

Para uma leitura dos romances para a infância e a juventude de António Mota

Carlos Nogueira*

RESUMO

Neste ensaio, pretende-se estudar, numa escala macroscópica, os temas e o estilo dos romances para a infância e a juventude de António Mota. Nos livros do autor de *Pedro Alecrim*, a vida aparece como um permanente e plural desafio, a que cada personagem, a partir da sua individualidade e liberdade, responde enquanto actor que se move num complexo quadro familiar e cultural. A dualidade e a tensão interna das personagens atravessam invariavelmente a diegese mas impõe-se sempre uma visão apoteótica da vida; o enunciador, gerindo e respeitando as vozes que dizem a proposição irrefutável de que a vida é difícil e brutal, contrapõe às suas próprias dúvidas e medos uma espécie de utopia: a vida só vale a pena se for a constante invenção de um ideal. A uma desistência ou a um abatimento seguem-se uma reacção, um movimento de energia e uma (re)construção.

Toda a obra narrativa de António Mota pode ser considerada como uma longa fala natural em “quadros” em que o poder referencial e simbólico se articula com a intensidade expressiva da linguagem e das imagens.

“– O que é um grande escritor? – Alguém que constrói frases, sem se preocupar com as modas, unicamente para explorar a verdade. – E a morte não vem à sua procura? – A Terra é muito grande, contém muitos esconderijos. E, felizmente, a morte não é boa em geografia”.

Erik Orsenna, *A Gramática é uma Canção Doce*, Porto, Asa, 2003 (1.ª ed. original francesa, 2001).

A obra literária para a infância e a juventude de António Mota, constituída por cerca de quarenta títulos publicados, exige, pela qualidade e quantidade, um estudo de conjunto que proceda a uma análise discriminada de cada livro e a uma abordagem comparatista que nos elucide sobre os travejamentos essenciais da temática e do estilo,

* Centro de Tradições Populares Portuguesas “Prof. Manuel Viegas Guerreiro” – Universidade de Lisboa.
<carlos_nogueira@aeiou.pt>

sua evolução ou superação. O que aqui apresentamos é apenas a primeira fase do trabalho que estamos a dedicar aos livros do autor nascido em 1957 em Baião (o concelho mais interior do distrito do Porto).

O contexto em que a maioria dos romances de António Mota se inscrevem é o da desconcertação social irreduzível, da gesta rural dominada pela desertificação e pelo drama tanto dos que partem como dos que ficam. Na carta que Jorge Ribeiro dos Santos escreve a Adrianinho, “um velho diferente de todos os velhos do meu lugar: não há moço que não goste dele”¹, lê-se: “Tenho saudades de Louredo. Tenho saudades de si. A minha mãe volta e meia anda a chorar baixinho, tentando esconder as lágrimas. Diz ela: – Filho, digam lá as maravilhas que disserem das outras, mas a nossa terra é sempre a nossa terra”². Cada novo livro deste autor é pois a expressão de um mundo em crise, cujas implicações materiais e psicológicas na paisagem rural portuguesa são enunciadas sinteticamente pela narradora de *Os Heróis do 6.º F*: “A Barroca, não sei se já o disse, é uma aldeia serrana e pequenina. Aqui cada vez há mais casas desabitadas, muitos velhotes e pouca gente nova. Só em Agosto é que a minha aldeia fica cheia de gente e de carros com matrículas luxemburguesas, francesas, alemãs e suíças. Só nessa altura do ano é que o senhor Abel liga a máquina de café todos os dias logo de manhãzinha, e compra caixas de camarão congelado. Acabado o Agosto, volta o silêncio, a pasmeira, e a máquina de café do senhor Abel só é ligada aos fins-de-semana”³.

Pardinhas é um livro que nos dá, no segundo nível narrativo, uma panorâmica do Portugal rural, analfabeto e austero dos tempos do salazarismo. O núcleo do romance é constituído pela narração de episódios marcantes da vida do avô, que, como se anuncia no final da primeira parte, assumirá a seguir a enunciação: “O avô fechou os olhos, pôs uma mão na testa, e começou a falar”⁴. O que aqui se recupera, em tom solene, é a figura dos mais velhos como contadores de histórias reais que trazem ao mundo a eternidade do passado: “Em *Pardinhas* toda a gente tinha uma alcunha, muitas vezes herdada dos bisavós. Eu pertencia à família dos bispos. O apelido vinha do meu avô, pai do meu pai”⁵. A viagem da família à aldeia do avô (“Passámos por Valongo, Paredes, Penafiel. Em Amarante estacionámos o carro perto da Ponte de S. Gonçalo. Nas águas do Tâmega nadavam patos”⁶) é a situação diegética que serve de pretexto ao nível narrativo nuclear. *Pardinhas* contém e confirma o que é próprio do autor de *Pedro Alecrim* e de *O Rapaz de Louredo*: a construção de uma narrativa que, enquanto história de uma personagem ou família, é uma saga. Por exemplo: a história de Jorge Ribeiro dos Santos, o protagonista de *O Rapaz de Louredo*, que sai da sua pequena aldeia para se fixar definitivamente na cidade, onde o seu pai encontra trabalho, não é só uma síntese do percurso de várias gerações de portugueses; é também uma alegoria da vida humana, sua complexidade, errância e imprevistos.

¹ *O Rapaz de Louredo*, ilustrações de Pedro Monteiro, 4.ª ed., Edinter, 1998 (1.ª ed., 1985), p. 13.

² *Idem*, p. 123.

³ Ilustrações de Bayard Christ, 3.ª ed., Porto, Ambar, 1999 (1.ª ed., 1996), pp. 29-30.

⁴ *Idem*, p. 38.

⁵ *Pardinhas*, 2.ª ed., Vila Nova de Gaia, Edições Gailivro, 2005 (1.ª ed., 2005), p. 41.

⁶ *Idem*, p. 31.

A figura do adulto mais velho, em especial a avó e o avô, é nesta obra revalorizada como corpo de afectos e de conhecimentos. Da sua presença na história vem a lição de que a vida é breve e cedo começa a fazer concessões à doença, ao envelhecimento e à desistência psicossomática. O tratamento destas temáticas, recorrente em António Mota, não incorre no melodramático nem no apontamento meramente alusivo. O olhar sobre a fragilidade física do humano desdobra-se em soluções diegéticas que humanizam a decadência e a morte, sem, contudo, simplificarem o problema. Por isso é que, n' *A Casa das Bengalas*, se privilegia o episódio do internamento do avô num Hospital e, n' *O Rapaz de Louredo*, se releva a situação de Adrianinho, que vive entevado⁷; e também por isso é que o narrador-protagonista de *A Terra do Anjo Azul* começa a conviver com a morte de Chico da Juliana, mestre na arte de esculpir a pedra⁸, a partir do momento em que este lhe dirige uma pergunta muito incómoda (note-se a perífrase e, simultaneamente, o eufemismo): “– Quando eu fechar os olhos,avas o anjo para a minha campa?”⁹. A mensagem que sobressai, mesmo nas narrativas em que a morte constitui um motivema, é a de que a cada um compete edificar o seu próprio destino, recusando ser objecto de fatalidade. Na bipolaridade em que se estruturam estas obras, a doença e a morte surgem como acontecimento de perda irreversível mas também de enriquecimento da memória individual e colectiva que a ficcionalização literária converte em memória elevada e eterna. O desaparecimento do criador do “anjo de pedra”¹⁰, o velho Chico da Juliana, converter-se-á em presença activa na memória do jovem Manuel.

A escrita de António Mota desenvolve um sentido de naturalidade que decorre da articulação entre a verosimilhança da intriga, a nitidez da frase e a autenticidade do léxico¹¹. Cada livro do autor de *A Casa das Bengalas* é uma longa fala, estilizada e sem

⁷ “O Adrianinho fala muito baixo, e não pode andar. A minha mãe contou-me que há muitos anos ele acamara com uma grave doença, e depois ficou assim, sem poder mexer as pernas. A partir dessa data nunca mais saiu de casa – e as muletas que um dia os vizinhos lhe ofereceram, juntando o dinheiro muito em segredo, nunca foram estreadas” (*O Rapaz de Louredo*, pp. 13-14).

⁸ “Nessa altura já eu tinha descoberto que o Chico da Juliana era um grande artista. Espalhadas pelo seu reino cercado por um muro tão alto, havia muitas esculturas de granito. Havia um cão parecidíssimo com o velho Mondego, que passava o tempo a dormir na cozinha, deitado sobre uma manta velha e quase desfeita poitada num canto do preguiceiro; havia uma cabra com um úbere imenso, que roçava o chão; a cabeça de um cavalo que parecia rir-se, colocada junto de uma pequena laranjeira; e também havia um belo mocho guardado na sala, em cima da mesa” (*A Terra do Anjo Azul*, 4.ª ed., Vila Nova de Gaia, Edições Gailivro, 2002 (1.ª ed., 2002), pp. 69-70).

⁹ *Idem*, p. 71.

¹⁰ *Idem*, p. 72.

¹¹ No texto de António Mota abundam provérbios, modismos populares, regionalismos dialectais ou sociolectais, coloquialismos, expressões idiomáticas, plebeísmos e até calão: “Ceguinho fosse eu” (*A Terra do Anjo Azul*, p. 71); “Oxalá que a roda não comece a andar para trás” (*idem*, p. 127); “E dormíamos sonos de pedra” (*Pardinhas*, p. 145); “– Tenho-as aqui sachadas”, responde a mãe do narrador-protagonista à filha, que “uma noite começou a dizer que lhe apetecia comer febras de porco” (*idem*, pp. 204-205); ou “o pai continua *caladinho como um rato*” (*idem*, p. 208), entre muitas outras “formas breves” ou mínimas. Fórmulas, como se percebe por este brevíssimo levantamento, a que ao núcleo formal invariante (não raro mais evocado que verdadeiramente conhecido ou fixado) acrescem variações ditadas pelo contexto situacional e de interacção verbal. É um modo de dizer o mundo através de uma linguagem que o grupo edifica; mas uma linguagem que também molda a comunidade, um dizer breve cujos níveis de sentido não se resolvem em propriedades fixas; um dizer que, no caso desta praga, é elemento vital da natureza humana, matizado de imprevisto, ousadia, imaginação e engenho crítico, operando num momento de crise de valores morais, éticos e religiosos: “– Se o inocente morrer, que te caiam em cima do corpo todas as maleitas do mundo, e que a tua alma nunca tenha descanso” (*Os Sónhadores*, ilustrações de Bayard Christ, 4.ª ed., Porto, Edinter, 1999 (1.ª ed., 1991), p. 71). Detemo-nos neste micro-texto, máquina de subjectividade irreductível que organiza o caos de palavras e sentimentos do enunciador, porque ele é um modelo perfeito de um género praticamente ignorado pelos estudiosos portugueses; um género que já definimos como “palavra-sátira que, enquanto corpo estético e pragmático, total na sua brevidade, racional na sua voragem aparentemente só movida por uma vil e descontrolada irracionalidade, acontece com o fim de remir o enunciador, lançando-o,

afecção, precisamente porque existe essa convergência entre a expressividade temática e a riqueza estilística. A arquitectura rítmico-melódica da oralidade literária de António Mota é regida por uma infra-estrutura frásica de extensão média e curta que seduz pela fluência e musicalidade e pelas propriedades cinematográficas.

O que coordena a justaposição dos quadros, a sucessividade de planos visuais que se constituem cinematograficamente, é o sentido da *vista*. Este olhar dinâmico, que promove o prazer da expectativa, garante-nos uma certa compreensão da neurofisiologia da escrita de António Mota: olhar sobre quadros de imagens em movimento, raciocínio com emoções (Aristóteles), energia mental que progride de um ponto para outro. O processo narrativo desenvolve-se diante dos olhos do leitor-espectador, a quem é comunicada a interiorização de um real pluridimensional cujo conteúdo é extraído da sua natureza cinética; e a quem, portanto, nos processos de descrição de espaços e personagens e de narração de acontecimentos, é dada a ver uma série de cenas ou episódios encadeados ou justapostos.

O dizer de António Mota, fecundo nos meios de expressão e denso em representações e sentidos, é em grande parte veiculado através de uma sintagmática narrativa muito versátil que mobiliza para o centro do discurso o ritmo do quotidiano. À corporalidade coloquial que radica na técnica da propriedade sintáctica (os constituintes frásicos unem-se com naturalidade, exactamente como na linguagem mais quotidiana), acresce uma combinação de procedimentos de elaboração do tempo pelo discurso narrativo. A cena dialogada, enquanto acto de enunciação em que o tempo do discurso apresenta uma duração semelhante à do tempo da história, traz à leitura um efeito de verosimilhança imprescindível para a configuração ontológica destes universos ficcionais: lugares em que o leitor, através das personagens, contempla e vive a complexidade da sua natureza, desdobrando-se no outro, distanciando-se de si próprio ou objectivando a sua condição; lugares, por conseguinte, em que, autoconsciente e livre, lê as suas palavras e as dos outros. Como escreveu alguns Roland Barthes, “Não restam dúvidas de que é isto a leitura: reescrever o texto da obra dentro do texto das nossas vidas”.

Nos universos narrativos de António Mota não há esboços de acontecimentos, meras perspectivas fugazes do passado, mas verdadeiras cenas a que se imprime o máximo de intensidade simbólica e o máximo de expressividade imagética. Regra geral, não existem na sintagmática narrativa excrescências de qualquer tipo que atrasem o desenvolvimento equilibrado da acção. Os momentos descritivos, que nunca se desligam do olhar e pensamento do narrador-personagem sobre algum aspecto importante da diegese, inscrevem-se sempre estreitamente na temporalidade da história. Essa inscrição de passagens descritivas em andamentos narrativos concretiza-se aliás em frases curtas, segmentos frásicos ou termos descritivos, cuja função imediata é a de dinamizar os eventos

alivo e vitorioso, pelo menos no momento da proferição, sobre um oponente” (“Uma forma breve esquecida: a praga da tradição oral portuguesa”, in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. 47 (1-4), 2007, p. 129). Esta praga, que conserva todos os elementos literários e antropológicos que fazem a especificidade do género, só na superfície textual não convoca personagens mágico-sagradas que acrescentem força ao poder psíquico do sujeito e à energia das palavras-rito por ele pronunciadas. O protocolo de respeito e obediência exigido no contacto com essas entidades divinas não pode concretizar-se canonicamente por motivos óbvios: a dicção e a eficácia perlocutória que se espera do texto não são compatíveis com a mensagem de Cristo. Mas a nomeação do divino, eficaz na intensificação do tom injuntivo e autoritário do texto, é desencadeada pelo enunciador no espaço do não-dito ou aludido (o adjetivo substantivado “inocente” promove essa nomeação sem mais palavras).

narrados. A própria temporalidade psicológica do sonho constitui uma história dentro da história que impulsiona o devir da personagem. O universo onírico não se reduz a um simulacro de vida: realidade em movimento, o sonho é uma actividade intensa, cerebral e acentuadamente física, não uma simples interiorização estática. Em António Mota, a representação desse mundo assenta no postulado de que as leis da vida e as leis do sonho se interpenetram; neste caso, a lei da libido estabelece um vínculo directo entre o real do sonho e o real empírico: “E via mulheres, que surgiam como doninhas espantadas, por entre arvoredos cerrados. Aflito, sem saber o que fazer, com os pés colados na terra, com o sexo desperto e uma vontade enorme de me aproximar, não me decidia. Depois, por detrás desse matagal mais florido que as terras em Maio, surgiam bichos estranhos, de enormes bocas vermelhas, onde cresciam dentes finos como sovelas. Tinham rabos compridos e gelatinosos, que, só de vê-los, causavam náuseas. Roçando os ventres bojudos, silenciosos e repelentes, vinham ao meu encontro. E deixavam a descoberto um sulco na terra, onde brilhavam pedaços de ouro”¹². A conclusão desta sequência confirma o modo de funcionamento do circuito, em cuja textualização se torna aliás evidente a ambiguidade das fronteiras entre o narrativo e o descritivo¹³: “Depois vinha meu pai, tão seco como um galho de árvore no Inverno. Derreava-se, apanhava o ouro, e ria muito. E eu acordava, a transpirar”¹⁴.

O discurso iterativo (conta-se uma vez o que aconteceu várias vezes de modo idêntico¹⁵) não tem apenas como função concretizar a economia da narrativa; é, nesta obra, técnica, consolidada pelo recurso à focalização interna, que destaca a ritualização que estrutura a vida, os ciclos em que as personagens se expandem, comprimem, negam ou revelam: “Adoro trovoadas. Quando vejo os raios a zigzaguear no céu escurecido, e ouço os trovões a seguir, sinto-me pequenina, pequenina. Minha mãe fica apavorada. Corre para dentro de casa, fecha as portas e janelas com estrondo, à bruta, desliga o televisor, o frigorífico e a arca congeladora, e reza de olhos fechados”¹⁶. A frequência muito assinalável com que o iterativo entra na sintagmática predominantemente singulativa (conta-se uma vez o que aconteceu uma vez) relaciona-se com a importância atribuída nestas narrativas à representação do fluxo inesgotável da consciência reflexiva do narrador (consciência integrada indelevelmente no narrado): “De vez em quando ficava muito calado, não tinha o apetite devorador, enfiava-se no barraco e falava com a passada”¹⁷. É próprio do texto de António Mota evitar a narração de uma memória passiva através da convocação de lugares da memória que funcionam como eixos de imagens e pensamentos. No livro *Os Heróis do 6.º F*, o registo iterativo verifica-se logo na cena inicial (tal como em *A Terra do Anjo Azul*), não necessariamente por ordenar toda a composição do narrado mas porque a sua colocação a abrir a história permitirá

¹² *Pardínhas*, p. 168.

¹³ Gérard Genette nota que, «com toda a evidência, a descrição pura (de toda a narração) e a narração pura (de toda a descrição) não existem, e que o recenseamento das “passagens descritivas” mais não pode que pôr de lado milhares de frases, membros de frases ou palavras descritivas em cenas com dominante narrativa» (*Discurso da Narrativa*, tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Vega, s.d., p. 99. O ensaio que constitui este volume pertence à obra *Figures-III*, 1972).

¹⁴ *Idem*, pp. 168-169.

¹⁵ *Idem*, pp. 113-141.

¹⁶ *Os Heróis do 6.º F*, pp. 117-118.

¹⁷ *Pardínhas*, p. 126. O sublinhado serve para salientarmos o embraidor da série iterativa.

compreender melhor a interioridade e os comportamentos da narradora e da sua mãe: “– Lembras-te dele, Manuela? Minha mãe *costuma* fazer essa pergunta quando me penteia devagarinho os cabelos compridos, pretos e lisos que me dão até meio das costas. E eu respondo, às vezes com impaciência: – Sim! Estou farta de saber o que *acontece* logo de seguida: fica com a escova no ar, esquecida dos meus cabelos, da minha trança. Pouco depois deixa soltar um breve suspiro”¹⁸. O iterativo não se subordina portanto ao singulativo (como ocorre na maioria das histórias da tradição oral). Os dois tipos de discurso convivem porque a voz que perspectiva o texto não quer reduzir a evocação de personagens e acontecimentos a um número finito de frases linearmente encadeadas. A lei da iteração é a lei da vida, marcada, deliberadamente ou não, por repetições, rotinas, obsessões, períodos.

A vida como poema, construção que, muitas vezes, se atribui à criança, é concretizada em breves apontamentos descritivos não raro veiculados pela comparação (sempre expressiva, como “meu pai, tão seco como um galho de árvore no Inverno” ou “como doninhas espantadas”) ou em andamentos que não excedem uma frase ou um parágrafo de uma ou duas frases. Este é um momento particularmente sugestivo de introspecção e descrição ao mesmo tempo poética e dinâmica: “E o rio, o pequeno Pardinhas, que nascia em fiozinhos de nada, entre duas fragas, onde ia acabar? E o mar seria mesmo aquela poça gigante, sem princípio nem fim, com sal misturado, que bufava mais forte que cobra velha, de repente descoberta entre a folhagem?”¹⁹. Não esqueçamos: o simbólico do texto literário repercute-se na *realidade* do leitor, cuja cosmovisão há-de revestir-se sem dúvida de maior riqueza e profundidade. Esta mobilidade de tipo mimético transfigurativo permite-nos notar a dimensão realista de António Mota, a sua vocação para isolar pormenores que são reconstituídos e amplificados dentro de uma dimensão imaginativa e simbólica.

No discurso de António Mota há um conhecimento muito profundo de objectos, actos, rituais e trabalhos agrícolas²⁰; e uma compreensão também muito exacta da

¹⁸ *Os Heróis do 6.º F*, p. 5. Os sublinhados servem para salientarmos os embraidores da cena iterativa.

¹⁹ *Pardínhas*, p. 127.

²⁰ O conhecimento amplo e profundo de tudo o que se relaciona com a vida das comunidades rurais do Norte, traduzido numa frase estruturalmente elegante, com apurado sentido do ritmo e muito rica no acervo lexical activo, concretiza-se numa sequência como esta, em que se descreve a confecção da broa: “Num dia à tardinha, acho que era sábado, porque era nessa altura que se cozia a fornada do pão para toda a semana, o Lucindo e eu fomos à fonte buscar água. Trazíamos em canecos de madeira, com aduelas que faziam lembrar dornas de pisar uvas. Pusemos a água dentro de um pote e acendemos o lume com a lenha que nessa manhã fomos arranjar. (...) Enquanto a água não fervia, minha mãe peneirou a farinha de milho para dentro da masseira. Nessa altura, a Rosa andava a correr os caminhos de Pardinhas à procura de bosta de vaca que apanhava para dentro de um alguidar partido. Com a bosta tapávamos a porta do forno. A água ficou morna, e minha mãe já punha junto da farinha peneirada o fermento, que se guardava numa malga. E começou a amassar. Juntou-lhe um punhado de sal, mais um bocado de água e continuou a mexer a massa que se agarrava às suas mãos avermelhadas. Já a lenha ardia no forno e, como não havia chaminé na cozinha, o fumo invadia a casa e fazia-nos tossir, sufocados, e chorar sem nenhuma vontade. Quando a massa levedou, e o forno aqueceu e foi varrido de brasas e cinzas, minha mãe pegou na tendedeira de madeira e começou a talhar as broas de pão. Apesar de estarmos habituados, ficávamos sempre de boca aberta a ver a nossa mãe a atirar a bola de massa ao ar que, depois de dar a volta completa, vinha estatelar-se dentro da tendedeira. Depois punha a broa numa redonda pá, polvilhada com farinha. E metia-a no forno. Repetia esses gestos cinco vezes, tantos como as broas de milho que coziámos nas tardes de todos os sábados” (*Pardínhas*, pp. 53-55).

Nesta enciclopédia encontramos casos tão curiosos para os leitores mais jovens como o da convivência entre o ser humano e a aranha: “Tinha ido pensar a parrelha de vacas velhotas que pacatamente ruminavam na corte muito bem estrumada e emoldurada com um incontável número de teias de aranha que caíam do tecto e tapavam todos os buracos. Meu pai não deixava que as destruíssemos. Assim, ensinava ele, o mosquedo ficava preso na gosma das aranhas e não incomoda as vacas. Quando Deus criou o mundo, ainda bem que teve tempo de se lembrar das aranhas, bichos de muitas patas e de grande préstimo” (*A Terra do Anjo Azul*, pp. 141-142).

interioridade essencial de personagens como a criança que concretiza a ideia de Mal numa pessoa diabolizada pelo grupo (“Pensava também que o Chico da Juliana era o homem mais feio de toda a humanidade. E como vivia à beira do cemitério, esse velho baixinho falava com as almas penadas que em certas noites de lua nova saíam das campas e imitavam os gritos lancinantes das corujas”²¹), o homem que regressa à aldeia de origem após décadas de desterro na cidade (“Pouco incomodado com as cartas e o telefone, o senhor Joaquim levanta-se mal nasce o dia e põe-se a caminho do campo onde antes havia codessos, tojo e giestas, e agora parece um jardim, como diz minha mãe, sem uma única erva daninha e com dois espantalhos e muitas armadilhas para caçar toupeiras”²²), a filha que sofre com a sorte e a solidão do pai (“Não posso precisar se foram mais de duas semanas. Mas foram, disso não tenho dúvidas, dias muito pouco divertidos os que se passaram em minha casa depois do avô se ter retirado de forma tão brusca. Nunca vi minha mãe tão abatida, nunca vi meu pai tão calado”²³) ou a mulher que a superstição popular transforma em bruxa (“Às vezes, sonhava que a Olivinha era uma bruxa horrorosa, com uma cara parecida com as dos morcegos, sem olhos e com asas de penas azuis”²⁴).

Livros como *Os Sonhadores* e *Pardinhas* são romances em que a poética do tempo se desdobra explicitamente numa poética do lugar: um enunciador convoca estádios sucessivos de um passado que é, antes de mais, uma tópica. Os lugares coordenam o tempo, dão-lhe intensidade, volume e peso; e é nesses lugares que as personagens, interagindo com outras entidades, constroem uma visão de si e dos outros.

A viagem física e a viagem mental (retrospectiva de viagens físicas) são actos de salvação: através delas, a personagem espera reconciliar-se consigo mesma e com a sua visão do mundo e dos outros. A acção de cada livro envolve por isso temas universais, figuras da inquietude humana: a identidade, a amizade, o amor, o desejo sexual, a comunicação interpessoal, a morte. Os destinatários destes livros sentem-se implicados no percurso das personagens mais jovens, que, como eles, se debatem com problemas muito sérios de identidade pessoal. A obra *Os Heróis do 6.º F* é, neste aspecto, modelar: perda do outro como corpo e espírito, recuperação e luto do passado, ansiedade da procura amorosa, construção de identidades, encontros e desencontros: “O Miguel apareceu na escola. Não disse por onde andou, recusou-se a contar pormenores. Pareceu-me mais magro, mais triste, ou será impressão minha? À noite, minha mãe contou-me que ele foi ter a casa do pai a Lisboa, e este despachou-o no comboio. A mãe foi esperá-lo à estação de Campanhã, no Porto, e recambiou-o para casa dos avós”²⁵.

No enredamento constante que é a vida, acreditar na concretização do desejado constitui já uma redenção. Esta é a fórmula que rege a acção das personagens a que o narrador-personagem dedica mais atenção. O caos do dia-a-dia, as humilhações, as derrotas, as quebras psicológicas e existenciais são vectores enunciados equilibradamente na economia de cada obra, sempre pautada pela estabilidade das categorias da narrativa (acção, espaço, tempo, personagens) e dos modos de representação (narração, descrição,

²¹ *A Terra do Anjo Azul*, p. 47

²² *Os Heróis do 6.º F*, pp. 108-109.

²³ *A Casa das Bengalas*, ilustrações de Bayard Christ, 3.ª ed., Porto, Ambar, 1999 (1.ª ed., 1995), p. 69.

²⁴ *A Terra do Anjo Azul*, p. 9.

²⁵ *Os Heróis do 6.º F*, p. 123.

diálogo). Mas desta organização categorial, desta quase sempre simultaneidade entre o tempo do discurso e o tempo da história, não deriva uma escrita moralista ou beatamente edificante. A sobriedade e a íntima ternura que emergem da discursividade de António Mota permitem uma representação enxuta e iluminante de mentalidades e costumes, virtudes e vícios, obsessões e traços subtis de carácter.

Se o discurso de António Mota se estrutura enquanto fala genuinamente humana, não surpreende que a sátira, o humor e a ironia nele participem como energia, extensão do corpo de um sujeito à procura de si. Esta passagem diz-nos, de modo perfeito, que, como manifestação pré-verbal e já como texto ou tonalidade textual, a sátira é um conflito orgânico entre a pulsão mais instintiva e desordenada e a racionalidade mais tensa e controlada; um conflito que não é meramente acessório mas sim consubstancial ao humano: “O príncipe que cria porcos é solteiro”. Na circunstância, a sátira também constitui um elemento de busca do outro, porque a gestualidade satírica em processamento é uma apresentação do eu ao outro: “E por hoje não me apetece estar aqui a escrever sobre o príncipe caladinho e maneta que cria porcos no palácio da Urgueira. Tenho mais que fazer”²⁶, afirma catarticamente Manuela, a narradora-protagonista de *Os Heróis do 6.º F*, referindo-se ao noivo da sua mãe. Mais: prova-se que a sátira e o satírico não se reduzem necessariamente ao binómio ressentimento e agressão; e insinua-se que, mesmo se são redutíveis a esse ponto de vista, a sátira e o satírico dizem-nos que o ser humano vive a sua contingência. Sigmund Freud vê no acto humorístico um mecanismo psíquico de defesa perante as adversidades colocadas ao sujeito, veículo revelador de exasperação ou agressividade; e Jean Cohen define assim a dualidade inerente ao cómico, particularmente visível nos excertos transcritos, em que o burlesco acciona a desfiguração do referente: “Le sentiment du comique exprimé par le rire est la gaieté ou l’euphorie provoquée par le brusque retour du sujet de l’émotion à l’indifférence ou aporie, lui-même induit par une contradiction axiologique interne, c’est-à-dire par la conjonction au sein d’une même unité de deux significations pathétiques opposées qui se neutralisent réciproquement”²⁷. A estas definições, imprescindíveis para compreendermos o que é a essência do satírico e de procedimentos mentais e textuais contíguos, há pois que acrescentar o que nenhuma antropologia da sátira deverá ignorar: como processo de demonização do outro, a sátira é muitas vezes descoberta que convoca o outro, não um simples acto de desprezo e hostilidade. Precisamente: Manuela encontra na sátira uma comunhão consigo mesma e com a palavra enquanto objecto de prazer, mas também uma dialéctica de questionamento da sua subjectividade.

A narrativa de António Mota perspectiva a vocação da criança para acolher com deslumbramento os seres dos vários reinos – animal, humano-animal, mineral e vegetal –, metamorfoseando-os e recobrando-os de novos significados. Esta sequência é paradigmática da propensão dos mais novos para o estabelecimento de uma comunicação vivificante entre elementos de campos não raro inconciliáveis: “Os homens, por mais pequeninos e insignificantes, por onde passam deixam sempre marcas. E o Joaquim estava presente,

²⁶ *Os Heróis do 6.º F*, p. 101.

²⁷ “Comique et poétique”, in *Poétique*, n.º 61, Éditions du Seuil, février 1985, p. 57.

transformado num melro, na varanda da nossa casa”²⁸. A singularidade do corpulento Joaquim que falava com os pássaros é transferida para o melro que ele deixa às crianças como pedido de remissão pela sua partida repentina e misteriosa, e como memória da sua presença na casa: “Por isso o bicho era um abastado na manança, pouco invejoso com a passarada que o vinha visitar, surripiando-lhe do comedoiro o pão e as minhocas inteiras que a Rosa se entretinha a descobrir na terra húmida dos lameiros”²⁹. No olhar e nos actos que garantem a “dignidade do ser”, na formulação muito sugestiva de Sophia de Mello Breyner, há já um sentido muito profundo da existência, a pertença a um espaço ontológico original: “A cabra ali estava à nossa frente, com uma cordinha enlaçada num corno e na metade outro; tinha um olhar perdido e lentamente ruminava uma tristeza que logo fez moosa no meu coração com nove anos de vida. Pobre da bicha, ali assim presa, sem conhecer ninguém, se calhar com o corpo magoado de muita pancada ter apanhado, só pele e osso de tanta fome passar, e prenha”³⁰.

Toda esta ambiência, concentrada num *incipit* como “Naquele tempo, todas as casas do Souto fumegavam logo de manhã”³¹, situa de imediato os leitores – adultos e crianças – no universo das histórias tradicionais. Mas o “era uma vez” implícito naquela fórmula de abertura é apenas o *ontem* de pais e avós empíricos que não só corporizam como também dão voz (nas sínteses com que contam o passado aos filhos e netos) a algumas das personagens das obras de António Mota; voz, física e espiritualmente, *pessoal*, não, à maneira da maioria dos contos tradicionais e populares, voz impessoal.

Demonstrar que o nosso tempo é o resultado de um longo processo em que à decifração de enigmas sobrevêm novas cifras, às respostas novas perguntas, aos actos justos novos enganos e omissões significa perceber que só seremos livres e responsáveis na verdadeira acepção dos termos se nos *descobriremos* livres e responsáveis. Não é por acaso que o narrador autodiegético inscreve a sua interpretação dos paradigmas de Bem e de Mal num processo imparável de reversibilidades. A dramaticidade da diegese reside em grande parte nessa contínua avaliação do sistema de valores ético-morais. Da personagem mais comum salienta-se a espessura de herói mas também se recorta a faceta anti-heróica. Na extensa galeria de personagens e costumes que os livros de António Mota nos apresentam, há por isso figuras e episódios que nos seduzem pela densidade dos conflitos psicológicos e das soluções concretas. Percebe-se que a cada intriga subjaz uma axiologia mas não um moralismo. O jovem Zé Carlos do livro dentro do livro que é o romance *Os Sonhadores*, vítima de incompreensões, equívocos e preconceitos na sua aldeia, parte para a cidade do Porto com a consciência de que “O homem é o lobo do homem”: “– Eu estava farto de ser tratado como um rafeiro. Cheguei a pensar que os cães tinham mais sorte que eu. Ninguém notava, porque eu disfarçava como podia, mas eu trazia dentro de mim uma tristeza muito grande, parecia-me que não tinha lugar neste mundo”³². Com as novas e intensas experiências, não deixará de acreditar naquela proposição de Thomas Hobbes mas aprenderá que o Bem e o Mal se encadeiam, cruzam e

²⁸ *Pardinhas*, p. 191.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *A Terra do Anjo Azul*, pp. 32-33.

³¹ *A Terra do Anjo Azul*, p. 7.

³² *Os Sonhadores*, p. 132.

confundem³³; que, acima de tudo, são um efeito da perspectiva de quem ajuíza. Quando Gilinho pergunta se ele está ali em férias, Zé Carlos responde que ainda não beneficia dessa regalia: “Tive de inventar uma desculpa. Disse que tinha recebido uma carta da minha mãe a dizer-me que o meu avô estava muito malzinho, e que ele gostava de me ver antes de se apagar. Eu chorava mesmo a sério e o senhor director deu-me três dias de folga”³⁴. A mentira (“– Mas tu já não tens nenhum avô. E se ele descobre?”) é, no caso, um modo de dizer a verdade, a estabilização de um desajustamento social e existencial: “– Não vai descobrir. Ele sabe lá onde fica o Plameiro! Eu não fugi, ele é que me deu três dias de folga. A gente tem de ter os olhos abertos, Gilinho. Olha que a cidade tem muito que se lhe diga! E no Hotel então é que se aprendem coisas. Sabes o que é que fazem aos mandaretos que adormecem em pé? Dão-lhes beliscões e caneladas quando ninguém está a ver. E eles engolem em seco, e ficam quietinhos e aprumados...”³⁵.

A complexidade do real revela-se quando somos confrontados com preconceitos e ideias feitas que eram em nós apenas automatismos. Esta é a lição mais geral de *Fora de Serviço* que, num cenário citadino e investindo numa temática diferente da tratada nos livros anteriores, veicula ainda uma lição mais específica. Esta alética da e pela história narrada, quer dizer, a procura e a exposição da verdade do mundo pela verdade (integridade) do narrado, pode concentrar-se na fala *natural* (de novo esta palavra fundadora para a compreensão da poética de António Mota) de uma personagem; uma fala que é um mapa suficientemente completo para garantir uma orientação por caminhos completamente desconhecidos como os da pobreza, da conseqüente falta de instrução escolar e seus efeitos existenciais: “– Quem dera! No meu tempo não era assim! Quando era criança, ninguém era obrigado a ir à escola. A maior parte dos rapazes não ia e as raparigas muito menos. Naquele tempo só os filhos das pessoas com posses frequentavam a escola e continuavam os estudos. Os filhos dos pobres iam para os seminários, mas isso acontecia de tempos a tempos. É por isso que quase todos os padres são filhos de gente humilde. Eu frequentei a escola durante um ano, com muitas faltas pelo meio... O professor também não ajudava muito, usava tamancos e, quando se arrelhiava, tirava-os dos pés para fazer pontaria às carteiras... Deixei a escola e fui servir para casa de um lavrador. Guardava-lhe o gado, cortava erva, tapava as poças e deitava água aos lameiros. Em troca davam-me a comida e a roupa. Tempos ruins, amigo Jorge, tempos ruins... A vós parecem-vos histórias, mas não, era mesmo assim”³⁶.

A mensagem de construção de uma pessoa livre e responsável não se perde na interpelação ao leitor antes de mais porque o texto é narrado na primeira pessoa, às vezes na forma de diário³⁷, por uma voz jovem, ou por uma voz sénior que rememora subjectivamente o seu passado mais longínquo e por isso comunica as coordenadas e vivências do seu eu infantil através da focalização interna (“meu coração com nove anos

³³ Recorde-se que aquela frase, também na obra *Sobre o Cidadão* (1642), culmina nesta outra máxima, igualmente importante, embora menos divulgada: “Guerra de todos contra todos”.

³⁴ *Os Sonhadores*, p. 145.

³⁵ *Idem*, p. 146.

³⁶ *O Rapaz de Louredo*, p. 16.

³⁷ “Começo a escrever este diário na tarde do último dia em que fui pela última vez à escola” (*O Rapaz de Louredo*, p. 7).

de idade”³⁸): “Ficava assim combinado entre todos que os dias de feira faziam sempre dores de cabeça ao meu pai. E ponto final na conversa, os telhados inventaram-se para encobrir os sonhos e as misérias, e as portas e janelas existem para mostrar as alegrias e as tristezas dos que lá moram”³⁹. Em passagens como a transcrita, o narrador-personagem que se quer interventivo e com incursões pelo digressivo revela um prazer vital por se descobrir construtor da sua identidade.

A ilimitação do mundo implica uma visão ilimitada sobre a vida. Assumir este pressuposto evita que qualquer pedagogia exercida pelo texto incorra na linearidade. Em *Fora de Serviço*, a complementaridade de funções de homens e mulheres surge como tema que, não sem equívocos e sofrimento, uma família há-de discutir e resolver, dentro dos parâmetros da organização social e familiar dos nossos dias⁴⁰. No final, após um processo de aprendizagem abrupto mas produtivo, desencadeado pela saída temporária de casa da mãe, dá-se a harmonização dos elementos: o pai e os dois filhos compreendem que devem participar activamente na realização das tarefas domésticas. Esta mudança de valores masculinos evolui, no espaço da leitura, para uma mensagem de renascimento do social e do humano. Num texto em que se visa explicitamente uma pragmática de consciencialização das crianças e dos adolescentes para o que deverá ser a cooperação entre os membros do microcosmos doméstico, a significação profunda não é todavia afectada. Há uma doutrinação mas não existe uma perspectiva primária e artificial; o valor pedagógico do discurso vem da dimensão de testemunho em acção do narrador de primeira pessoa, não de excursos programáticos destinados a impor *uma* verdade.

A escrita de António Mota é herdeira de um mundo naturalístico e de uma vocalidade literária que a narrativa acolhe como tributo e húmus que propicia o texto lavrado no papel: “Mas do que ele mais gosta na vida é ver-se rodeado de gente nova, ver os rapazes sentados à sua volta para ouvir as histórias que só ele sabe contar com aquela fala meiga, pousada. Ele a falar devagarinho e nós a vermos logo ali à nossa frente os castelos assombrados, reis, fadas, bruxas e bichos esquisitos de cinquenta patas, vinte e nove rabos, cento e cinquenta olhos e dezanove cabeças agarradas ao mesmo pescoço, que havia no tempo em que os animais falavam. Histórias tão compridas e cheias de peripécias, cada qual a mais intrigante e misteriosa...”⁴¹. O imaginário e o processo concretizados nestas narrativas estabelecem-se como heterotopia (“custa tanto deixar partir esse mundo estranho, diferente, onde vivemos algum tempo”⁴²), vocábulo que encerra o essencial da Literatura: construção e busca de lugares que se sucedem interminavelmente. Lugares que o corpo, por necessidade psicobiológica, quer fixar, reclamando por isso a *maternidade* do corpo da palavra oral: “E eu, deitado na minha cama, puxava o lençol para cima da cabeça, ouvia os passos da minha mãe sobre o soalho e depois voltava a adormecer embalado pelas cantigas que ela sussurrava ao meu irmão (...)”⁴³.

³⁸ *A Terra do Anjo Azul*, p. 32.

³⁹ *A Terra do Anjo Azul*, p. 32.

⁴⁰ Porto, Ambar, 1999.

⁴¹ *O Rapaz de Louredo*, pp. 14-15.

⁴² *Idem*, p. 15.

⁴³ *A Terra do Anjo Azul*, p. 9.

O jovem leitor não é por certo indiferente ao significado autobiográfico e cosmogónico daquelas histórias fragmentárias e mínimas: descrição de episódios da vida de um autor e explicação da origem e funcionamento do mundo (o físico, material, e, simultaneamente, o imaginário, que se concretiza não só no plano da abstracção e do simbólico mas também no da imanência). O próprio autor empírico, de resto, num depoimento sobre a origem e o significado da sua actividade de escritor, nota a existência de um cruzamento entre o texto do livro e o texto da realidade: “Para ser sincero, e por muito que isto destoe, o grande culpado foi certamente o velho Adrianinho da minha aldeia, que muito gostava de contar histórias esquisitíssimas, onde havia quase sempre um eremita, que comia ervas e mamava nas tetas das lobas um leite mais saboroso que o das cabras fartas”⁴⁴. Realidade, ficção, realidade da ficção, ficção do real: a palavra descreve, narra, e ao mesmo tempo cria universos que tanto desvendam como geram sentidos e enigmas; a palavra concretiza a fusão do real e do fantástico numa unidade que é a verdade mais autêntica. No circuito incontrolável da realidade com ficção e da ficção autobiográfica com elementos de cosmogonia há só um denominador comum: a infinitização de textos, percursos, imagens e significados: “Um dia o Adrianinho desapareceu da aldeia e foi morrer nas fragas do Marão. Algum tempo depois vi-lhe os ossos metidos num saco de serapilheira e logo me pus a magicar uma história para aquele eremita que não teve a sorte de encontrar uma loba que o deixasse provar do tal leite que tinha a força da terra”⁴⁵. Em última análise, preconiza-se que não há ficção sem autobiografia nem realidade (autobiografia) sem ficção.

Nestes universos de palavras há uma ordem figural: o escritor e o contador de histórias (este, no texto de António Mota, é também escritor porque algumas das suas palavras são escritas pelo *escritor*). O professor Miranda de *A Aldeia das Flores* resume assim metaforicamente o ofício de escritor: “– Olha, escrever uma história é quase como pegar num arado. Neste caso é a caneta. Escrever é lavrar um campo que não está cultivado. Lava-se, grada-se, semeia-se, sacha-se, arrenda-se, rega-se. E lentamente a história vai ficando com forma, vai crescendo, amadurecendo. Num campo, depois de o milho estar maduro é que se corta e se recolhe”⁴⁶. Escrever é lavrar, lavrar é escrever: eis, também, como se define metalinguisticamente o estilo verbal e frásico de António Mota. A valorização da palavra é acentuação da textualidade enquanto campo de pensamento cognitivo, estético e ético.

O leitor infantil e juvenil (também o adulto), principalmente se já conhece algum romance de António Mota, quer prosseguir ou retomar a leitura, acompanhar os episódios de que cada obra se constitui. Parece-nos que isso acontece porque a narrativa deste escritor convida a “ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção”⁴⁷: não só por desencadear a organização e compreensão do enredo interminável que é a vida, tornando-a, por um efeito de distanciamento, mais *confortável* do que o real, mas também por garantir uma

⁴⁴ José António Gomes e Maria Galdes (coord.), *A Escrita e a Leitura. Caminhos com Futuro: Comunicações do II Encontro com a Adolescência* (Porto / Cascais, 21-22 / 28-29 de Abril de 1995), Porto, Edinter, 1998, p. 26.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ilustrações de Luísa Brandão, 6.ª ed., Rio Tinto, Asa, 1999 (1.ª ed., 1986), p. 23.

⁴⁷ Umberto Eco, “Protocolos ficcionais”, in *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, trad. de Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 123.

irradiação de eternidade sobre a finitude de tudo. O tempo da leitura cria esse cosmos que se distende sobre a temporalidade em que cada leitor é agente, vítima e testemunha. Do lugar da dicção empírica do texto vem também, sobretudo para o leitor não pontual, a redistribuição indelével e contínua de lugares de ficção que moldam o sistema de referências e a matriz indecifrável de cada um.

Com estes livros, que, como se vê, suscitam uma adesão especulativa, ética e estética, o jovem leitor verifica uma ideia porventura já nele muito interiorizada: a Literatura é sublime, a vida (sem histórias em palavras) vulgar. Portanto: em contacto com a ficção literária, as histórias da vida ganham em sublimidade. A verdade da existência é instruída pela verdade da ficção.

Pardinhas, como muitos outros livros de António Mota, é a sublimação de uma memória que só o discurso ficcional permite (re)constituir; uma memória a que não é alheio um sentido de dispersão figurado na sucessão de episódios, mas, acima de tudo, uma memória que se nos apresenta enquanto lugar de plenitude. Nesse espaço de rememoração, povoado por personagens comuns que se transfiguram miticamente, o contexto mais local eleva-se exponencialmente a lugar universal. A singularidade de Joaquim Batata – “Alto, corpulento, com uma boina espanhola, suja e esburacada, a cobrir-lhe a cabeça volumosa, parece que ainda o vejo a aparecer em *Pardinhas*”⁴⁸ – resulta de uma síntese de valores humanistas: despojamento de bens materiais, simplicidade, dedicação ao outro. O pai do narrador de segundo nível também representa uma característica essencial do humano: o espírito de sacrifício, a capacidade de perseguir um objectivo justo mas, por vezes, impraticável. Zé constrói uma casa e *perde-se* por ela (emigra para o Brasil em busca de uma solução e aí desaparece). A família não pode evitar o rompimento da unidade original: a casa é vendida, a irmã e a mãe ficam na aldeia, de novo na condição de inquilinas⁴⁹, e os dois filhos seguem para o Porto, onde se dedicarão a “Trabalhos diferentes, e em sítios diferentes”⁵⁰. A viagem de comboio que os levará à cidade é metáfora da viagem pela vida (pontuada de angústia existencial, medo, alegria e coragem): “Contentes e baralhados, receosos de nos perdermos, mas com uma vontade enorme de vencer todos os obstáculos, sentámo-nos nos bancos de pau da carruagem, e rimo-nos quando o comboio apitou, deu um safanão e começou a andar”⁵¹. A família enquanto núcleo desfaz-se mas os seus membros permanecem ligados como obreiros de uma nova saga. Mas não se deduza desta esquematização a ideia de que os desenlaces das histórias de António Mota são idealizados e por isso romanticamente eufóricos (à maneira de um Júlio Dinis). Esta poética é presidida por uma concepção de literatura como comunicação que quer contribuir para a construção da integridade do ser. Se se edificarem como processos complementares de humanização, a vida e a escrita da vida revestir-se-ão de mais espessura e sentidos. Por conseguinte, há uma mensagem que atravessa todas estas obras: as relações interpessoais e os obstáculos são muitas vezes o inferno em que nos desgastamos mas a procura de uma resolução e o encontro com o outro constituem também uma benção e uma redenção.

⁴⁸ *Pardinhas*, p. 119.

⁴⁹ “Quando se convenceu que os sonhos de meu pai eram espelhos partidos aos pedacinhos, vendeu a casa ao Antoninho Foguete. Pagou a dívida, os juros, e os juros dos juros, e ainda ficou com algum dinheiro. O mais difícil foi convencer D. Sancha a alugar-lhe uma horta com bastante água, e a ficar na casa como inquilina, pagando uma renda anual” (*idem*, p. 249).

⁵⁰ *Idem*, p. 252.

⁵¹ *Idem*, p. 253.

Por tudo isto, numa obra em que cada personagem incorpora uma temática do humano, o mais local e regional (adjectivos muito ao gosto de alguns *leitores* apressados de António Mota) compatibiliza-se com o humanismo mais universalista. Nestes livros encontramos uma parte muito considerável do devir do ser português. Obviamente: sugere-se que cada personagem só pode ser compreendida no meio em que se movimenta; porém, estas figuras transcendem sempre o seu pequeno universo histórico, social e moral, impondo-se como signos das capacidades do humano, ora pelo estoicismo e pela resistência à miséria e ao obscurantismo, ora pela coragem que significa sair da terra natal em busca de um lugar no mundo. Duas respostas bem diferentes a que se associa o mesmo sinal positivo de heroicidade.