

# Sobre *Textos do Abocalipse* de António Aragão: Uma paródia do discurso apocalíptico?

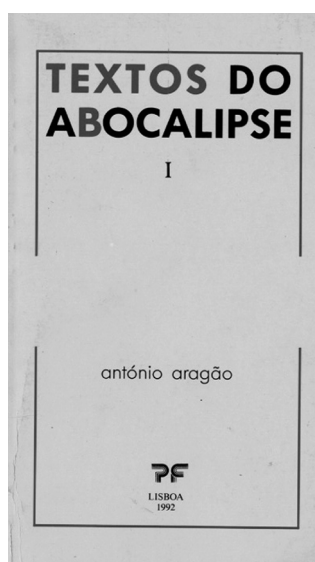
**Thierry Proença dos Santos**

(Universidade da Madeira e Centro de Tradições Populares Portuguesas Professor  
Manuel Viegas Guerreiro – Universidade de Lisboa)

*Escreve, pois, as coisas que vês, as que estão a acontecer e as  
que vão acontecer depois destas.*

*Apocalipse I*

A primeira hipótese de leitura que se impõe a este livro é a que o título sugere, a de uma desconstrução do discurso apocalíptico estabelecida pelos jogos gráfico, sonoro e semântico, que permite gerar vários níveis de decifração. Com efeito, este artifício anuncia, à partida, o tom lúdico, irreverente e crítico dos textos canonizados pelas instituições sociais e culturais <sup>1</sup>:



a) A passagem da oclusiva bilabial sonora para a bilabial surda indicia uma amenização da carga semântica da palavra «apocalipse» pelo desvio da consoante «p». Na sua acepção generalizada, este termo significa uma catástrofe ou o anúncio do fim do mundo. Porém, na apocalíptica dos textos bíblicos, o sentido é outro: designa um género narrativo que, numa expressão simbolizante repleta de imagens grandiloquentes, consubstancia uma visão do futuro, um sinal de Deus, uma Revelação (de

<sup>1</sup> Num anterior trabalho, observávamos: «certas «capas brancas» dizem mais do que aparentam. É o caso da capa do livro de contos *Textos do Abocalipse*, de António Aragão: o pastiche da capa «nrf» da Gallimard, em França, funciona aqui como um comentário, em tom irónico e lúdico, à literatura dita superior, institucionalizada, sem deixar, paradoxalmente, de se inscrever nela, ao colocar-se no mesmo plano. (...)». V. Fernando Figueiredo e Thierry Proença dos Santos, «Olhando para o rosto dos livros – Para uma análise pragmática das capas de livros 'madeirenses': a prosa de ficção no século XX», *Isleña*, n.º 37, Funchal, 2005, p. 94. Esta desconstrução paródica vem corroborar o sentido humorístico do discurso narrativo. Quanto às informações patentes no espaço peritextual, parece que o autor tinha em mente dar continuidade a este projecto literário. Com efeito, lê-se na capa o número romano «I», a sugerir para breve um «II». Infelizmente, tal não aconteceu.

acordo com a sua etimologia). Levanta-se então a hipótese de o livro jogar com esta ambivalência: por um lado, ilustrar revelações semi-veladas, por outro, mostrar dramas pessoais e/ou colectivos de que a sociedade actual é muitas vezes causadora.

b) O título, ao aludir ao motivo da boca, remete para outro texto do autor, a saber, o romance experimental *Um Buraco na Boca*, publicado em 1971 no Funchal, podendo sugerir uma filiação ética e estética entre este e aquele, o que, após leitura de ambas as obras, se virá a confirmar<sup>2</sup>. Mas o jogo da decifração não se fica por aí: se o primeiro título sugeria o orifício da boca, este parece apontar para o seu reborço, já que a segunda parte do neologismo «ABOCALIPSE» coincide foneticamente com a palavra inglesa «lips» ('lábios'). Não haverá aqui a intenção de parodiar a narrativa experimental, sem deixar de a incorporar, simultaneamente? Em todo o caso, vale a pena relembrar que, do ponto de vista simbólico, a boca<sup>3</sup> representa tanto a tradução do espírito e a criatividade verbal como a denúncia incómoda ou a condenação atormentadora.

c) Ficou registado na antologia *Narrativa Literária de Autores da Madeira – Séc. XX*<sup>4</sup> que António Aragão esboçou, em fase de pré-edição, o título com a seguinte configuração: «textos do ABOCALIPSE», dividindo-se em duas partes, uma grafada com letras minúsculas, a outra, destacada, com maiúsculas. Todavia, na versão definitiva, ensaiou mais um jogo de decifração através do contraste das cores, o preto e o vermelho, fazendo sobressair a leitura TEXTOS B (a vermelho) como se aludisse aos filmes de «série b», essas médias ou longas-metragens – de *suspense*, terror ou ficção científica – que corriam quase despercebidas. Apesar da conotação negativa, a locução passou a ser utilizada em sentido lato, podendo designar obras cinematográficas

2 Quando da publicação do romance *Um Buraco na Boca*, afirmou o autor numa entrevista: «O criador romanesco tem de pertencer furiosamente ao que diz e para isso precisa de usar uma linguagem sua, actual e cada vez mais revolucionária se quiser servir uma revolução literária». V. «Entrevista com António Aragão: autenticidade, enraizamento, modernidade – temas sugeridos por *Um Buraco na Boca*, o primeiro dos 'Livros CF'» dirigida por Vicente Jorge Silva, *Comércio do Funchal*, 7 de Maio de 1971, pp. 10-11. Ao publicar os *Textos do Abocalipse*, passados mais de trinta anos, parece-nos que, tirando o apagamento da referencialidade espacial e salvaguardando os matizes inerentes à acção do tempo no espírito humano, a motivação, a linguagem e a sensibilidade são as mesmas, ou seja, o autor prossegue um *ethos* paródico e lúdico, dando continuidade ao fôlego experimentalista dos anos 60-70, insuflado por um imperativo de intervenção cultural e, conseqüentemente, política.

3 Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, s. v.: «boca», *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1982.

4 Nelson Veríssimo (selecção de textos, prefácio e notas), *Narrativa Literária de Autores da Madeira – Séc. XX: Antologia*, Funchal, SRTCE – DRAC, 1990, p. 174.

de baixo custo, em que actores e realizadores ensaiam outros modos de representações, pondo à prova o seu engenho artístico. Não será o que acontece com esta iniciativa literária e editorial?

Acresce que o livro expõe, entre o verso da capa e a página de guarda, um *hors-texte*, também da autoria de António Aragão, com uma imagem que condiciona a leitura dos textos presentes no livro, funcionando como uma advertência ao leitor relativamente à origem programática do discurso narrativo, e que não deixa de ter, curiosamente, analogias figurativas com a «Guernica» de Pablo Picasso (1937), descontados o sistema referencial e a monumentalidade do conhecido quadro. Com efeito, a guerra e a destruição surgem bem representadas no desenho:



Na verdade, também esta composição pode ser interpretada como a urgência de destruição para transformar o espaço social e humano, com vista a recriar um mundo melhor: anular a influência que as forças políticas, religiosas e económicas exercem sobre o indivíduo; apelar ao desejo de mudança dos actuais paradigmas socio-culturais; incentivar a busca contínua de novas formas que traduzam a surpresa, a inventividade e a regeneração. Não é, efectivamente, pela revolução que rompe com regras, modelos e códigos

tradicionais (da linguagem) que a revelação acontece?

Mas volte-se ao conceito de «apocalipse» que o autor assumiu, ao associar os seus contos ao referido género literário. Ao proceder deste modo, António Aragão está a definir como pedra de toque destes textos a ideia de «revelação», com origem na literatura judaica (no período que vai do séc. II a. C. ao séc. II d. C), que via então florescer as narrativas proféticas, apocalípticas e sapienciais. Contrariamente à literatura profética, cujo elemento essencial é «a palavra», na apoca-

líptica o principal mediador é «a visão». Daí ser importante distinguir o ensinamento existente por detrás da «visão», do relato que a narra. Se bem que o conteúdo da narrativa é por essência interpretativo, a narrativa não deixa de enquadrar-se numa emergência (histórica), porque é escrito num tempo de crise e de forte opressão. Na apocalíptica, observa José M. Augusto Ramos <sup>5</sup>, só com «militância» se consegue levar a cabo uma «cruzada em prol da esperança» e da «justiça» para todos, de modo a inverter uma situação insustentável. Para superar a vil condição do presente, é preciso quebrar as barreiras com que a experiência humana se depara e não temer os excessos relativamente aos próprios critérios estabelecidos de normalidade.

Os contos de António Aragão têm em comum com a apocalíptica dos textos bíblicos a intenção discursiva, mas não lhe recupera a motivação religiosa. Com efeito, a apocalíptica insiste fortemente na exposição de condições não mais suportáveis pelos humildes, com quadros de opressões, violências e corrupções que afectam a colectividade e que se repercutem na vida de cada indivíduo. Na tradicional combinatória narrativa, parte-se de um contexto de repressão sobre um indivíduo; vira-se a situação contra os responsáveis pelo mau estado do mundo, seguindo-se a destruição dos instrumentos opressores e, por fim, a libertação e vitória do crente inconformista. Se alguns contos se aproximam timidamente deste esquema narrativo – os textos pautam-se, sobretudo, pela trama minimalista ou mesmo pela ausência de enredo –, a escrita de António Aragão desvia-se, no entanto, do modelo, recusando a possibilidade de uma justiça divina ou de um homem providencial escolhido por Deus ou de uma explicação edificante, apontando antes para a subversão do paradigma do Apocalipse bíblico. Os *Textos do Abocalipse* não oferecem a visão de uma nova Jerusalém, não transmitem conforto nem consolação aos seus leitores, antes os inquietam, ao esboçar o anúncio da queda da babilónia em que vivem.

A veia ficcional do autor <sup>6</sup> virá assim implementar uma série de

<sup>5</sup> José Augusto M. Ramos, «A literatura apocalíptica e a ideia de ordem e de fim», *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Ano I, n.º 1, 2002, pp. 43-53.

<sup>6</sup> O gosto pela escrita do conto não foi tardia, contrariamente ao que se poderia pensar, tendo em vista a data de nascimento do autor e a data de publicação deste seu primeiro e único livro de contos. Já o Visconde do Porto da Cruz observava, em 1953, no seu *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira* (volume III, Câmara Municipal do Funchal, p. 288): «é ainda um rapaz que mal entrou na vida e já *marcou* vincadamente a sua posição de Poeta e de Pintor, escrevendo também prosas lindas nesse género literário tão difícil de lidar que são os Contos.» (...). «Afoitou-se por este caminho e obteve êxito com as suas prosas», referindo provavelmente o facto de, em 1946, António Aragão ter obtido o 2.º lugar nos Jogos Florais organizados pelo Ateneu Comercial do Funchal com o conto intitulado «Presentimento».

cenar do normal quotidiano, que testemunham a força alucinatória das situações: a acumulação descritiva que cristaliza a obsessão e torna presentes à imaginação os episódios evocados, através de um doseamento subtil do vocabulário que faz alternar processos de ocultação e de desvendamento, próprio a aguçar a curiosidade do leitor. A focalização onisciente, as «visões» imaginadas e a apresentação tipográfica que os textos materializam constituem, assim, um desempenho literário inovador e corrosivo, ritmado e sugestivo, com duas inclinações narrativas: a do fantástico absurdo ou cruel e a da paródia satírica ou irónica.

A primeira veia remete para o conto fantástico, com elementos futuristas e efeitos de *suspense*, que conferem à narração uma estrutura calcada nas expectativas e nos estados de ânsia que a vida real provoca. Os contos apresentam assim cenários, em que paira uma ameaça difusa, em que as relações sociais e familiares, tensas e desarmoniosas, envolvem ora a pergunta em tom inquisitivo da mãe para o filho ou palavras agressivas «despejadas das janelas», ora a violência do leão que devora um agregado familiar ou do tiro que um dos gémeos dá na própria imagem.

O texto «outra vez a jarra vermelha» assenta numa circularidade narrativa, confirmando o universo carceral em que o protagonista se encontra. Com efeito, nas primeiras linhas, significativamente iniciada com a copulativa «e», o narrador parece ligar à narrativa um contexto do qual o leitor estivesse a par: «e sentiu a súbita imensidade do pavor. (...) e interrogou-se (...): § – será que dum momento para outro serei assassinado?». No fecho, repete-se a situação: «foi então que ele retomou a confusa imensidade do pavor: § – será que dum momento para outro serei assassinado?». Aliás, o segmento «outra vez» patente no título sublinha já uma longa repetição que coloca o incidente numa série. Entre a abertura e o desenlace, descreve-se por acumulação e sobreposição de estímulos sensoriais uma ambiência grotesca e opressiva que deixa o protagonista cheio de suspeitas e de interrogações. A mãe pergunta-lhe por duas vezes: «– quem mudou a jarra vermelha de cima do aparador e pôs sobre a mesa do canto?» e torna-se tão ameaçadora quanto à jarra vermelha. Na senda das intuições do surrealismo, descobre-se neste texto as virtualidades fantásticas mais familiares do ser e do objecto; porque a figura da mãe não corresponde, normalmente, a uma entidade persecutória e porque o objecto detém na sua funcionalidade uma coerência física que troça da humanidade, da qual é no entanto o produto.



O texto intitulado «três vultos suspeitos» representa também um conto de atmosfera que parece decorrer da reminiscência do revogado «direito de reunião e associação», no tempo português da ditadura. Eis a situação: três vultos estão na via pública, à noite, a ler e a comentar um papel resguardado no miolo de um diário desdobrado. Um cão assusta-se e desata «a ladrar como um robot possesso», provocando uma reacção em cadeia. Espalha-se o alarme pelos cães e pelos inquilinos dos prédios do bairro, que se mobilizam contra aquilo que entendem ser um acto conspirativo. São assim criadas as condições para uma vindicta popular, simbolizada pela figura monstruosa do King Kong, literalmente saído da televisão. O texto parece configurar uma alegoria das fobias de tudo o que possa pôr em causa a ordem estabelecida.

Num mais que provável jogo intertextual, a narrativa «um leão é sempre leão» relembra o conto «O menino e o caixote» de Mário-Henrique Leiria <sup>7</sup>, apresentando-se como o contraponto deste, na medida em que o herói é o adulto e não a criança. No texto de Mário-Henrique, uma criança pede ao pai um leão. Naturalmente, este diz-lhe que não é possível. A criança vai à cozinha buscar um caixote, acaricia-o, dá-lhe o nome de Baluba e diz-lhe para ir com ele à caça. O pai, o senhor Sousa, «de sobrolho franzido», repreende a criança. Esta, «em desespero», grita «Mata o velho, Baluba!». Então «o leão saltou veloz e, com uma única dentada eficaz, arrancou a cabeça do Senhor Sousa.» No texto de António Aragão, o protagonista é perseguido por interrogações existenciais, assim como pelas questões que a esposa levantou: «– quando é que a gente passa a ser gente? quando se começa a ser gente? quando se pode ser mesmo gente?», significando as circunstâncias à qual não se pode fugir. Numa noite, «num inesperado momento a sua cabeça ergueu-se ardente do leito conjugal como bola de fogo. cabeça pasmada. (...). profundamente desmedida», a indiciar uma metamorfose kafkiana. Levanta-se, vê-se ao espelho da casa de banho e tem uma atitude reflexiva de indagação e de desdobramento. Do seu desejo de libertação nasce a secreta vingança do sobrenatural, numa manifestação ora catastrófica e paralisante, ora serena e benéfica, atingindo a integridade física da mulher e dos filhos, no momento em que «decidiu absoluto: não se intrometeria no trabalho do leão», revelando ao leitor a verdade animal, a supremacia da força bruta e instintiva: «abriu a boca e soltou o urro tremendo e vitorioso do leão». A força da narrativa advém da

<sup>7</sup> Mário-Henrique Leiria, *Contos do Gin-Tonic*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999 (1.ª ed. 1973).

recusa em dar uma explicação do sucedido, da irredutível pluralidade de interpretações. Ambas as narrativas apresentam uma construção interessante, porque a ambiguidade decorre da força do desejo e do sofrimento psicológico finalmente aliviado. A passagem para o fantástico é brutal e deixa o leitor perplexo. Seja qual for a interpretação escolhida, a dualidade do ser humano e a sua vingança impiedosa sobre a própria família estão patentes em ambos os textos.

Em «os gémeos tinham razão» coloca-se a problemática da relação identidade - alteridade, acabando por influenciar a percepção que cada um tem de si. Por tratar-se de gémeos, o problema agudiza-se. Quanto mais os gémeos procuram diferenciar-se, mais os outros os confundem. Esta confusão leva à perda da identidade, à mania da perseguição e, finalmente, à loucura da personagem (um deles ou os dois em simultâneo?). Reféns da percepção que os outros têm deles, passam a ser reféns de si próprios. Na cena final, como razão do seu precário estar no mundo com o *eu* fragilizado e sempre confundido, o protagonista inominado dá um tiro na própria imagem. O espelho é o elemento que assinala um desvanecimento e parece viabilizar a passagem do *eu* para o outro «igual a ele». Resta a dúvida de quem matou quem. Terá sido um duelo entre os dois irmãos ou uma alucinação que levou um deles a dar um tiro em si próprio?

O segundo painel é constituído pelos contos «congresso sem congressista», «a necessária esferográfica», «quando o Joãozinho quer» e «aquele encontro casual». São os textos que melhor se prestam à irrisão, através de um humor flagelante, entre a sátira e a ironia, tendo por alvo a vacuidade de certos cargos importantes ou honoríficos, bem como a hipocrisia social, fazendo jus a Mário de Carvalho, quando observa: «todas as instituições solenes e venerandas são vulneráveis à caricatura»<sup>8</sup>.

O texto «congresso sem congressista» representa uma paródia macabra sobre a importância exagerada que certa sociedade dá aos congressos internacionais. É a história de um morto que, por ironia do destino, finou antes de poder saborear o reconhecimento por que ansiava há muito. Se, como afirma Michel Guiomar, «Tout face à face avec la mort et le surnaturel contient un potentiel de jeu et de défi»<sup>9</sup>, poder-se-á então imaginar qual a mola indispensável ao andamento desta narrativa.

8 Mário de Carvalho, «A propósito de *Os Alferes*», in *Modèles et innovations – Études de littérature portugaise et brésilienne*, (sous la dir. de Anne-Marie Quint), Cahier n° 2 du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones-CREPAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 131.

9 Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, p. 313.

O cenário remete para a ancestral cerimónia judeo-cristã em que o defunto é exposto em casa durante algum tempo – o tempo do velório funerário: «inerte e estendido na cama alastrava à sua beira o desgosto da tia e o lamento inconsolável da mãe». Enquanto lamentam o facto de o falecido ter perdido a oportunidade de ir ao congresso para o qual fora convidado, dá-se o «golpe de teatro»: «o morto ergue-se aos gritos do sono macabro da cama: – o congresso! o congresso!», o que provoca a surpresa e a estupefacção, procedimento frequente nos textos de António Aragão. Desfeitas as dúvidas por telefone quanto ao convite que lhe foi endereçado, o morto-vivo volta satisfeito e descansado à sua definitiva condição de defunto.

O conto «a necessária esferográfica» encena um indivíduo detentor de um alto cargo que, tentado pela transgressão, hesita em assinar um documento decisivo. O desenlace será um anti-clímax: o protagonista acaba por fazer o que dele se espera e é o regresso ao *status quo*. A focalização do narrador é totalmente interna, o leitor assiste a um monólogo interior e o tema principal parece ser uma cena de vida em que nada acontece, uma vida burguesa sem sentido, entediante. A personagem não tem nome, o narcisismo constitui a sua razão de ser, limita-se a repetir uma dada situação, esforça-se por cumprir tudo o que o «sistema» e o secretário, que lhe estende a esferográfica, esperam dele. A situação e o estado reforçam a definição do espaço – físico e psicológico – fechado, onde a personagem não evolui, tornando impossível qualquer realização por *motu proprio*. A escolha do título traduz bem a insignificância do ser, reduzido a uma mera extensão da esferográfica. Apenas importa o pano de fundo sobre o qual se desenrola o processo psicológico do protagonista, revelando assim a sua submissão e solidão.

«quando o Joãozinho quer» representa a história de uma criança caprichosa, a quem a família não quer defraudar, empenhando-se com um zelo excessivo em fazer-lhe as vontades: o resultado é a escalada de exigências da criança, que se comporta como um pequeno ditador. O Joãozinho começa por ter montanhas de brinquedos, depois animais de estimação, cria a frustração da família quando se lembra de pedir um general, logo a seguir quer um papa, outro desejo impossível de realizar; felizmente para a família, a criança desvia a sua atenção para a figura do político, criatura perfeitamente ao alcance, na lógica desta ficção, de uma carteira abastada. Trata-se de um conto que transborda os territórios do real, tanto para a alegoria como para a parábola, pela acumulação dos



acontecimentos e pela hiperbolização de cada um deles, com vista à «suprema satisfação do Joãozinho». O cómico surge da discordância entre causa e efeitos, da ironia que induz a aparente compreensão do narrador com as preocupações das personagens, bem como a corrida contra o tempo que deixa a zelosa família atarantada: «sem a menor hesitação e profundamente satisfeitos compraram o considerado político para o Joãozinho». São assim postos a ridículo a família do Joãozinho e a figura do político.

O conto «aquele encontro casual» encena o diálogo entre «dona Rita» – sem direito ao determinante – e «a velha amiga». Esta é tagarela, a outra reservada. O texto vale, sobretudo, pela encenação da bisbilhotice, em que «a velha amiga» exhibe as vantagens e o prestígio da profissão que a sua inestimável filha exerce, a de secretária particular de um executivo. Num discurso indirecto livre, o narrador reproduz ainda a reflexão da orgulhosa mãe – repetida ironicamente quatro vezes – para o leitor, levando-o a deter-se com mais cuidado na interpretação da sociedade actual: «nem tudo na vida era só política ou partidos políticos. Ou só supermercados e amizades interesseiras». Só que o enquadramento social apela ao materialismo desenfreado, à busca de um modo de vida assente no dinheiro fácil:

a sua filha nada tinha a ver com essas secretárias que respondiam a anúncios e faziam bichas para caçar emprego. Nem comparação. E afiançava que qualquer dia ela até podia receber em ecus. então modelava outro desenho inclinado da boca: eeeeeee-eeeeeeccccc-ccccuuuuuuussssss. O tal dinheiro da CEE. (pp. 69-70)

Assim se adivinha como uma candidata a um emprego de secretária atinge os seus propósitos: a sua motivação e comportamentos aproximá-la-ão mais da *demi-mondaine* do que de uma competente secretária de direcção. Quando «a velha amiga» pergunta a «dona Rita» pela filha, que sabia ser da mesma idade que a sua, a resposta cai como uma sentença, sem apelo nem agravo: «a minha filha é puta». Manifesto intransigente da verdade, nada poderia ser mais politicamente incorrecto nos dias que correm. Estabelece-se assim o decapante paralelismo entre a «puta» de luxo e a meretriz ao serviço dos menos abastados.

Neste quadro de significados e alusões, fica claro que o livro em

análise se inscreve na tendência da ficção pós-moderna em desconstruir discursos e géneros literários e em recorrer ao dispositivo das imagens enigmáticas que nela inscrevem formas de visibilidade. Com efeito, o autor trabalha um conjunto de textos como se formassem vários quadros no mesmo *video wall* (os pequenos «apocalipses» que cada um experimenta ou imagina no seu dia-a-dia), mas que podem funcionar isoladamente sem depender do conjunto.

Como se sabe, o pós-moderno começa onde acaba a unidade. Aceita as leituras divergentes, plurais e fragmentárias, os discursos sintonizados a meio por acaso, o *pathos* repudiado por certa elite, o texto com abertura não protocolar, mas passível de um remate perfeito. O ponto de partida nunca é o intransitivo campo literário, mas antes o quotidiano. O leitor entra no texto e sai dele, como quem entra na livraria da esquina e, uma vez satisfeitos o interesse e a curiosidade, volta à rua. A proveniência e a mobilidade das imagens surgem em todas as dimensões: entre a observação e a visão, o sonho e o pesadelo, a imaginação e a memória, o prazer e a dor, o poder da tecnologia e o milagre. O leitor pode assim vaguear, aqui e ali, pelas margens do canónico e experimentar o desconhecido, tornando-se um descobridor que já não se contenta com obras-primas legitimadas.

Seguindo a tendência vanguardista que surgiu na Europa da segunda metade do séc. XX, António Aragão distingue-se por atribuir um especial relevo à questão da estrutura, por aplicar um procedimento que o leva a explorar novos territórios por via de experimentações formais renovadas, abrindo horizontes à comunicabilidade artística e literária. Desenvolve processos que instauram o jogo do trabalho literário – manipulando a palavra e a letra, enquanto som e imagem – e o trabalho do jogo literário, desmontando o texto, enquanto convenção e discurso padronizado das literaturas ocidentais, propondo e utilizando um novo construtivismo fortemente apoiado no poder e no impacto da comunicação oral e visual. A sua obra procura problematizar a natureza da realidade e da sua representação pela linguagem, numa escrita que ensaia um contra-discurso. Desafia a hegemonia do discurso social e os cânones da cultura vigente, ora opondo-se a eles, depois de os caricaturar, ora substituindo-os por outro ainda mais polémico, não conforme, numa estética da provocação. Por isso, a atitude é visceralmente «anti-lírica»<sup>10</sup>, anti-autoritário e anti-conformista. A sua prosa de ficção convida, através de uma paródia corrosiva e certa,

<sup>10</sup> Ana Hatherly, s. v. «Experimentalismo», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (data de consulta: 05-01-2010).

a uma nova leitura do quotidiano e dos códigos estabelecidos. Nesta perspectiva, a paródia decorre de uma literatura auto-consciente, de um género auto-referencial, que se baseia remotamente na realidade extra-literária e cujo processo mimético é deliberadamente deformador. Tanto assim é que outro género narrativo que não o conto dificilmente conseguiria fazer aceitar ao leitor o sobrenatural e o insólito.

Entre a fábula e a parábola, os oito contos do livro em análise atestam a intencionalidade do autor em isolar, por entre a multiplicidade dos traços que constituem um acontecimento ou o destino de um indivíduo (quase sempre inominado), um facto sobre o qual se concentra toda a atenção. O texto de ficção desenvolve-se assim como um nó cada vez mais intrincado <sup>11</sup> que subitamente se desfaz, quer sob a forma de uma reviravolta da situação, quer sob a forma de uma gradação, quer num momento de iluminada consciencialização – uma epifania.

Os contos desenvolvem-se como pequenas histórias ou narrativas sem história, com tamanhos e assuntos variados, em que, no quadro de uma rotineira actividade do quotidiano, se adensa um clima alienante que desemboca num gesto ou num dito decisivo, com alcance exemplar. Regra geral, os protagonistas definem-se pela instabilidade emocional, por sentimentos negativos e comportamentos automáticos, num cenário em que o absurdo e a morte espreitam <sup>12</sup>. As situações são levadas ao extremo, as personagens atingem o cúmulo, a desumanização representa o modelo operativo em jogo. Estes processos não só denunciam o *nonsense* e as disfunções dos tempos presentes, como desconstróem os discursos falaciosos vigentes.

Com efeito, o mundo de que os textos dão conta reflecte aspectos da sociedade contemporânea, urbana e capitalista, produtora de tecnologias e de ilusões, geradora de profundas desigualdades sociais, que permitem questionar as várias formas do Poder, em particular o autoritarismo institucional, a burocracia, a célula familiar, o impulso consumista, as imagens de propaganda, a sexualidade instintiva e o discurso social que entrava a linguagem, anestesiano-lhe a capacidade crítica e criadora.

Postas as preocupações éticas, as coordenadas estéticas do autor

11 Por exemplo, o elemento enigmático que poderá estimular à sua resolução pela leitura do texto é logo introduzido no título: «**outra vez** a jarra vermelha», «um leão é **sempre** leão», «três vultos **suspeitos**», «a **necessária** esferográfica», «**quando** o Joãozinho **quer**», «congresso **sem** congressista», «os gémeos **tinham razão**» e «**aquele** encontro casual» (negritos nossos).

12 O efeito de *suspense*, a confusão de identidade, a mania de perseguição, a possibilidade de um assassinato, complicando e enriquecendo a ficção ou a dicção, toques de humor macabro fazem lembrar o melhor do universo ficcional de Hitchcock.

manifestam-se ao longo dos textos por vários processos: o fenómeno de amplificação, a força dos contrastes ou das analogias, o insólito das situações e do apontamento descritivo (hipálage), a metáfora transfiguradora, o fluxo de consciência, a simbologia das cores e dos objectos, o estilo conciso e nervoso, a *mimésis* evocativa do conto oral, as expressões iniciadas com conjunções integrantes, as repetições e a rítmica embaladora, o efeito de espontaneidade estabelecido de uma cumplicidade com o leitor (a esse respeito, veja-se a parentização, lugar onde o narrador comenta o que relata). Não há tempos mortos, há uma aceleração gradual que produz, no final, um efeito de intensidade, marcando a irreversibilidade do tempo <sup>13</sup> e culminando com um apontamento brutal ou caricatural, sempre revelador.

Enquanto género culto e assunto de esteta, a escrita do conto visa promover a busca da novidade e da dificuldade. Para o autor, não se trata apenas de ter algo a partilhar com o mundo, uma aguda lucidez ou a posse de verdades dificilmente acessíveis ao comum dos seus contemporâneos. Tratar-se-á antes de produzir prosa de ficção de forma inaudita e original e de a elevar a uma *performance* literária. Se o discurso narrativo aparenta fluir coloquialmente, na verdade, a escrita resulta também de um trabalho meticuloso como se de técnicas laboratoriais se tratasse. Para mostrar que esta viagem ao centro da narração escrita não deve nada ao acaso, o texto exhibe um feixe de indícios que chama a atenção do leitor para a presença de regras restritivas da escrita e da materialização do texto: a articulação peculiar de cada parágrafo (o conector suspenso), a rejeição da maiúscula (salvo em nomes próprios e siglas), a ausência de vírgulas e o discurso directo tipograficamente destacado. Repare-se ainda na atomização das partes do discurso, na ruptura com a sintaxe da proposição, na reiteração dos sons consonânticos «p», «c», «t» (visando provavelmente uma harmonia imitativa do matraquear de máquinas).

O que aqui sobressai é a função metatextual, essa capacidade que a linguagem tem de, ao mesmo tempo que produz um objecto textual, comentá-lo. O comentário é implícito porque não interrompe o discurso, mas manifesta-se ao nível da conotação. Neste sentido, os processos usados identificam a arte da escrita com a imaginação prospectiva, com o comentário exemplificativo e com o conhecimento técnico do autor.

Inscreve-se, nos textos de António Aragão, o seu sentido ideológico

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 94.

assente na vontade de anular as forças opressivas sobre o indivíduo, de proceder ao «exorcismo de demónios do quotidiano, demónios em ponto pequeno», como escreveu Aurora Rodrigues <sup>14</sup>, a fim de libertar o homem, através da sua consciencialização, das constantes pressões psicológicas exercidas pelos vários poderes instituídos.

A ficção do contista expõe a visão de uma sociedade alienada que precisa de ser reformulada no sentido de garantir a esperança, bem como de estabelecer a equidade nas oportunidades. Nesta perspectiva, o discurso subjacente ao livro de contos de António Aragão converge com o da literatura apocalíptica. Ambos partilham ainda o discurso rico em visões simbólicas e prenunciadoras de catástrofes que questionam o futuro. Ambos nascem num período de crise de valores e apresentam um escopo amplo de assuntos. O que talvez mais os aproxima é a maneira simbólica de suscitar nos leitores reflexões pertinentes sobre a sua condição humana e social. Todavia, as estruturas narrativas diferem e da obra de António Aragão não consta a intenção religiosa. Aliás, o que o seu discurso narrativo revela é uma disposição anti-ordem estabelecida, seja ela religiosa, familiar, social, política ou científica. Por isso, desconstrói as ideologias dominantes através de um humor carnavalesco, numa espécie de «apocalipse regenerador», de que fala J. Cândido Martins <sup>15</sup>, porque só com a demolição da civilização actual se poderá abrir caminho para o advento de uma nova aurora (não será esse o sentido do desenho patente no extra-texto?).

Em última análise, estes *Textos do Abocalipse* traduzem a queda da Metafísica e o declínio de uma ideia da Política: resta a libertação total pela Arte, não para consolo da perda provavelmente irrevogável das dimensões referidas, mas para dela fazer um testemunho e dar assim um sentido à vida. Se do livro se pode tirar uma lição e aplicá-la aos dias que correm será, sem dúvida, a do exercício permanente da crítica, da inventividade e do inconformismo que o texto exemplifica.

14 Aurora Rodrigues, «Lendo António Aragão: *Um Buraco na Boca*», *Margem*, n.º 1, 1981.

15 J. Cândido Martins, «A paródia carnavalesca no surrealismo português e a teorização de Mikhail Bakhtine», in *Letras & Letras* on-line, Projecto Vercial – Curso de Literatura Portuguesa, 1997-2002, (data de consulta: 03-02-2005). Adaptou-se para a presente análise a seguinte citação: «Aos olhos dos surrealistas, o credo cristão é uma das ortodoxias dominantes que é necessário carnavalizar numa espécie de *apocalipse regenerador*: só com a destruição e a morte da «civilização actual – a civilização greco-romana e cristã» se pode abrir caminho para o advento da *aurora surrealista*.»