

A SOMBRA

FAMILIAR
DE BARBA-AZUL
numa encenação
LUSO-FRANCESA
(a PROPÓSITO DE *JAIME*
BALTAZAR BARBOSA DE
BRIGITTE PAULINO-NETO)¹

Ana Paula Coutinho Mendes
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Configurada na forma de (re)encontro com as origens, ou pelo menos tendo-as como pré-texto, a dupla ou múltipla pertença cultural de alguns autores contemporâneos, normalmente descendentes de emigrantes ou exilados, oriundos das mais variadas latitudes geográficas, tem dado lugar a vários tipos de “viagens imaginárias” à terra da sua infância ou à dos seus progenitores, em muitos dos casos com assinalável sucesso comercial e internacionalização. Bastará referir, por exemplo, as muitas edições de autores americanos de origem chinesa, como Amy Tan e Maxine Kingston ou de origem russa como Joseph Brodsky e Vladimir Nabokov; de autores franceses de origem libanesa como Amin Maalouf, de origem chinesa como Shan Sa, de origem checa como Milan Kundera, ou de um autor britânico de origem indiana como Salman Rushdie.

Embora não estejamos perante um fenómeno exclusivamente literário, que aliás nunca o é, uma vez que a Literatura acaba sempre por interagir, de um modo ou de outro, com a realidade histórica em que radica, são as formas literárias dessas deslocações e reterritorializações como processos simbólicos de identificação que procuro explorar, designadamente em autores de ascendência portuguesa.

Tendo, noutro momento, esboçado algumas das linhas transversais do “Portugal imaginado por luso-descendentes” (Mendes, 2004), onde já fazia referência ao romance *Jaime Baltazar Barbosa* de Brigitte Paulino-Neto (2003),² é meu pro-

>>

pósito apresentar agora uma leitura mais detalhada dessa obra, por me parecer que se ensaia nela uma (a vários níveis) interessante narrativa dramática, pela voz de um sujeito bicultural, desvairado no seu amor-ódio pelo espaço geográfico-simbólico das suas raízes familiares. A questão, em si mesma, não é inédita no imaginário desta escritora francesa de origens portuguesas: o seu romance de estreia – *La Mélancolie du Géographe* (Paulino-Neto, 1994) – constituía já uma espécie de cardiograma da relação passional com Portugal, através da ligação inexplicável entre um aristocrata, proprietário de terras – Morgado – e uma mulher do povo, apagada e fisicamente desinteressante, se não mesmo repelente. Perante esse quadro relacional de que ambigualmente também faz parte, o narrador-geógrafo vai experimentando um vasto espectro de sensações e de sentimentos, que irão do desprezo à misericórdia final, no seu mais radical sentido religioso (Mendes, 2001: 301).

Ora, com o romance *Jaime Baltazar Barbosa*, Brigitte Paulino-Neto não só regressa à geografia portuguesa, como vai ainda mais longe na alegoria dramática da paixão por Portugal, enquanto lugar real e simbólico, desde logo porque, desta feita, o facto de utilizar uma narrativa na primeira pessoa e no feminino, precisamente uma narradora luso-descendente, coloca o romance na fronteira do que poderia ser lido como autobiográfico ou autoficcional. Porém, não só a autora negou existirem ligações directas entre os seus romances e a sua história pessoal,³ tendo-se mostrado inclusive assaz crítica relativamente à “moda” actual da autoficção, como também é verdade que o intrincado jogo ficcional deste romance, as suas derivas inverosímeis e simbólicas parecem querer desviar-se tanto de uma intencionalidade autobiográfica, como da possibilidade de uma exegese de ordem biográfica. Daí que as duas coincidências entre narradora e autora, acima assinaladas, devam ser antes de mais entendidas como uma estratégia discursiva que aponta para os limites (ou riscos) da complexidade do próprio sujeito, na relação de igualdade e de diferença, consigo mesmo e com o(s) outro(s).

O “romance familiar”

Na sua conhecida obra do início dos anos 70 – *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert, apoiada na teoria do “romance familiar”, de Sigmund Freud, concluía que o romance não era senão um género “edipiano” entre outros, com a diferença assinalável de não possuir regras, códigos, ou interditos de ordem literária (Robert, 1979: 39). A partir daí, a ensaísta aproveitava para definir duas grandes tendências romanescas: a do “Bastardo realista” e a da “Criança enjeitada”, correspondentes a atitudes distintas perante o mundo (no primeiro caso, comprometendo-se com ele ou secundando-o; no segundo caso, desviando-se ou criando um mundo alternativo), se bem que admitisse que ambas podem confundir-se ou coexistir numa mesma obra. >>

Ao invocar esse ensaio que, enveredando por uma leitura totalizante não só da literatura como da arte em geral,⁴ acabava por não disfarçar, no final, um certo desconforto estético e ideológico perante as formas de liberdade (ou de dissolução) que o romance no século XX vinha cada vez mais a manifestar, pretendo subscrever não uma teoria geral sobre a criação artística, de resto já muitas vezes contestada quer nos seus intuitos positivistas, quer nos pressupostos universalistas, mas destacar a importância do cenário ou da mitologia familiar em *Jaime Baltazar Barbosa*, considerando-o próximo de um romance familiar, na acepção freudiana de uma actividade fantasmática a que não são alheios o desejo e a ambição. Devo, ao mesmo tempo, sublinhar que me desvio daquilo que na leitura da autora de *Roman des origines et origines du roman* existia de determinismo e de (con)fusão entre atitudes ou opções romanescas e circunstâncias biográficas de autores como Balzac ou Flaubert.⁵ A minha análise da teia relacional restringir-se-á, por conseguinte, à estruturação interna do universo ficcional, de modo que os conflitos psicológicos que relevarei são sempre, e só, conflitos entre as personagens do romance.

Dito isto, torna-se impossível não reparar na ligação que o romance *Jaime Baltazar Barbosa* manifesta com a psicanálise, enquanto trabalho sobre o inconsciente. Com efeito, o enredo é-nos apresentado como se de uma anamnese clínica se tratasse, e como se apenas essa reconstituição pudesse libertar o sujeito de experiências traumáticas do passado: “Il faut bien donner corps à ce qui me fait peur dans ce que j’ai vécu” (10) – declara a narradora autodiegética que passará a verbalizar memórias esparsas, sem uma lógica ou sequência temporal, tal como acontece na reminiscência pela associação livre, levada a cabo na prática psicanalítica.

Nesta narrativa “a posteriori”, tanto quanto possível clarificadora, e evitando, com notas de (auto)ironia, “explicações mágicas”, a narradora e protagonista não está só: faz-se acompanhar de uma ouvinte-intérprete – a prima Ana – que funciona às vezes como uma psicanalista, se bem que não totalmente fiel à receptividade subliminar que deve pautar a escuta psicanalítica, e muitas vezes como uma espécie de “alter ego” ou como duplo da própria narradora.

Frequentemente, são as perguntas de Ana a ajudar ou a estimular a descodificação das situações e dos comportamentos, de modo que se torna bem visível a relação do jogo ficcional com o processo psicoterapêutico:

Pour soigner mes visions, on m’invite à exercer ma perspicacité sur l’image d’un lion. Tantôt libre et tantôt dans une cage. Mon cerveau doit décider de mettre ou non des barreaux selon que l’animal est réel ou qu’il résulte d’une fiction. Cette expérience m’enchante: cela tient du roman. En réalité, je réapprends à distinguer l’action de converger et celle de diverger. (...) Séance après séance, à la demande, je converge, je diverge. (48)

Num quadro enunciativo de relato fragmentado, induzido e comentado, emergem cenas que se inserem numa teia complexa das relações familiares por onde perpassam senti-

mentos contraditórios relativamente aos elos filiais. Paira, inclusive, a sombra do incesto sobre a relação da narradora com o seu único irmão Jorge e, principalmente, sobre a sua relação com o pai, que em vários momentos se confunde com aquele que virá a ser o seu marido – Jaime Baltazar Barbosa. Ora, na exacta medida em que este último parece representar uma imagem, também ela fantasmática, de Portugal, facilmente se entende a preocupação da protagonista em evitar o carácter incestuoso de tudo aquilo que a liga a este país, ainda que intuítos e instintos nem sempre coincidam, e a narrativa viva justamente dessa representação conflituosa.

>>

Muito embora os dois irmãos tenham procurado disfarçar a sua filiação, tendo para isso contribuído a evidente ascensão social (um pai operário e os filhos, um funcionário diplomático, outra, produtora de espectáculos teatrais), a verdade é que ela se encontra impressa em cada um deles como uma tatuagem perene, provocando não só uma inefável perturbação, como ainda a consciência de que quer a doçura e felicidade da infância, quer a liberdade de que ambos tinham pensado usufruir, nunca os haviam desviado, afinal, dos trilhos delineados pela herança familiar (59) e que, sintomaticamente, nem um nem outro parecem dispostos a perpetuar, dado não terem filhos.⁶

A relação que a narradora irá viver com Jaime Baltazar Barbosa, e que constitui o fio condutor simultaneamente da anamnese e do próprio romance, fica marcada, logo no primeiro encontro, pela intrusão da figura paterna, tal como a própria virá a reconhecer, lendo nisso a hesitação entre o amor pelo pai e o amor por um outro homem, ambos igualmente marcados pela força do interdito. À confusão destas pulsões do desejo, que – não sem pudor – a narradora adivinha e compreende serem de ordem sexual (Con – Verge/ Dis – Verge, 48),⁷ virá também associar-se a angústia de não ter a certeza se a sua própria morte, que verá pré-anunciada no jornal, nomeia uma aliança sua com o próprio pai ou com o marido (47). Não parece, por

consequente, restarem dúvidas de que estamos aqui perante uma daquelas “paixões intratáveis”, de que o psicanalista e escritor Jacques Hassoun sublinhou a dependência e o rasto:

On peut s'engager dans un amour, on ne s'engage pas dans une passion. On y est engagé. On s'y trouve engagé pour jouer, au plus près de la désintrinsication de la pulsion de vie et de la pulsion de mort, au plus près de la jouissance, un impossible, celui d'une identification à un père qui se représenterait sous l'espèce d'une trace. (Hassoun, 1993: 30-31)

78>79

Mas a auto-reflexão de ordem psicológica a que conduz o “romance familiar” nesta obra repercute-se ainda numa interessante auto-reflexividade ficcional, também ela *a posteriori*, porquanto é já para o final do romance que a narradora reflecte sobre o início de uma história, e da sua em particular, considerando “impuros” aqueles começos ligados à obsessão pelo irmão ou pelo pai, como se de falsas partidas se tratasse. Se do ponto de vista psicanalítico, esse descentrar das figuras familiares, pode ser entendido como um desejo de libertação do complexo edipiano, já do ponto de vista da construção ficcional, a reflexão sobre a cena/ a personagem que desencadeia a história poderá ser interpretada como um modo de assinalar, para lá de qualquer determinação filial, a força, despojada e incontrolável, que leva à escolha, tanto no amor como na escrita.

Do conto ao drama: a representação (auto-)reveladora

O envolvimento afectivo entre a narradora e o joalheiro lisboeta Jaime Baltazar Barbosa tem como origem e hipotexto declarado *Barba-Azul*, o famoso e inúmeras vezes recriado conto, imortalizado entre outros pela adaptação de Charles Perrault (1697).⁸ Apesar de algumas variantes, a história centra-se em torno de uma temível e homónima personagem que desposa e mata sucessivas mulheres, sob o pretexto de alegado

interdito, até que chega uma mulher (na maioria das versões, a oitava) que, em vez de ser morta, o mata a ele.

O primeiro encontro da narradora (de quem nunca se virá a saber o nome próprio, como acontece à esposa de Barba-Azul) com o joalheiro ficará a dever-se ao facto de aquela entrar numa das lojas que lhe chamara a atenção no conjunto das imagens turísticas, passadas em vídeo durante a viagem de trabalho que a trouxera de Tóquio a Lisboa. A sua missão consistia concretamente em propor a montagem na capital portuguesa da peça *Barbe-Bleue*, segundo encenação de um alegado Catrin Kahn.

De Oriente para Ocidente, refazendo, em sentido oposto, a rota da projecção e da riqueza dos navegadores quinhentistas, a narradora começa por se deter na conhecida Rua do Ouro da capital portuguesa. Num dos vários exercícios de digressão auto-esclarecedora que pontuam a narrativa, dar-se-á posteriormente conta que o nome da joalharia coincide com o nome do seu proprietário e que a pronúncia afrancesada de "Jaime" se aproxima da forma verbal francesa "j'aime". Mas a introdução da isotopia amorosa, e concretamente da libido, já estivera inconscientemente associada ao anel, em forma de um botão de clítoris, que a levava a entrar na joalharia para o adquirir. Projectando-se aqui uma imagem que é claramente um prenúncio da aliança que unirá as duas personagens, não pode deixar de se reparar que ela aponta também para uma certa androginia da narradora que torna ainda mais complexa a relação e ambivalentes os papéis dos intervenientes.⁹

A descrição do primeiro contacto com o interior da joalharia aponta significativamente para um cenário de teatro que para além de deixar transparecer a sensibilidade e formação profissional da narradora, inscreve ainda toda a história num pano de fundo de enredo dramático. Este irá desenvolver-se sob o signo de "Barba-Azul", cruzado com uma alegada lenda portuguesa, também ela construída em torno do desejo (sexual) e da morte, associada à noite de núpcias.

Mas o universo teatral não se limita a um detalhe diegético,

>>

estrutura o romance a nível da construção interna, não só porque explora o Inconsciente enquanto Drama, representação, mas também porque toda a narrativa é ela mesma uma montagem, uma encenação, e como tal construída por elementos de várias proveniências que ajudam a entretecer o verosímil e o inverosímil, o narrativo e o dramático, o consciente e o inconsciente.

No quadro dessas múltiplas remissões, sobressaem os efeitos intertextuais entre *Jaime Baltazar Barbosa* e o conto "Barba-Azul", de que se pode começar por salientar os seguintes exemplos:

80>81

- A confidente da protagonista chama-se Ana como a irmã do conto tradicional, e embora aqui o laço de parentesco seja outro, a relação entre ambas é igualmente obscura: enquanto em *Barba-Azul* cria-se a ideia de uma gêmealidade, *Jaime Baltazar Barbosa* parece apontar para um duplo enquanto "outro de si mesmo", de modo que a aparente traição final de Ana, parecendo substituir-se à esposa-narradora, poderá ser interpretada como sinal das contradições internas ou do comportamento paradoxal do sujeito do desejo.

- A riqueza de Barba-Azul configura-se na profissão e nas posses de Jaime Baltazar Barbosa, cujo nome no contexto da língua francesa, deixa ler não apenas a aproximação a "j'aime", como a mesmas iniciais de Barbe-Bleue. De resto, por vezes, o marido surge nomeado como Jaime B.B., ou tão só como "Baltazar Barbosa", com o motivado e significativo destaque para "ce visage mangé de barbe qui me faisait peur", nas palavras da própria narradora (151).

- A dureza e a ambiguidade da relação de Barba-Azul com a(s) mulher(es) reveste-se neste romance de uma frieza que vai até ao distanciamento e repúdio sexual, enquanto a função diegética e simbólica do "quarto interdito" se estende a todo o espaço da morada conjugal, antes de se revelar como o lugar do próprio inconsciente. O tradicional castelo onde Barba-Azul

assassinava e escondia as suas sucessivas esposas surge aqui como uma prisão fantasmática, de grande violência psíquica, à força da indiferença, da impotência, do apagamento silencioso, em suma, da falta de reconhecimento do outro, representado, simultânea e ambigualmente, como carrasco e mendigo:

Il ne me touchait pas, méconnu aux abords de ma chambre. Ou alors, sans même monter la première marche qui menait à l'étage, il rôdait, honteux de cette demande qu'il laissait muette et cependant éloquentement formulée; honteux et défait, enguennillé, son triste masque de pendu abimant sa face. (...)
Dans cette maison de Cascais, sinistre et froide, pas une place où je n'étais contestée: la cuisine, la salle de bain, la chambre, le jardin, la rue devant la maison. La chambre surtout. (...)
(170-171)

>>

Ao inscrever-se na “matéria de Portugal” como quem escreve sobre a infância (“c’est l’enfance qui est portugaise” – respondera um dia a narradora à prima Ana, 183), não admira que elementos de outros contos infantis estejam também presentes neste romance, por exemplo, a utilização de seres humanos sob a forma de animais, à espera do momento mágico do resgate desse acidente ou maldição. Assim acontece com a presença da gata, no início e final deste romance, simbolizando o estado bestial a que o amor reduzira a narradora, ao mesmo tempo que acentua a assimetria na relação entre ela e o marido (/dono): “Sous cette forme muette, bestiale, j’avais atteint, croyais-je, au comble de l’assujettissement” (55). Essa inferioridade poderá também ser entendida como o lado irracional e silencioso do sujeito, aquele que não acedeu ainda ao estado de consciencialização ou da verbalização – “Ma place est celle du vide et du silence”(10) – lê-se no capítulo inicial do romance, de modo que a libertação desse estado de “vazio”, depende, antes de mais, de um acto de atenção, de uma palavra, como se de uma senha mágica de conto se tratasse: “Un mot aurait suffi pour me faire entrer dans le royaume humain, un mot pour relever ce qui est abaissé.” (*ibidem*)

No entanto, se muito do imaginário de *Jaime Baltazar Barbosa* fica a dever-se à estrutura actancial e simbólica do conto, é a vertente dramática que acaba por impor-se, desde logo, como um certo modo de vida para a narradora:

Il devenait difficile de vivre sans médiation, de vivre en direct et sans répétition, d'accepter qu'une phrase fût dite sans pré-méditation, sans exégèse, difficile d'accepter qu'une scène de la vie jugée capitale fût donnée dans un décor bâclé. (71)

82>83

O efeito de encenação, neste romance, acaba por existir a dois níveis, encaixados um no outro: aquele que diz respeito à montagem de *Barba-Azul*, de George Trakl, e em geral, ao trabalho de produção artística da narradora, e aqueloutro que abrange a narrativa como um todo e que, em termos psicanalíticos, a aproxima de um fantasma (na tradução da palavra *Phantasie*, utilizada por Freud), ou seja, de uma actividade psíquica que consiste na construção imaginária de um cenário dramático, incluindo tanto aquele que fantasia como os seus familiares.

O paradigma semântico teatral encontra-se disseminado por diferentes momentos da narrativa e surge associado a um processo de (auto-)conhecimento que culminará em dois momentos, ambos ligados à referida encenação da peça de George Trakl. No decurso de um dos muitos ensaios do espectáculo que a narradora acompanha, é na própria encenação que ela verá projectada a sua situação, compreendendo-a então no sentido mais profundo:

(...) c'est la mise en scène qui m'avait permis de comprendre que la porte interdite – celle qu'ouvre la seule clef d'or – est la porte de la chambre nuptiale. Et de comprendre pourquoi ce n'était pas la porte qui était interdite, pourquoi c'était moi. (160)

A forma como a narradora vive todo o espectáculo, a partir do seu lugar ambíguo (sem estar no palco, conhece por dentro tudo o que nele se encontra e acontece), fá-la aceder a um

universo que ela própria, apesar da sua função de produtora, já não controla, porquanto se trata de atravessar para lá da representação, atingindo a mais profunda interioridade do eu na sua relação com “o outro obscuro de si mesmo”:

Je ne voyais pas d'acteurs; je ne voyais pas de personnages. Entre ce que j'ignore et ce que je sais, je me voyais errer, rassurée seulement par ce dont je vois bien l'extravagance: ma seule certitude était de me dire, voilà, ce Barbe-Bleue, c'est toi. Après quoi, si j'avais pu être seule, sans doute j'aurais pleuré là-dessus. Barbe-Bleue, c'était moi. (166)

>>

A identidade do sujeito passa por essa “área intermediária de experiência” (Winnicott, 1975: 24.) que representa aqui a arte teatral ou o jogo excessivo das máscaras (veja-se, inclusive, o “jeu de rôle” de criada a que recorrerá a narradora), ao ponto de o âmago mais complexo do “eu” emergir não só de uma coexistência sexual, como também de uma coincidência paradoxal das figuras de vítima e de carrasco. Verifica-se, por conseguinte, que a função mais profunda da presença do teatro, neste romance, tem a ver com o que aquele pode significar de trabalho epifânico com as sombras, tal como concebeu o dramaturgo Antonin Artaud. Com efeito, o conhecido autor de *Le théâtre et son double* acreditou, até aos limites da loucura, numa renovação integral da vida por força do sacrifício, em palco, das formas e dos limites de todas as linguagens:

Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres: et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie. (Artaud, 1964: 19)

Neste caso concreto, a identificação com as personagens e com a intriga teatral será ainda adensada pelo facto de *Barbe-Bleue* ser representada em Lisboa e em língua portuguesa. Para

a narradora luso-descendente, a ficção torna-se desse modo numa realidade particularmente familiar:

Je n'étais plus au théâtre, j'étais à résidence; ténue d'assister à une scène de famille, honteuse d'y être convoquée. (221)

84>85

A crueldade desta representação dupla do drama Barba-Azul não radica tanto nas mortes físicas, evocadas ou representadas, mas encontra o seu sentido, mais uma vez artaudiano, de lucidez exposta e de excesso, na própria materialização do desejo de um lugar, de um "palco" que será altar, simultaneamente, de encontro e perdição ("je cherchais à me perdre", 98). Esse cenário sagrado é, afinal, o único espaço próprio a uma relação tão intensa, obscura e radical, quanto aquela que une, desde o primeiro encontro, a narradora ao também seu duplo Jaime Baltazar Barbosa, daí o impacto causado por tudo aquilo que ocorre nesses momentos de "contracenação": um efeito de sinestesia produzido pela visão dos dedos, uma "alucinação" auditiva perante a voz, uma associação à presença divina, uma intersecção das imagens do esposo e do morto: "C'était joué. Autrement dit, ce dont il était question, n'était-ce pas d'épouser la mort?" (87)

Dessa aliança antes de mais instintiva, irracional, nenhum dos dois sairá verdadeiramente vencedor. Ao contrário do que acontece no conto tradicional, onde o assassinio de Barba-Azul de algum modo restabelece a ordem e infunde a moral, neste romance de Brigitte Paulino-Neto, a protagonista descobrirá, tal como qualquer dos protagonistas das obras clássicas sobre o duplo, de Hoffmann (*The Story of the Lost Reflection*) a Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*), que não pode matar sem se matar a si mesmo.

Findas as representações em Portugal de *Barbe-Bleue*, deixa de haver razão para que a narradora continue a viver com Jaime Baltazar Barbosa, mas a decisão de o abandonar não impede que se cumpram os rituais de sacrifício de ambos, já que para todos os efeitos "aimer brûle" (13).

O leitor é então levado a assistir a uma evocação nebulosa, entre o traumático e o inverosímil, que tem o mérito, estético e simbólico, de fechar o círculo narrativo, com o mesmo imaginário felino do princípio do romance. Aquele que fora o desejo inicial de atenção e de carícia, dá agora lugar a um contacto, também ele ambíguo, entre dono e animal, entre sujeito e objecto:

Il avait posé sa main sur moi, il m'avait touchée. Ce geste, il est vrai, pouvait admettre bien des interprétations, mais dans la situation de mourir, je l'éprouvais comme s'il m'avait indiqué une durée: le temps qu'il m'avait fallu pour accepter qu'il me tue. Aussi je ne sentais plus la honte de l'abaissement qui vient avec les pleurs, je ne sentais plus ni rage ni révolte à cet abaissement: je pleurais; je consentais à devenir l'objet dont on déplore la perte mais que, perdu, on aime mieux. (251)

>>

Este reconhecimento final, quase como paródia de uma função actancial na estrutura dos contos, dá-se aqui apenas na perda e no abandono à morte (de si mesmo). Perante esse auto-sacrifício, a besta, ou seja “esse pequeno animal em nós”, será o último a ceder, depois de extinta a luz da consciência e regressado o silêncio, já para lá do interdito, do não-dito.

Transacções de uma estrangeira íntima

A epígrafe inicial desta obra, extraída do “Sermão de Santo António aos Peixes”, pode à partida surpreender, dada a descontextualização que opera em termos temporais e espaciais com o resto do romance, mas a verdade é que as isotopias da ilusão e da transacção desse paratexto encontrarão vários ecos ao longo da narrativa.

Poder-se-ia até começar por destacar a homonímia – em francês – de Padre e Pai, vendo no nome expresso do autor da epígrafe, enquanto nome tutelar, um indício simbólico para toda a narrativa. Mas mesmo que se relativize essa coincidência (?),

verifica-se que a cena reportada pela epígrafe — um navegador português a vender trapos a indígenas — é de algum modo evocada, mas num sentido inverso, quando perante a “bugiganga” (“camelote”) que a narradora tem a propor em Portugal, o irmão Jorge afirma que aos portugueses não é difícil de vender, subentende-se, tudo aquilo que tem a ver com ilusão ou fingimento (72). Aliás, a própria narradora virá a referir-se directamente ao paralelismo entre a sua função de intermediária artística e a do mercador do Padre António Vieira, evocado em epígrafe (200), o que nos leva a pensar que aquilo que está verdadeiramente em causa numa e noutra transacção são “objectos e fenómenos transicionais”, de um jogo que cria um espaço potencial, intermediário, entre a realidade exterior e interior¹⁰ (Winnicott, 1975: 25).

Neste confronto entre tempos, lugares e situações, não deixa, entretanto, de ser eloquente a inversão de papéis que aqui se opera: os portugueses, de antigos vendedores, passaram a compradores, de antigos colonizadores são agora colonizados, designadamente do ponto de vista cultural. (199)

O próprio desafio de transferir para Portugal um espectáculo, apresentando-o e vendendo-o, decorre de outra transacção anterior, mais propriamente, de uma troca de desejos entre a narradora e o alegado encenador Catrin Kahn. Seduzida por este, a jovem comprometera-se a encontrar as condições para a produção do espectáculo: tratara-se de uma troca, como a própria a interpreta, “do poder do amor pelo amor do poder” (25) e cujas consequências quer um quer outro estavam longe de prever.

Também a relação com Jaime Baltazar Barbosa começou por ser de natureza comercial, se bem que as circunstâncias que levam a narradora até *àquele* estabelecimento e a natureza da mercadoria em jogo apontassem já para um valor precioso, do ponto de vista real e simbólico, tanto mais acrescido quanto existe a interferência da cena do roubo, com o ladrão a confundir-se com a imagem fantasmática (repetitiva ou profética) do pai. Essa transacção pontual acabaria por se transformar num

pacto de vida, mas numa relação simbolicamente não consumada, onde a narradora, por muito que deseje (ser possuída/reconhecida), não consegue tornar-se desejada.

Do palco para a vida, a produtora de espectáculos acabará assim por representar um papel inesperado, incontrolado, num gesto transaccional que, como qualquer transacção, implicava jogar com o saber e o poder de sedução, de maneira a escapar à ilusão e sob pena de se deixar apanhar, como acontece, no final, à gata ludibriada pela armadilha de Jaime Baltazar Barbosa. A sua experiência de manipuladora de ilusões em vez de a proteger, expô-la ainda mais:

>>

Et ce que je savais de ces astuces, pour les avoir vues mille fois au théâtre, avertie de ces escamotages qui font un roi de n'importe qui, un trésor de n'importe quoi, loin de me protéger, de redoubler ma méfiance, m'avait fait succomber comme nulle autre à ces jeux de l'enchantement. (201)

Esta inversão de funções acentua, mais do que a diferença, a desigualdade numa relação que já não é só comercial, mas que é sobretudo passional, entre a narradora, o marido e Portugal em geral.

Numa clara dissimetria de desejos, a narradora passa a ser aquela que não tem e que precisa de adquirir para se igualar, sendo que se trata de uma desigualdade que radica em si mesma, na medida em que não é reconhecida como próxima ou igual, ou seja, é vista como estranha.

Um dos aspectos mais curiosos deste romance está justamente na forma como o sujeito narrativo lida com o seu estatuto de estrangeira íntima de Portugal. Agrada-lhe que reconheçam, como parece fazer Luís Miguel Cintra, que ela pertence a uma espécie de "terceiro tipo", nem local, nem forasteira, "géographiquement peu identifiable, une sorte d'hybride à qui cette appartenance avait cessé de parler (...)" (90). Há nela uma clara recusa de aproveitamento sentimental das origens ("ne pas jouer de la corde portugaise", 91), um escrúpulo de

utilizar abusivamente Portugal como se fora uma espécie de historieta de família, e até um propósito estratégico de distanciamento, ou seja de amor à distância, como para contornar o interdito do incesto, e como se a solidão de estrangeira permitisse uma melhor compreensão do próprio destino (217).

Não é contudo sem algumas ambiguidades, que essa forma de "identidade de fronteira" é representada ou assumida, porquanto existem momentos em que emerge um certa estranheza, um certo desconforto, perante o facto de se ver/ ou de ser vista como "estrangeira". Assim acontece, por exemplo, quando o irmão Jorge – conhecido por todos no Japão como "o homem português" – se refere aos portugueses como "eles": "(...) cette manière de parler d'eux, c'est-à-dire de nous, dans cette manière glacée de dire 'les Portugais', de maintenir entre nous et nous cette distance (...)" (21), ou quando o joalheiro lhe falava em francês, ou ainda quando sente a estranheza do motorista de táxi perante o facto de ela lhe tocar num gesto de familiaridade: "Une femme touche un inconnu: une étrangère. Étrangère, donc légère." (34)

Será na relação com a língua, ou melhor com as duas línguas – francesa e portuguesa – que a narradora mais joga com o interdito auto-imposto do distanciamento "se tenir éloigné, vivre ailleurs, user d'une autre langue" (60). Embora a narrativa se desenrole naquela que é, antes de mais, a sua língua própria – o francês –, é frequente o delírio da convergência/ divergência com a língua portuguesa.

Charité, chasteté, châtement. Le portugais aussi laisse entendre la parente des mots. Mais le noeud de la langue y est plus serré: dans chacun d'eux, il étrangle ce qui, sans cela, glisserait de l'un à l'autre comme une nécessité: *caridade, castidade, castigo*. (126)

Estar entre duas línguas, permite ao sujeito narrativo reflectir sobre cada uma delas, descobrir-lhe ecos ou dobras de sentido que escapam normalmente a um falante comum que se

movimenta no interior de apenas um idioma.¹¹ Quer isso dizer que a língua é usada à distância, com o mesmo pormenor e perspicácia com que se observa, de fora, qualquer situação ou cenário. Aliás, não faltam neste romance algumas observações verdadeiramente acutilantes sobre alguns hábitos e ambientes portugueses: desde o abraço rude “à la portugaise, où les hommes ont l’air de tenir bon dans une tempête” (15); à condução desenfreada e ruidosa (109) e ao ambiente simultaneamente pretensioso e periférico de alguns círculos culturais, como aquele com que depara numa recepção assinalando o final da permanência em cena de *Barbe-Bleue*, e onde são utilizados nomes verídicos da cena cultural portuguesa. De toda essa atmosfera “singular”, a espectadora/ narradora releva o seguinte comentário:

On n’en voit ni à Paris, ni à Londres. Une atmosphère impure, complexe, bâtie sur d’anciennes connivences; une sophistication hautaine et boudeuse de hobereau solitaire et ruiné (...) C’était une atmosphère régnant plutôt dans les périphéries du monde, à Calcutta, à Dublin, à Tanger... (228)

É justamente no quadro dessas observações cruas, feitas à distância, que ganha ênfase uma atitude perante Jaime Baltazar Barbosa, no momento em que este sucumbe ao ataque da “sua própria gente”. Essa cena, que até certo ponto lembra o quadro final de *La Mélancolie du Géographe*, simboliza uma compaixão por tudo aquilo que Jaime Baltazar Barbosa ou Rosa Maria representam de Portugal. Está em jogo, como o próprio termo indica, uma comunhão intensa (no sentido em que compaixão significa, literalmente, “sofrer com”), ao mesmo tempo que existe um tabu e uma ambiguidade por detrás da atitude da observadora/ narradora, traduzidos no desvio pelas expressões portuguesas “coitado” e “coitadinho”, enraizadas numa memória de infância em que fora violentamente apreendida pelo seu uso:

>>

Je m'avisais maintenant que ce mot en comptait un autre, *coito*: copulation, accouplement, saillie, et que, sans doute, une fille n'avait pas à apprendre si tôt cette vérité, que le *coît* afflige, rend malheureux, pauvre et infortuné. (242)

O discernimento último da narradora passará pelo interiorizar da desidealização do objecto de desejo, pelo aceitar da sua natureza frágil e essencialmente desconhecida. Não pode deixar de ser sintomático que aquela que até então buscara o reconhecimento por parte do outro, entenda que precisa ela também, e como ponto de partida, de reconhecer a diferença do outro, despojado de qualquer outra projecção:

C'est le seul commencement pur: il met en scène l'homme qu'il me faut aimer, un homme qui se présente seul et sous l'espèce d'un va-nu-pieds. (244)

Uma alegoria da dupla-pertença

Como incursão que é ao "verdadeiro longínquo" (205) que representa a infância cristalizada no inconsciente, este romance supõe ser lido como um romance iniciático, no que este pode significar de acesso ao conhecimento do eu mais profundo. O objecto de desejo não é aqui um tesouro material, nem a ele se acede pelo anel clítoriano, cobiçado no início. Trata-se, antes, de um processo de busca identitária que viola o interdito do mais profundo de si mesmo, e o sujeito incorpora a chave desse "mistério", numa outra versão da maçã genesiaca: "Ce que je voudrais, c'est le code qui traduit la langue secrète de l'inconscient et dont j'ai, sciemment, avalé la clé" (189). O advérbio "sciemment" é aqui extremamente importante porque significa que, apesar do desejo de (auto-)conhecimento, existe também a determinação ou a vontade de manter o segredo da sua identidade completa, certamente para se preservar da desilusão da mais radical ignorância, da verdade de não saber, uma vez que saber e verdade não coincidem.

Não existe, portanto, lugar para nenhuma decifração de sentidos, para nenhum esclarecimento moral como sói acontecer no final dos contos infantis, muito menos à imagem do principal conto parodiado. De resto, a quebra dos pactos de verosimilhança (todavia presentes noutros momentos da história), envolve toda esta narrativa de um halo que tanto parece iluminar, decifrar, como obscurece os sentidos até à imagem derradeira do "fechar de olhos" que faz lembrar um adormecimento de criança, finda a história, ao mesmo tempo que sugere um desviar significativo da escuridão violentamente autoimposta por Édipo.

É justamente na confluência dos territórios da vigília e do sonho, do consciente e do inconsciente, que me parece residir todo o interesse deste romance para pensar a complexidade da "dupla pertença", concebendo-a não tanto como narrativa de um somatório de circunstancialismos ou como uma condição de partida no processo identitário, mas sobretudo como exploração e reconhecimento de uma pluralidade ou de uma hibridéz (sexual, linguística, cultural), laboriosamente construídas e actuautes. É, aliás, curioso que, a dado momento, a narradora afirme: "Ce récit fait son chemin dans la nuit, à sa manière de conte favorable à l'endormissement. Je le crois d'essence portugaise, c'est-à-dire, ingénú et confiant dans la réalité des rêves; je ne vois pas qu'il opère." (124-125) Quer isso, desde logo, dizer que a narrativa não se limita a registar aquilo que é do domínio de um conhecimento prévio, seja individual, seja colectivo, tanto mais que o sujeito não controla por completo o discurso, antes acaba por deixar-se construir por ele. Do mesmo modo, no plano simbólico, verifica-se que não existe uma simples representação de um "Drama Antigo", no sentido quer psicanalítico, quer literário do termo, mas há um processo de (re)construção, revelação e ocultação, que passa por incluir e associar elementos de ordem vária.

O anúncio publicitário invocado mais do que uma vez no romance —, "Trahissez-moi: faites qu'entre mon ombre et moi

apparaisse qui je suis” — parece um sinal, um refrão, a apontar para o verdadeiro drama que aqui está em jogo — a tensão interior de um sujeito que ignora a sua verdadeira identidade, que se sente dividido, e que por conseguinte não só está cioso de dominar todo o enredo da sua existência, como deseja uma unidade interior, reeditando, em certa medida, o mito da androginia primordial.

Para aqueles cuja história pessoal passa por lugares e línguas distintas, esse ensejo de conhecer as suas origens e/ ou de ser reconhecido por elas, torna-se frequentemente motivo ou de recalçamento, ou de obsessão. Nesse sentido, nada melhor do que a sombra (como rasto intertextual, cénico e simbólico) de Barba-Azul para, no contexto de uma relação ambígua, envolvendo sentimentos contraditórios como o amor e o ódio, o desejo e a repulsa, representar a terrível sedução e a dolorosa descoberta do poder do “outro”, fundamentalmente estranho e, todavia, entranhado no “eu”. Como a chave engolida do drama de um luto impossível. <<

NOTAS

[1] Este trabalho foi financiado pela FCT (Programa POCTI), no âmbito das actividades do projecto de investigação "Interidentidades" realizado pelo "Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa" da Faculdade de Letras do Porto.

[2] As citações desta obra serão seguidas do número da respectiva página.

[3] Aquando da publicação de *A Melancolia do Geógrafo* em Portugal, questionada sobre a razão de ter escolhido o nosso país para a acção do seu primeiro romance e se as origens portuguesas lhe pesavam ao ponto de necessitar de se libertar delas, Brigitte Paulino-Neto respondeu a Torcato Sepúlveda: "Não, não. Estou em paz com as minhas origens portuguesas. Escrevi este livro porque Portugal enquanto língua, enquanto material de sublimação permanente continua vivo na minha família. Na minha família sabia-se ainda contar histórias... Não tenho contas a ajustar com Portugal. Mas fui tão alimentada destes materiais que tinha de fazer alguma coisa com eles." (in *Público*, "Suplemento Leituras", 2 de Dezembro de 1995, p.3.)

[4] "Sendo o complexo de Édipo um facto humano universal, não há ficção, representação, não há arte da imagem que não seja de algum modo sua ilustração." (Robert, 1979: 38)

[5] Por exemplo, para justificar o facto de atribuir ao autor da *Comédia Humana* um lugar de destaque como "Bastardo", Marthe Robert chama a atenção para o facto de a linguagem utilizada por Balzac em correspondência privada, ser semelhante a algumas das suas personagens e conclui: "Prova de que Balzac continua antes do mais a ser o "fazedor de romance" determinado a transformar em factos a espessura elementar do mito infantil e que, não lhe sendo a necessidade de escrever mais essencial do que o desejo de completar o "romance familiar" da sua vida, não pode obter completo acesso ao mundo *fechado* da literatura." (Robert, 1979: 145)

[6] Esta declarada falta de descendência pode, inclusive, estar associada a uma dificuldade ou mesmo repulsa inconsciente relativamente à procriação, dado que não só existe uma estreita relação entre o casal de irmãos (como se de uma androginia primordial se tratasse), como o facto de serem filhos de imigrantes pode colocar-lhes alguns problemas em termos de passagem real e simbólica de testemunho. Justamente sobre esta questão, escreveu o autor de *Les contrebandiers de la mémoire*: "N'est-ce pas cette difficulté de transmission – de recevoir une transmission et de la reconnaître – qui crée un empêchement à perpétuer une généalogie? N'est-ce pas ce qui chez certains enfants d'exilés, certains enfants de déportés, provoque comme un empêchement à procréer?" (Hassoun, 1994: 92)

[7] Note-se a decomposição dos termos, descobrindo o termo "verge" que designa, em francês, o membro viril.

[8] No próprio romance surgem alusões a algumas das mais conhecidas recriações do conto: *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (155), *Ariane et Barbe-Bleue* de Maurice Maeterlinck (161), a versão musical de Paul Dukas (23), para além da pequena peça para marionetas de George Trakl, *Barbe-Bleue*, que tem uma função diegética central na narrativa, como adiante se mostrará.

[9] Note-se que a própria personagem Jaime Baltazar Barbosa, embora surja como figura masculina, com o papel de amante, não deixa de representar também o

arquetipo feminino de "terra-mãe". De resto, essa ambivalência ou ambiguidade sexuais estão já também presentes na figura de Barba-Azul, particularmente na adaptação de Perrault e nas versões que nela se inspiraram, dada a associação entre a virilidade da barba e o artigo feminino que antecede o nome por que surgem designados o conto e sua personagem central: *La Barbe-Bleue*. (Perrault, 1981: 147-154)

[10] "Les objets et les phénomènes transitionnels font partie du royaume de l'illusion qui est à la base de l'initiation de l'expérience. Ce premier stade du développement est rendu possible par la capacité particulière qu'a la mère de s'adapter aux besoins de son bébé, permettant ainsi à celui-ci d'avoir l'illusion que ce qu'il crée existe réellement.

Cette aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif." (Winnicott, 1975: 25)

[11] Por exemplo, no que diz respeito aos nomes próprios das personagens, é sintomático que a escolha da romancista recaia sobre nomes que deixam ecoar outras palavras na outra língua. Veja-se o já referido caso de "Jaimé" (J'aime), bem como "Morgado" (in *La Mélancolie du Géographe*) que, em francês, deixa ouvir a palavra "mort".

BIBLIOGRAFIA ∨

Artaud, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio».

Hassoun, Jacques (1993), *Les Passions Intraitables*, Paris, Flammarion, Coll. «Champs».

-- (1994), *Les Contrebandiers de la Mémoire*, Paris, Syros.

Mendes, Ana Paula Coutinho (2001), "Das narrações que (também) nos fazem: o imaginário de duas escritoras luso-descendentes traduzidas em Portugal", in *Deste lado do Espelho – Estudos de Tradução em Portugal*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa – Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, pp.289-304. >>

-- (2004), "Portugal imaginado por escritores luso-descendentes", in *Revista da Faculdade de Letras do Porto, "Série Línguas e Literaturas"* (no prelo).

PAULINO-NETO, Brigitte (1997), *La Mélancolie du Géographe*, Paris, Grasset.

-- (2003), *Jaime Baltazar Barbosa*, Paris, Verticales.

Perrault, Charles (1981), *Contes*, Jean-Pierre Collinet (ed.), Paris, Gallimard, Coll. «Folio/Classique».

Robert, Marthe (1979), *Romance das Origens e Origens do Romance*, Lisboa, Via Editora [*Roman des Origines et Origines du Roman*, 1972].

Winnicott, D. W. (1975), *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, Paris, Gallimard [*Playing and Reality*, 1971].