monstruosa. Depois, adaptando-se ao meio ambiente e fortalecendo as amizades, a perspetiva ameniza-se, transformando-se a selva de um espaço predador num lugar fascinador (Franco 1988).

10 Hrbata refere que as obras de Conrad (*Coração das trevas*) e Céline (*Viagem ao fim da noite*, orig. *Voyage au bout de la nuit*, 1932) aproveitam os modelos do espaço exótico, moldeando-os para exprimirem o mundo ambivalente. O mito de uma África arcaica, primitiva e virginal é em Conrad acompanhado com os signos e fantasmas do exótico tropical. Céline, por sua vez, sublinha o clima tropical, quente, insuportável, miasmático. (Hrbata 2005: 482).

a viagem do herói segundo o esquema iniciático, cujo objetivo corresponde à procura de um graal, de uma princesa (como é comum na tradição do amor ocidental). Na sua viagem ao coração da Amazónia, de facto, Dr. Bordalo encontra um italiano, Buarque Soretti, cuja filha Djanira exerce sobre ele uma atração extraordinária:

De facto, Djanira era de uma extraordinária beleza. Alta, bem feita, morena, com os olhos verdes e uns cabelos castanho-dourados, tinha o ar altivo e melancólico de uma princesa exilada. Tudo nela exprimia distância e pureza, só a boca, de dentes brancos e regulares e de lábios ligeiramente carnudos, acrescentava um pormenor sensual ao seu rosto casto de madona italiana. [...]. Estava longe de ser um homem inocente ou casto e, se alguém me interrogasse a esse respeito antes de ter conhecido Djanira, a minha resposta teria sido diferente, porque foi o meu encontro com ela que tirou todo o significado ao que eu julgava ser o meu passado amoroso. (Monteiro 2002: 180)

Djanira constitui o centro da procura inconsciente do narrador-protagonista e embora este tenha viajado pela Amazónia por motivos de trabalho, é indubitável que o encontro com essa princesa retraída e solitária pode ser lido com dupla chave: como um encontro amoroso, comum nos textos de aventuras, e como um encontro simbólico, em que o *eu*, através do *outro*, acaba por chegar a si próprio, conhecendo-se. É também este aspeto simbólico, vinculado a uma sensação de fatalidade, que predomina no conjunto da obra de Domingos Monteiro. Djanira, como uma alma ou anjo de guarda salva o herói três vezes: cura-o da malária, descobre-o perdido na selva e retribui-lhe o amor com uma entrega total, definitiva. Quando, porém, chega a vez do herói de a salvar, tirando-a do ambiente infetado, em que a lepra assombra a sua vida (sua mãe tinha sucumbido à doença e o seu pai já estava contagiado), falha. Parte para Portugal, chegando a saber, mais tarde, que Djanira se tinha suicidado oito dias após a sua partida.

Ao contrário do romance de Ferreira de Castro, em que se dá, em termos jubilosos, uma grande transformação na consciência e mundividência do herói, que amadurece para as questões sociais, a narrativa de Monteiro desenha-se até ao fim como uma aventura individualista, mesmo que, do ponto de vista psicológico, profundamente verdadeira. Através da aventura tropical, o narrador-protagonista desce ao seu próprio inferno, desnudando a sua fraqueza, egoísmo e falta de capacidade de agir. O remorso ligado à morte da sua amada, o qual depois o atormenta, aproxima-o de outros anti-heróis individualistas e complexos, tais como são, por exemplo, o Barão de Branquinho da Fonseca ou, mais tarde, o narrador de *Os Cus de Judas* (1979) de Lobo Antunes.

A evolução do caráter, portanto, não se verifica ao nível do exterior, pela mudança de comportamento da personagem, mas evidencia-se pela consciencialização das forças do bem e do mal que existem no próprio interior, e pela diferente perspetivação das outras personagens. Deste ponto de vista, o procurador local, Asclepiades Gambeiro chamado *Calípedes*, que é no início considerado pelo narrador um homem falso, fútil e oportunista, figura no fim como um homem que, dos dois, era capaz de um verdadeiro amor:

“Então sabe...”

“Já lhe disse que sei tudo. Sei que a mãe dela morreu leprosa, que o pai já está contagiado e que ela, se a não tirarem daqui, também virá a sê-lo.”



”Calou-se por um minuto e, com os olhos fixos nos meus, prosseguiu:

“Mas mesmo leprosa, mesmo tendo-lhe pertencido – o que para mim é pior do que a lepra –, se ela me quisesse, eu queria-a. Porque eu amo-a, Dr. Bordalo...”

“Interrompi-o:

“Apenas lhe obedeci...Que outra coisa poderia fazer, *Calípedes?*”

“O que a *Mami* lhe disse para fazer: levá-la consigo. E o senhor só não o fez porque não passa de um...”

“De um covarde... Talvez, *Calípedes*, talvez tenha razão”, concordei com humildade.

(*ibid.*: 196)

De viagens e parábolas

Apesar de as duas narrativas analisadas abordarem o espaço exótico, fica patente que seguem rumos diversos. A estória de Branquinho da Fonseca, composta como um conto oral, folclórico, pode ser considerada, pela sua mensagem, uma parábola, i é, uma forma primitiva, conforme Jean-Marc Moura, na qual o material exótico funciona meramente a nível decorativo (Moura 1998: 51–55). Neste sentido, o motivo lendário das minas situadas algures em África é da mesma família como, por exemplo, a herança fabulosa do mandarim em Eça de Queirós. Por outro lado, na novela de Domingos Monteiro, o espaço constitui um elemento de máxima importância para a evolução da personagem, da sua sensibilidade e consciência de si.

O que, porém, as duas narrativas mantêm em comum, é o caráter iniciático da viagem empreendida para o espaço longínquo. Embora na narrativa fONSEQUIANA a personagem faça a viagem com o objetivo material, de adquirir fortuna, este mesmo objetivo só poderia ter sido estabelecido após a leitura dos escritos secretos do velho padre. Trata-se, aliás, de um traço comum às outras narrativas aqui mencionadas que abordam o mito das minas de Salomão, mais visivelmente talvez no romance de Eça de Queirós, em que a própria personagem de Gonçalo, enriquecida em África, é dotada de caráter simbólico, como se representasse o próprio país. De modo diferente, a narrativa de Domingos Monteiro adquire a dimensão iniciática quando o herói estabelece uma verdadeira relação de osmose com a selva que passa a funcionar como o lugar de revelação. O fim inesperado e desilusivo de ambas as histórias, porém, veicula uma visão trágica da condição humana, na qual a lição de Raul Brandão continua a estar presente.

Com tudo isto fica evidente que o sonho das aventuras, da conquista do espaço da liberdade e da terra de promessa, mitos particularmente bem acolhidos pela ideologia imperialista/salarista na época da escrita e publicação das duas narrativas, apontam, pelo menos parcialmente, para o seu oposto, para a configuração de um espaço existencial, dos tristes trópicos, em que várias lutas individuais e coletivas começam a ser travadas.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

- Castro, F. (1991). *A selva*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Conrad, J. (1995). *Heart of darkness & other stories*. London: Wordsworth Classics.
- Fonseca, B. (1997). *Rio Turvo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . (2010). *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Monteiro, D. (2001). *Contos e novelas, vol. I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- . (2002). *Contos e novelas, vol. IV*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- . (2003). *Contos e novelas, vol. V*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Oliveira, C. (1997). *Obra completa*. Lisboa: Caminho.
- Queirós, E. (s/d). *A ilustre casa de Ramires*. 4ª ed. Lisboa: Livros do Brasil.

Bibliografia passiva

- Coelho Pinto, M. T. (1996). *Apocalipse e regeneração. O Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finis-secular*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Ferreira, A. M. (2004). *Arte Maior: Os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Franco, A. C. (1988). O significado da selva na obra de Ferreira de Castro. *Revista Colóquio/Letras*, 104/105.
- Hodrová, D. (1994). *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP.
- Hrbata, Z. (2005). Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In M. Červenka *et alii*, *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Moura, J.-M. (1998). *La littérature des lointains: histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris: Champion.
- Viçoso, V. (2011). *A narrativa no movimento neo-realista*. Lisboa: Edições Colibri.

