

José Carlos Seabra Pereira

Coordenação



o mundo
à minha procura

Ruben A.
trinta anos depois
(Estudos)

(Página deixada propositadamente em branco)

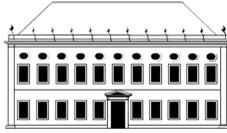
José Carlos Seabra Pereira
Coordenação



mundo
à minha procura

Ruben A.
trinta anos depois
(Estudos)

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-83-6

DEPÓSITO LEGAL

247665/06

© JUNHO 2006, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ana Paula Arnaut

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

O *EU* QUE ERA *OUTRO*: A FICÇÃO NARRATIVA DE RUBEN A.

No primeiro dos três volumes da sua peculiar autobiografia, intitulada *O Mundo à minha procura*, Ruben A. afirma:

«Posso dizer, pela experiência que tenho tido, que viver assim debruçado cá para dentro é apaixonante. Mundo que não conhece maldades, não se perverte de encontro a outros, que se deslumbra ao registar vários *eus* transitando em várias épocas e enriquecendo a estrutura de um *eu* que vai progredindo, incólume, exacto, fio da navalha na sua própria alma» (1992: 3).

O que assim se regista a propósito de um género particular — o autobiográfico — pode, no caso deste autor, estender-se à restante produção narrativa. Aliás, não por acaso, escolhe-se para epígrafe deste volume uma citação (de Henry Miller) que, de forma clara, anuncia a aproximação entre géneros tradicional e canonicamente distintos: «Autobiography is the purest romance. Fiction is always closer to reality than fact».

Em qualquer dos casos, então, assume-se que quem lê a obra lê o autor. Ou, por outras palavras, sublinha-se a ideia de que a escrita funciona como espaço-tempo de aprendizagem, e também de formação, de um *eu* que, intrinsecamente múltiplo, se pluraliza, desdobrando-se, explícita ou implicitamente, em *outro* ou em *outros*. Este, ou estes, participam em variados jogos de máscaras (que de quando em quando parecem fingimento verdadeiro), transformando-se, com frequência, em personagens-tipo a partir de cujas atitudes se torna possível espreitar intenções críticas de grau e de jaez diversos.

O que assim se começa a desenhar é a possibilidade de lermos a produção literária de Ruben A. como o ponto de encontro de influências de origem diversa. Influências que, todavia, como certificaremos, não são sempre sujeitas a uma passiva e linear apropriação. Pelo contrário, elas são assimiladas de forma modalizada, dando azo a uma singular e caleidoscópica maneira de escrever.

Em primeiro lugar, e não esquecendo a presença imanente e nem sempre disfarçada do Surrealismo (e referindo-nos em concreto à kafkiana novela *O outro que era eu* [1966]), é fácil constatar o legado, diria inevitável, do modernista Fernando Pessoa, naquilo que neste se consubstancia, de modo indelével, como a complexificação e a radicalização — porque esteticamente consciente e tantas vezes ironicamente distanciada do *eu* em relação a *outro(s)* — de uma ideia de desdobramento muito embrionariamente patente, por exemplo, no conhecido verso de Sá de Miranda «Comigo me desavim» (Ferreira, 1974: 14).

Assim, a influência pessoana comparece nas páginas desta novela, quer no que se refere à temática do desdobramento efectivo e radical do *eu* (de imediato patente no título mencionado e levado às últimas consequências na arquitectura interna da obra), quer no que em outras obras existe de contaminações de uma linguagem, e também de uma técnica, próximas do interseccionismo e do paulismo pessoanos. Citamos, à laia de exemplo, breves excertos de *Caranguejo* (1954):

«Os verdes amarelavam-se de estio quando as ninhadas esvoaçavam das silvas onde ninhos secos rebentavam círculos de natureza. Confundia-se o exterior no íntimo do passeio — embriagantes de real alteavam-se conjuntos à passagem do carpinteiro e contudo uma sociedade estava a completar-se numa tarde com lenço de seda ao correr da brisa; aqui e ali cavalgavam os penetrantes na sua sensibilidade do adormecer germinado pela dúvida».

«No limiar da distensão atravesso a regularidade do escondido — e ainda há pouco o portão encerrava-me de novo; — o que faz passar horas no banho de sabonete diluído se o enxugar dolorosa-me a manhã?»

Degrau a degrau o musgo batia no abater da cabeça e prováveis de acontecimento apareciam novamente (Cap. X)».

A propósito da possível aproximação com o poeta modernista, e em comentário que, apesar de ser tecido em particular sobre o romance *Kaos* (1981), se pode estender à globalidade da produção literária de Ruben A., José Palla e Carmo sublinha que este foi:

«um dos raros escritores portugueses que têm possuído, naturalmente, — fisiologicamente, apeteceria dizer —, o dom da *literariedade*, a qualidade de ver, viver e descrever a realidade *literariamente*, sem ter que depois a traduzir em termos literários, porque a colhia já nesses termos. Ruben A. não recriou a realidade: como Fernando Pessoa e poucos mais, criou-a literariamente. O que na e da realidade via era já a visão literária dela. Vida e literatura eram, para ele, sinónimos». (1981: 259)

Para além disso, regista-se, ainda, em segundo lugar (para seguirmos uma linha cronológica), uma enviesada influência do movimento da Presença, pelo que no romance *Silêncio para 4* (1973) (e, extensionalmente, sob formas e graus diversos, em outras obras do autor, como deduzimos da citação inicial) remanesce do individualismo presencista e do primado do psicológico sobre o social.

Consubstanciando-se quase em páginas íntimas de auto- e de hetero- interpretação, este romance materializa, também, a influência-vivência de Pessoa, dando conta da «luta de pessoas dentro da própria pessoa», porque cada um é dois (p. 101). Além do mais, não esquecendo o *aviso à navegação* que, no início, nos é lançado, do que se trata, afinal, é de contar a história dentro de si, que é ele (p. 17).

Aceitemos, portanto, o(s) desdobramento(s) do *eu* e aceitemos o um como dois (cada qual com as características intrínsecas), neste romance que retoma, como sublinha Laurinda Bom (*apud* Machado, 1996: 13), «o tema da incomunicabilidade, definidor de um modo de ser e de estar, através de personagens fechadas sobre si próprias». No entanto, é justamente

pela *viagem* que fazem ao redor e ao centro de si mesmas, pelas incursões alternadas (e algumas vezes apenas tentativas e outras tantas conseguidas) ao território íntimo do(s) *outro(s)*, que as personagens se transformam em protótipos de *eus* que não eles. Assim se abre caminho a uma leitura que do individual permite extrapolar para o colectivo e, por conseguinte, assim se faculta uma abordagem psicológica receptiva a interpretações de pendor sócio-cultural.

Com efeito, o (quase) ininterrupto diálogo-monólogo que as personagens mantêm (numa dramatizada composição a duas vozes que chamam e que ecoam outras vozes), ao mesmo tempo que revela um aturado conhecimento dos mecanismos de funcionamento do universo feminino e do universo masculino, faculta, sem dúvida, a entrada num retrato social e moral de uma determinada época, já que, como sabemos, os comportamentos humanos são indissociáveis do *espírito* — leia-se mentalidades —, usos e costumes, que a esta presidem.

Apesar disso, é natural que, como sublinha Eduardo Lourenço:

«muitos leitores se divertam apenas com a extravagância de superfície, que é única na nossa paisagem escrita, mas o essencial é essa descida sem escafandro ao recife sempre mal alumiado dos nossos pavores e ardores ancestrais para aí dançar a sublime dança do macaco divino que descobriu a morte. (...) Consola verificar que este nosso (e sobretudo dele) *coeur mis à nu*, objecto de uma tauromaquia de nova espécie, é o fruto amadurecido de uma geração, menos precoce acaso que outras, mas, ao fim e ao cabo, certa por dentro com a sua insólita e insolente verdade». (1990: 9)

Em terceiro lugar, e tendo novamente como ponto de referência o romance *Caranguejo*, e também esse outro intitulado *A Torre da Barbela* (1965) ou, de modo periférico, alguns dos contos de *Cores* (1960), destacamos a presença de matizes temáticas vagamente aparentadas (ou, se calhar, não tão vagamente quanto isso, mesmo quando disfarçadas sob a capa surrealista do insólito e do registo automático) com uma tradição neo-realista que, principalmente desde finais dos anos trinta, vinha marcando presença

crítica no panorama literário de um Portugal governado por figuras decadentes e cinzentas.

Mais uma vez, neste como em outros casos, a relação que se estabelece com o património estético-literário surge de forma modalizada (principalmente se tivermos em conta a linha ortodoxa do Neo-Realismo), traduzindo-se mais na virtual apropriação de uma vertente crítica contra toda e qualquer forma de opressão e de desigualdade — ou contra o estado geral do país — do que na inscrição explícita de quadros-cenas, facilmente identificáveis com as coordenadas estéticas e ideológicas daquele movimento. Talvez por isso a matéria narrativa pareça apresentar-se, por vezes, apenas como um descomprometido e automático jogo surrealista de onde se ausentam os laços a um real que, por norma, nos surge ordeiro e ordenado.

O conto «Azul», por exemplo, afigura-se-nos como ilustração exemplar do que acabamos de referir. Neste, o desmesurado desejo de ascensão social, de aquisição de traços distintivos que marcassem a diferença em relação ao comum povo, leva um grande banqueiro a, literalmente, comprar o sangue azul do Visconde de Beringela, submetendo-se, por isso, a um complicado processo de transfusão de sangue. Para além de o relato final nos dar a saber que o resultado é um Ser ambíguo e despersonalizado, a descrição da melindrosa operação não é menos elucidativa, pelo menos no que se refere à existência de uma linha de crítica histórico-social:

«No meio da transfusão teve de se lavar o filtro — estava muito entupido. Realmente a ideia segura de quem está habituado a bons negócios mais uma vez se mostrava lucrativa — era uma camada de esterco que vinha do século XV — havia mesmo a boiar pequenas partículas de cerume cor-de-rosa que já não pertencia aos nossos dias. Devia ser da época da Guerra das Rosas. Havia bocados de pastéis de massa folhada — o meio-fidalgo já não digerira bem, ia-lhe tudo para o sangue — até umas cafeaspirinas sem tubo estavam depositadas no filtro. Um horror de coisas que intervalaram a operação — viam-se uns cornos miniatura — quem teria sido o infeliz antepassado? Injusto o banqueiro comprar um par de corninhos sem ter culpa, não estava bem. Ele lá tinha as suas razões para querer um sangue azul bem limpinho e celeste».

«Cada um deitado na sua cama, meio fidalgo e meio plebeu, olhava-se desconfiado à espera da lavagem superdimensional do filtro. O filtro boiava à deriva, como dentadura postiça, dentro de uma mistura de éter, álcool canforado, azul de metileno e bicarbonato de potássio. Os médicos conversavam sobre as últimas comunicações sanguíneas e as enfermeiras espiavam-nos meigamente, na esperança de uma promoção sentimental. Os dois na cama fulminavam-se de ódio, não eram carne nem peixe». (1989: 50)

Deixando de lado o carácter risível e finamente irónico com que o autor — sempre, ou quase sempre — manuseia a crítica social, parece-nos possível ler nas linhas que acabamos de citar uma dimensão ideológica semelhante à que é possível encontrar em *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira (1953): «a de que tentativas de alianças de interesses sociais *aparentemente* afins, mas afinal muito diversos em termos históricos e culturais, acabam por resultar em clamoroso falhanço, tanto mais inevitável quanto mais antagonónicos se revelarem os interesses em questão» (Reis, 1980: 86).

O que o conto «Azul» prova é, afinal, que o predomínio de uma preocupação estética não desvirtua a informação ideológica neo-realista, subjacente, também, ao conto «Preto».

Exemplo nítido do culto de «uma expressão rítmica, espectacular e exigente», em detrimento «da fácil correcção gramatical» (Sampayo, 1966: 66), este conto desenha, embora de modo irónico e pontualmente cómico, a denúncia das assimetrias sociais e, por consequência, a problemática das relações entre classe dominante e classe dominada. Problemática que, aliás, se desenvolve de forma mais intensa (mas nem sempre de forma menos cómica — relembrem-se os conflitos sociais entre os Barbela e a Bruxa de São Semedo ou as dúvidas preconceituosas em relação ao Dr. Mirinho), em *A Torre da Barbela*, «patética e trágica alegoria de um «certo Portugal», fechado em si mesmo, representado por várias personagens fantásticas e caricaturais» (*ibidem*) e de cujo estudo resultará «o conhecimento da psicologia nacional» (Palla e Carmo, 1966: VIII).

A identificação entre o representante e o representado é, de mais a mais, levada a cabo pelo próprio narrador/autor quando, entre outros exemplos,

se afirma que «A Barbela resistia quase despovoada e a Torre chegara a um estado de decadência que reflectia bem as maleitas do País» (p. 177) ou quando, de forma clara assumindo o estatuto de *tipos* dos Barbela, cruceiramente expõe a sua fragilidade intrínseca e a ausência de uma perspectiva futurante:

«Final apareciam muito mais colectivos do que individuais. (...) mortos ou vivos, calados ou falantes, cegos ou míopes, carregavam ao lombo as intransigências obstinadas de um passado bem cozinhado pelas crónicas, mas mal descrito pelos psicólogos. Todos anormais, piores quando enfaixados pela redoma do medo de se afirmarem em defesa ou ataque. E raro pensavam no que podia ser o futuro, menos na debilidade da morte. Como os mortos também surgiam frágeis, e aqui enraizavam a sua dupla tragédia. Mesmo de noite, quando saíam dos túmulos do solar da Torre para viverem, eram fracos como os humanos que os haviam precedido em vida». (pp. 251-252)

Tal acontece, ainda, em outros momentos dignos de registo. Por um lado quando, em comentário que facilmente remete para um certo tempo português, seja do passado recente ou do presente em que vivemos, se diz que:

«esses Barbelas, por mais que lutassem e fizessem, mantinham um espírito tacanho e, pior, tímido. Através da história sempre a intriga e o mau gosto a minarem tendências benéficas, aptas a um mundo melhor. Muitos dos Barbela — a massa informe que não se via a passear no Jardim dos Buxos ou que não se independentizara em nomes presos ao ouvido — essa massa vagueava de um lado para o outro à mercê de encontrões dados pelos mais espertos. Quantas lutas não travara o Cavaleiro para se manter vivo naquele mar morto de incultura?» (p. 137)

Por outro lado, a crítica está ainda presente quando a prima Madeleine imagina como seria Lisboa:

«devia ser um terreno maior para maiores cortesias. O que era caricato e pitoresco na Barbela ou no Monte de São Semedo, até mesmo na Beringela, na capital devia tornar-se horripilante — pessoas com mãos suadas, cabe-

ças deformadas pelas preocupações de cartões de visita e funcionalismo a fumar beatas saindo dos cafés para as repartições e das repartições para os cafés, dormindo pelo meio a prestações e tomando uma água das Pedras para as dores de fígado, e abrindo a boca de tédio!» (pp. 161-162)

O que, acima de tudo, se realiza neste romance, picarescamente povoado por personagens de diversas eras, é «uma síntese de processos e — por que não? — uma síntese de resultados. História e ficção, contemporaneidade e arcaísmo» (Sáfady, 1966) que vão transformando a família Barbela e seus *pecados* numa nação e seus defeitos. Tal como acontece em *Kaos*, também aqui Ruben A. se assume como «cronista atento, impiedoso, corrosivo e justo, orientado não pelo sentimento ou pela paixão, mas pela clarividência e pela possível verdade dos factos», procurando «desvendar o absurdo, atingir o incompreensível, relatar a loucura mansa da realidade portuguesa, através dos séculos da nossa existência como Nação» (Cruz, 1981:13).

A mesma Nação que, em microcosmos, se apresenta e se representa em *Caranguejo*, romance interessante e emblemático, não apenas pela peculiar técnica narrativa que nele é levada a cabo (a passo de caranguejo, isto é, de trás para a frente, começa no capítulo X e recua até ao capítulo I) mas também, e no essencial, porque nos parece encerrar, mesmo que de modo ténue e subtil, os diferentes veios temáticos, e também formais, que, de futuro, iriam ser desenvolvidos em outras obras do autor: a incomunicabilidade; o universo do feminino por oposição ao universo do masculino e, por conseguinte, o espelho do *espírito* de uma época; as contradições de uma classe social (a burguesa); a ausência de identidade, ou a procura dela (não esqueçamos que as personagens não têm nome, sendo identificadas como *Ele*, *Ela*, *Aquele*, *Aquela*, o *Outro*, *Este*); em suma, o sentido da própria vida, em particular, e do *ser-se* português, em geral.

Tudo colorido por influências estéticas diversas que, todavia, se assimilam, reconstruindo-se e travestindo-se em outras tonalidades que não se cristalizam ou fecham sobre si mesmas (pelo contrário, anunciam as ousadias e as especificidades, principalmente formais, dos ventos post-modernistas).

E talvez por isso se torne difícil a inserção de Ruben A. em uma ou outra vertente literária. Afinal, o que parece consubstanciar-se é a ideia de que as suas obras participam em uma, ou em variadas práticas estéticas, sem que, não obstante, tal participação assuma proporções passíveis de se revestirem de uma semântica de pertença absoluta ou de inclusão linear.

Assim acontece também, para além dos casos que já mencionámos, com a apropriação da estética surrealista, experiência de limites cronologicamente muito próxima da publicação deste primeiro romance. Ora, se é verdade que a capa do Surrealismo parece nortear a globalidade da construção do universo romanesco — por exemplo, através de um registo discursivo que, *grosso modo*, parece corresponder a um tipo de pensamento/escrita de onde se deveria ausentar qualquer controlo racional e quaisquer preocupações estético-morais —, não é menos verdade que uma leitura atenta da tessitura narrativa leva a uma conclusão, se não diferente, pelo menos atenuada.

Com efeito, por detrás de um aparente *tresloucamento* linguístico-discursivo e de uma subversão da ordem dos acontecimentos, esconde-se uma enorme preocupação lógico-formal que, segundo julgamos, evidencia um extremo — e extremoso — exercício da razão. Quase nos atreveríamos a dizer que, do que se trata, afinal, e em termos paradoxais, é de um Surrealismo intelectualizado, porque manifestamente construído de acordo com o que deveria ser o *espírito* intrinsecamente alógico e irracional do movimento.

Assim, por um lado é certo que, se lermos o romance de acordo com a ordem imposta pelo autor (do capítulo X para o capítulo I), tudo nos parece caótico e quase sem lógica, porque, para além de frustrar as expectativas de leitura (colidindo com o que se espera de uma narrativa), exige um muito maior esforço de descodificação dos acontecimentos e dos significados que se lhes impõem. Por outro lado, todavia, o caos e a entropia perdem algum sentido — ou, justamente, ganham sentido(s) — se reorganizarmos a ordem do romance e começarmos a leitura pelo último capítulo proposto e que é, de facto, o primeiro. Primeiro em todas as acepções porque é o início do romance *Caranguejo*; porque, como facilmente se constata, nele é possível encontrar o equivalente ao início-nascimento da própria Humanidade.

No entanto, como não podia deixar de acontecer, a equivalência não se consegue à custa de uma linear e vulgar intertextualidade com a narrativa bíblica. Pelo contrário, o paralelo entre o universo romanesco e o universo bíblico consegue-se através de uma interessantíssima paródia do acto divino da criação do Homem. Aduza-se ao exposto, para efeitos de clarificação terminológica, que não atribuímos ao termo 'paródia' apenas a carga de imitação ridícula cristalizada por definições de dicionários e veiculada por obras de certos autores que, na esteira de utilizações muito em voga em séculos anteriores, incutem ao conceito um intuito manifestamente cómico. Paródia dirá respeito, então, a uma activação do passado numa versão controlada por um contexto irónico, a uma «form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text» (Hutcheon, 1985: 6).

É assim que, no romance de Ruben A., o homem não é feito à imagem e à semelhança da entidade divina, a partir do pó da terra e da insuflação pelas narinas do sopro da vida para que se transformasse num ser vivo (Gén. 1.26, 2.7), nem a mulher é feita da costela que se retira do homem (Gén. 2.21). E muito menos o mítico episódio do pecado original é seguido à risca. Prenunciando e pré-anunciando a deslegitimação das grandes narrativas no Post-Modernismo a vir, o mundo recriado por Ruben A. começa de forma bem diferente e distanciada do hipotexto bíblico (mantendo-se, no entanto, o papel complementar, secundário, da mulher).

Deste modo, as partes constituintes de *Ele* (e, por extensão, de uma *Ela* que surge por necessidade de criar um par do ímpar que era *Ele*) existiam «nas oficinas gerais do mundo» onde se encaixotavam «pulmões, aparafusavam-se rótulas, estampilhavam-se testas de desacordo, albergavam-se filas de braços numa necessidade de futura ginástica para desenferrujarem completamente tantos tempos de espera». Outros elementos, como a saliva ou a imparidade, buscavam-se em laboratórios; outros, como o cabelo e o pêlo, eram de fabricação comum em «repartições quase públicas bem diferenciadas». Eram estas «as mais caras da criação que por maquinismos

milagrosos se encaixavam nos lugares apropriados se bem que de vez em quando, por uma séria dificuldade de contagem, fossem atribuídos mais pêlos a uns do que a outros».

E como se se tratasse de uma autêntica linha de montagem, o protótipo passa por várias «salas de exame», por diversas fases de experimentação (umas bem sucedidas, outras sem êxito), até se alcançarem a perfeição e a correcção do resultado — pelo menos no que concerne ao resultado físico, já que, anteriormente, havíamos sido advertidos para o facto de não ter havido tempo para o espírito... O que se impunha era:

«uma forma, um tipo, um modelo, um protótipo resolutivo que entrasse no mundo por seu pé, andasse para baixo e para cima, mexesse em todas as coisas, partisse poucas canecas e em jantares de gala não compromettesse os outros metendo chocolates na algibeira. As algibeiras foram uma invenção possidónia para albergar mãos pouco poéticas.

O elaborar discutia-se apenas no acomodar dos membros e nas idas aos laboratórios para buscar meio litro de saliva ou um quarto de quilo de pêlo em embrião ou ainda para buscar imparidade. Os homens eram dominados pela imparidade, as mulheres compunham-se de paridade (...).

A diferença entre ambos — *Ele* e *Ela* —, feita em relato paródico que traz à memória o já referido episódio do pecado original, e a consequente expulsão do paraíso, é também visível no que toca a atitudes e comportamentos:

«A pouco e pouco o interminável passou a ser terminável e as coisas a aparecerem limitadas quando de comum eles iam olhando a pensar e a ver o que se rodeava perto deles — e uma árvore cresceu tão depressa na avenida em que eles iam que não houve tempo para a parar. *Ele* na calma colheu um fruto e trincou-o descaradamente, *Ela* no entanto tirou-lhe a casca».

E, depois de um primeiro dia que se confessa ter sido cheio de trabalho, começam a surgir os primeiros sinais de civilização e, com eles, outros *Eles* e outras *Elas*. Estes não são, todavia, a matéria-prima que directamente interessa para a organização das restantes partes do romance. Assim, se o

capítulo em apreço remete, em termos semântico-formais, para a ideia de generalização (dada quer pelo par prototípico Adão/*Ele* e Eva/*Ela* quer pela sua pluralização-multiplicação mais ou menos indiferenciada), a verdade é que o parágrafo final começa a delinear a descida do geral para o particular que se concretizará nos capítulos seguintes. Nestes, narrar-se-ão e descrever-se-ão factos essencialmente relativos a um *Ele* e a uma *Ela* específicos, se bem que nascidos daqueles outros múltiplos *Eles* e *Elas*.

Ao longo dos restantes nove capítulos assistiremos, pois, a par das inevitáveis e corrosivas menções a um englobante cenário histórico-social, à referência privilegiada e individualizada a *Ele* (Capítulo II), a *Ela* (Capítulo III) ou a ambos e a outros que vão girando à sua volta (Capítulo IV a VIII). Referimo-nos, por exemplo, a *Aquela*, a *Este* ou ao *Outro*, personagens essenciais para melhor compreendermos o desvanecimento de laços e de compromissos afectivos que uniam, ou pareciam unir, o par protagonista. E à medida que a relação se atenua e a indiferença se instaura, cada um deles regressa ao respectivo isolamento vivencial e, por conseguinte, narrativo. Deste modo, o Capítulo IX retoma o tratamento privilegiado de *Ele*, enquanto o Capítulo X dá conta de *Ela*, só com os filhos, aguardando, todavia, sempre, por *Ele*...

Curiosamente, se lermos *Caranguejo* por esta ordem — inversa, como já dissemos, àquela que é, de facto, apresentada —, o sentido global que é oferecido parece-nos substancialmente diferente daquele que se obtém se respeitarmos a organização formal proposta por Ruben A.. Neste caso, começando embora por se ver envolvido em atmosferas sociais, e também relacionais, de cinzenta e melancólica tonalidade, o leitor é conduzido até um capítulo I que aponta, pelos motivos já referidos, para uma ideia (para um cenário) de esperança, isto é, de redenção, e também de renovação (de renascimento) da Humanidade.

Jogo? Acaso? Coincidência? Ou, adaptando ao contexto as palavras de Liberto Cruz:

«Tarefa surrealista? Ambição desmedida? Missão impossível? Sonho desvairado?

Há um pouco de tudo isto na obra de Ruben A.. Mas sem moralismos, sem ânsias de justiceiro, sem sinais de convicção única, sem alardes superiores, sem o orgulho de quem encontrou o remédio salvador. Ruben A. procura para perceber, investiga para analisar, e descreve para nos descobrir nas nossas manhas e certezas. Resulta daí um painel imenso onde se inscreve a nossa identidade, onde se desnuda a alma lusitana». (1981: 13)

BIBLIOGRAFIA

- RUBENS A., *Caranguejo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988 [1954].
- Cores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989 [1960].
- O Mundo à minha procura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992 [1964].
- A Torre da Barbela*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [1965].
- O outro que era eu*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991 [1966].
- Silêncio para 4*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990 [1973].
- Kaos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981 (póst.) [1974].
- BOM, Laurinda, «Ruben A.», in Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- CRUZ, Liberto, «Prefácio», in *Kaos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- FERREIRA, Vergílio, «Do 'Eu', etc.», in *Colóquio Letras*, n.º 19, Maio, 1974.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York & London: Methuen, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo, «O desvairo criador de Ruben A. Sobre *Silêncio para 4*», in *Silêncio para 4*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- PALLA E CARMO, José, «Ensaio», in *A Torre da Barbela*. 3ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda., 1966.
- REIS, Carlos, *Introdução à leitura de Uma abelha na chuva*. Coimbra: Almedina, 1980.
- SÁFADY, Naief, «A Torre da Barbela». *Estado de São Paulo*. (Suplemento Literário), 23 de Setembro de 1966.
- SAMPAYO, Nuno de, «Ruben A. – *O Mundo à minha procura*», in *Colóquio*, n.º 39, Junho, 1966.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

