

## A humanidade no arame e as crianças segundo Maria Judite de Carvalho

Carina Infante do Carmo

Declara Irene Lisboa sobre a forma da crónica e a sua potência única de fixar o flagrante das coisas e pessoas no quotidiano: "O estilo é um arco tenso. Dele parte ou não a ponta aguda, dirigida. Mas há uma mão que o retesa e afina permanentemente, que vigia o espaço." (Lisboa, 1998: 100). Para a autora de *Apontamentos*, a prosa documental foi uma via privilegiada de trabalhar a palavra como *arco tenso*, performativo e vigilante, assumindo inclusive a dimensão ficcional. Afim da reportagem, do diário e até da poesia, num hibridismo prefigurado na nota de abertura do seu livro de poemas *Outono Havias de Vir* (1937), a crónica de Irene procurou objectivar e tomar posse do mundo e da voz que narra, com uma enunciação precisa, experimental, na maneira como capta ambientes e falas, mas não necessariamente breve na sua forma narrativa. Não poucas crónicas suas estendem-se em andamentos ou fiada de episódios que aprofundam o recorte de uma mesma personagem; haja em vista a série de crónicas que toma por tema mulheres-a-dias, a começar pela Adelina de *Esta Cidade!* (1942).

Já o mesmo não se dirá de uma sua herdeira, Maria Judite de Carvalho, cujo apuro se mede na escala enxuta da novela, do conto e da crónica, em detrimento do género romance, pelo menos conforme o seu modelo oitocentista; já Baptista-Bastos (1975: 17) o assinalou no prefácio de *A Janela Fingida* (1975), o primeiro volume de crónicas da autora. Na verdade, esta prefere pulverizar retratos e quadros, coligir histórias e rostos esparsos, sem perder de vista a contenção rarefeita da frase e o laconismo da figuração retórica. Helena Carvalhão Buescu vê justamente este princípio de concisão e contenção como um "sinal possível da verdade" (2015: 11) humana, da sua efemeridade, na estrutura narrativa de Maria Judite de Carvalho, o que equivale a um efeito mimético do universo representado: em tal princípio identifica a perda de solidez, a fragmentaridade das imagens e uma rejeição desassomburada e subtil da violência social por ela testemunhada.

Não admira que, amiúde, as crónicas de Maria Judite de Carvalho pareçam ser microcontos (cf. Ribeiro, 2015: 144), em resultado de uma

intriga condensada e de um núcleo restrito de personagens quase sempre sem nome mas com perfil e densidade íntima, captados a partir da interpretação de um olhar, de um gesto, de uma ruga de expressão. Por meios rigorosos e mínimos, os textos atingem em cheio o seu alvo crítico e captam a verdade a-sentimental de Lisboa, as suas figuras desamparadas e solitárias, as barreiras mais ou menos visíveis da opressiva estratificação social que as constringe.

Esta produção cronística revela uma dolorosa contiguidade com as ruas e rostos, sem horizonte garantido de redenção transformadora. É aí que radica o traço definidor de uma cidade claustrofóbica, que se expande em subúrdios, automatizada e alienada por objectos de consumo de um tempo tardo-capitalista, que toca Portugal desde os anos 1960. Por isso é quase inevitável o paralelo com o desamparo e o bloqueio que pressentimos na relação das personagens do filme *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, com a arquitectura urbana: em concreto, mesmo se há pontos de fuga para os arrabaldes campestres ou para a Margem Sul, impõe-se o opressivo “desacerto com a cidade” (Neves, 2014: 43), com as portas envidraçadas, os elevadores, a televisão, os carros, por parte dos seus protagonistas populares, Júlio e Ilda. Fechados em espaços exíguos e subalternos, como a cozinha ou a cave de sapateiro, a entrada de ambos no quarto dos senhores abre caminho à tragédia do desenlace.

Maria Judite nunca foge à denúncia incisiva da ordem burguesa, da mesquinhez das suas hierarquias e opressões, da resignação, autocomprazimento e falsa moral dos discursos e gestos, da claustrofobia que deixa os indivíduos no fio da navalha. Contudo, se nas suas crónicas não se claudica por desespero, nem assim se vê assegurada a remissão para este mundo perverso, sem emenda. Daí só poder avistar-se um “longo futuro de céu tapado, de sol ausente” (Carvalho, 1979: 96), fórmula que, na crónica “Chuva” de *O Homem no Arame* (1979), espacializa um conceito paralisado de tempo histórico, a busca infrutífera de uma “tábua de salvação” (*idem: ibidem*) que nos desafia a leitura em termos ideológicos.

A este propósito, Pedro Serra considera que o “baixo-contínuo trágico das figuras efabuladas nas crónicas, imersas num beco-sem-saída existencial” (2010: 50), equivale a uma “humanidade inviável” (*idem: 53*), desistente, privada de tentar imaginar ou desejar um futuro:

Tudo isto aponta também para que, globalmente considerados, os objectos subsumem as pessoas à sua lógica impiedosa e despossuem os indivíduos de uma humanidade que significasse a possibilidade de plena realização das potencialidades humanas e o cumprimento do desígnio humanista da *dignitatis humanae*. (*idem: 50*)

É sugestiva esta pista de análise mas há argumentos para questionar a inclusão na esfera pós-moderna desta mundivisão alarmada, nos dois grandes livros de crónicas que são *A Janela Fingida* e *O Homem no Arame*. Para definir tal mundivisão podemos assumir a expressão “pessimismo magoado” (Carvalho: 1969: 4), lançada numa das perguntas da entrevista a que a escritora responde, no *Diário de Lisboa*, algum tempo depois de editada a colectânea de contos *Flores ao Telefone* (1968). Na resposta, Maria Judite de Carvalho não a enjeita, mesmo se avança duas ressalvas para ela: justifica o pessimismo como autodefesa pessoal, motivada por traumas de infância, e não renega a confiança na transformação social, embora na forma de uma modalização defensiva e dubitativa, ao dizer que “não [é] propriamente pessimista na [sua] concepção de vida colectiva” (*idem: ibidem*). Não invoco aqui uma suposta intencionalidade autoral, mas estas declarações constringem a associação à esperança humanista que, apesar de tudo, se depreende na fórmula “ternura magoada” com que o prefácio de Baptista-Bastos (1975: 11) caracteriza *A Janela Fingida*.

Já regressarei a esta questão ideológica já que, de permeio, me parece frutuoso tomar em linha de conta a presença assídua e cortante das crianças nas crónicas de Maria Judite de Carvalho – em regra privadas dos seus sonhos e da sua liberdade pelos adultos, algumas, mesmo, forçadas ao trabalho precoce. Sigo este caminho argumentativo porque a criança é, desde há muito, um símbolo poderoso de idealização romântica, de confiança progressista no ser humano, incorporada pelo género do romance de aprendizagem, e que, na modernidade, veio compensando sonhos e pesadelos adultos, nem que seja sob a forma do pícaro.

Consideremos a criança-criada de meninos na crónica “Olhos verdes”, de *A Janela Fingida*. De pés fincados na água do mar, o corpo adolescente tenta encher, o mais tempo que pode, um pequeno balde de

plástico. Pesa-lhe, todavia, o avental branco e o constrangimento social que ele simboliza; com ele, aliás, fecha o texto e se cerceia um discretíssimo movimento de liberdade da personagem. Com efeito, a suspensão lacónica do desenlace exime a enunciadora de anunciar qualquer escapatória para a menina-criada. Até chegar aí, a agudeza da cronista vai intuindo, no corpo enfezado, meio desconjuntado e coagido, a tensão íntima de alguém alienado da sua idade porque não pode brincar e é submetido à regra de uma "praia burguesa de mamãs bronzeadas ao sol todo o mês e papás no fim-de-semana, menos bronzeados, portanto" (Carvalho, 1975: 90).

Pontuada pelo grito da patroa a chamar pelo nome da jovem criada, "Marília!", a análise da cena estival em "Olhos verdes" é atravessada por dois movimentos simultâneos: a evocação melancólica de uma cena infantil da narradora e a ironia ácida que tipifica o caso ("Só aquelas rapariguinhas de treze, catorze anos, eram terrivelmente iguais a si próprias.", *idem*: 89) e denuncia uma persistente violência de classe que atravessa os tempos. Falo de efeito melancólico, amargo em todo o caso, e não de grata nostalgia da infância. Consideremos a comparação que permite à enunciadora fazer equivaler a alienação (como privação de humanidade) daquelas "rapariguinhas" e as imagens marinhas, anuladas à vez na sua força vital, que ela associa à sua praia de tempos remotos:

Lembrei-me do tempo em que, criança pequena, eu ia no mês de Agosto para aquela praia e das mesmas rapariguinhas que me lembrava de ter visto sempre. Eram tão eternas, tão imutáveis como aquelas poças onde encontrei as mesmas flores não-flores, os mesmos ouriços esvaziados, os peixes pequeninos, ainda transparentes, simples esboços inquietos, esquecidos pela maré. (*idem: ibidem*)

A bem da farda imaculada, no remate da crónica, a criada fica em suspenso quanto à possibilidade de voltar ao jogo infantil, à beira-mar: "No entanto amanhã ou talvez logo à tarde, quem sabe? voltaria a encher o balde do menino, e poderia molhar outra vez os pés. Com muito cuidado, claro, por causa da farda." (*idem*: 90). A voz da narradora expõe, na subtilidade e parcimónia do discurso indirecto livre, a menção irónica da violência ditada pela patroa e não esvazia completamente a criança da

ideia de promessa. Ficam, sim, mais à vista fendas sérias na confiança da sua realização, sem, ainda assim, a desvincular da representação humanista da *cidade triste e alegre* que diversos realismos sociais, por cá e em todo o Ocidente, disseminaram nas artes visuais e na literatura dos meados do século XX<sup>1</sup>. Só assim se entende que os olhos da criada ganhem a cor do mar que se lhe agarrava aos pés, como indício de liberdade, o que a comparação ("eram tão verdes como dois pequenos mares mediterrânicos e redondos", *idem: ibidem*) e a chamada a título ("Olhos verdes") fazem prevalecer sobre o corpo da crónica.

Não há, em todo o caso, investimento romântico na figura infantil de "Olhos verdes", a ponto de ela conseguir (ou pelo menos tentar) subverter as amarras do mundo adulto e burguês, vislumbrando um desfecho esperançado, como vemos, de modos e em graus diversos de concretização, em Aquilino, Soeiro, Gomes Ferreira, Miguéis ou Fernando Assis Pacheco. A margem da confiança humanista encurta-se aqui em muito, dado o aprisionamento sem saída da protagonista, a notação disfórica das memórias autobiográficas e a rasura do traço sentimental e melodramático da voz de quem observa e escreve.

Vale lembrar que Óscar Lopes, num ensaio sobre a infância e adolescência na ficção portuguesa, salienta, em secção própria, a ficção de experiência feminina, em claro ascenso desde os anos 1930-40 e admiravelmente renovado na década de 1950. Ao abrir novos ângulos sobre a experiência humana na estrutura familiar patriarcal, essa vaga aprofunda o

[...] reconhecimento realista de tudo quanto impede a humanização social do homem, e detect[a] novas molas desconhecidas de reacção a tais resistências – pelo menos naquela margem em que o ser humano frustrado apesar de tudo se consoma, e se realiza, em conhecimento eficaz e em palpitação viva. (Lopes, 1972: 142).

<sup>1</sup>Não será ocasional que Maria Judite de Carvalho tenha escrito a nota de abertura de *Mulher* (1976), álbum de fotografia de Eduardo Gageiro, cujas imagens (onde encontramos crianças) revelam a nostalgia poética, a inconformidade existencial, a interpelação e denúncia do Portugal sombrio e parado, tão marcado pela ditadura.

É nesse período que ganham especial força os temas da adolescência feminina, não apenas com o romance *Voltar Atrás para Quê?* (1956), de Irene Lisboa, de inequívoco matiz testemunhal, mas também com uma série de novas escritoras de enorme qualidade, entre as quais Fernanda Botelho e, claro, Maria Judite de Carvalho. No caso desta última, em vez de uma atitude “de reivindicação ou esperança” (*idem*: 139), revela-se a ironia magoada,

[...] a mais extrema manifestação de uma arte schopenhaueriana: uma arte que se limita a apreender os ritmos mais sinceros e discretos da angústia, do fracasso ainda sem nome, apenas captável pelo desenho exacto de uma situação em que se solta uma dada frase culminante, na sua entoação viva e única. (*idem*: 140)

Parece-me legítimo transpor esta apreciação sobre a ficção para a representação juvenil das crónicas juditianas, onde não há figuras inequívocas de esperança e se dá, quando muito, nota da nostalgia grata de um ou outro episódio autobiográfico ou a luz de uma potência castrada<sup>2</sup>.

Muito significativa é, entretanto, outra crónica de *A Janela Fingida* com uma personagem infantil, “O menino no arame”, cujo mote parte de uma cena fortuita avistada de um táxi: a brincadeira arriscada de um miúdo, pequeno ainda, a equilibrar-se em cima de um gradeamento alimenta o *suspense* do relato e das falas trocadas entre a cronista e o taxista. Contemplado à distância, o corpo infantil é delineado a traço chaplinesco: “Um menino no arame, de grandes botifarras para durar, uma adiante da outra, e com uma vara na mão, como decerto vira fazer no circo.” (Carvalho, 1975: 73). O perigo da brincadeira aproxima a criança de uma resistência quase pícara (vd. a comparação por mim sublinhada abaixo) e denuncia a incompreensão da mãe que, no final, tem o poder do castigo e da castração quase certa: “O menino girou, fresco como uma

<sup>2</sup>Em *A Janela Fingida*, imediatamente antes de “Olhos Verdes”, encontra-se no texto “O rapaz e o livro” (cf. Carvalho, 1975: 86-88), um jovem pastor deslumbrado pela leitura de *Olhos de Água*, romance de Alves Redol que a própria cronista lhe havia oferecido: graças a esse gosto pela leitura fica, no fecho do texto, um comentário esparso sobre a possibilidade de a arte fazer a diferença ao chegar às camadas populares. É, todavia, um caso isolado e, mesmo assim, não chega à convicção que levou os neo-realistas a procurarem construir um sentido de comunidade com base na *cultura integral do indivíduo*, na democratização da arte e do pensamento e, em última instância, na luta pela emancipação humana.

alface suja de terra. «Isto têm sete fôlegos como os gatos.» Ainda bem, pensei. De castigo em casa. Todo o dia longe do arame. Ótimo. Todos os dias, se possível. Pois claro. Assim é que é.” (*idem*: *ibidem*). Quando encerra a crónica, a voz repressora da mãe é citada e, depois, engolida pela ironia revoltada da narradora, num fraseio sincopado de orações muito curtas que tiram de cena o protagonista.

O menino no arame não está sozinho num livro cuja organização compósita e fractal desenha linhas de tema e variação. Por isso, emparceira com outras personagens infantis ou adolescentes, desconformes nas vestes de adulto, coagidas por gestos e tarefas impróprias para a sua idade, mas também com gente maltrapilha, como as velhas ou as criadas. Este menino no arame tem, no entanto, um significado reforçado, por poder dar figura à precariedade social e existencial da humanidade, na associação declarada com o mundo circense. A antecipar a cena angustiante do funâmbulo na crónica que dá título a *O Homem no Arame* (1979), pode haver, já aqui, certo recorte alegórico sobre a condição humana que o texto de 1979 assume de facto. Em contrapartida, não há dúvidas quanto ao diálogo que este menino no arame estabelece com filão de (auto-)representações de artista enquanto palhaço/saltimbanco. Desde a segunda metade do século XVIII, elas têm vindo a apresentá-lo com personagens derrisórias e da margem que são símbolo tanto da arte e do artista como do rumo civilizacional na modernidade<sup>3</sup>.

Retomo, agora, a linha do pensamento de Pedro Serra que, em *A Janela Fingida* e mais ainda em *O Homem no Arame*, identifica um tempo de modernização tardo-capitalista de Portugal, coincidente com o ocaso do Império. Com toda a razão, evidencia naquelas obras a “espacialidade concentracionária” (Serra, 2015: 61) e alienante e a aceleração temporal

<sup>3</sup>Jean Starobinski (1970) deu vasto fundamento a esse filão temático de elementos circenses ou carnavalescos na poesia e na arte ocidentais, desde o romantismo: graças a ele mostra como o artista deixou de se apresentar como igual aos grandes do mundo para passar a representar a marginalidade, num tempo em que, por sinal, o circo se torna um divertimento popular. Daí resultam imagens sarcásticas e dolorosas sobre a sua condição social, entre a exclusão e o sacrifício até de notação crítica, cruzando a epifania autocrítica da arte e a crítica à honorabilidade burguesa. Na modernidade literária portuguesa, são matriciais, a este título, o “trôpego arlequim [que] braceja numas andas”, de Cesário Verde (2015: 123), em “O Sentimento dum Ocidental”, ou o desalinho marginal do eu poético de “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, com o seu dominó errado, a máscara pegada à cara, “dormi[ndo] no vestiário/Como um cão tolerado pela gerência” (1997: 238).

imposta pela sociedade de consumo e de espectáculo que vai obsolescendo e deixando no fio da navalha os seres humanos, as palavras e as coisas. Assim explica também que aqueles livros no seu todo plasmem uma "consciência de «ser estruturalmente tardio»" e a demarcação de um horizonte histórico de transformação humana (*idem*: 65).

A metáfora "longo futuro de céu tapado, de sol ausente" (Carvalho, 1979: 96), a que agora regresso, ajuda-me a expor a minha discordância desta demarcação última. Para Pedro Serra ela pode traduzir o alarme pós-moderno sobre a máquina do mundo, a falência do humanismo e do sentido de futuro, apenas compensado pela descarga de momentos intensos de fina invenção verbal. Nessa conformidade, fala de "uma temporalidade em que os possíveis se suspendem" (Serra, 2015: 64) e as pessoas não podem ser agentes da realidade social e subjectiva, dissolvendo a experiência histórica na repetição do mesmo. Não esquece, aliás, de conferir as datas de publicação dos textos incluídos em *A Janela Fingida* e *O Homem no Arame*, entre 1968 e 1975, para evidenciar uma espécie de historicidade em contra-mão do *pessimismo magoado* de Maria Judite de Carvalho que antecede em pouco ou é mesmo coectânea do período revolucionário mais exaltante da nossa história.

Creio, todavia, que a metáfora em causa é um tanto mais aberta e dialéctica, na medida em que contempla mais o sentido de paralisação do que de paralisia histórica. Não faço um mero jogo de palavras porque os dois termos marcam a desrinça entre processo histórico como horizonte cerrado e de derrota e paragem do relógio ou bloqueamento do futuro por absoluto esgotamento dos possíveis. Claro que, como defende Pedro Serra, crónica a crónica, a autora plasma "uma sociedade em transe de desaparecimento" (2010: 51), dolorosamente bloqueada no seu funcionamento, e "não obedece propriamente à gramática das ideologias" (2015: 63), ou dito de forma explícita, não chama a si as categorias basilares da análise marxista. Nem por isso é menos verdade que a "lenta, insidiosa, obsidiante solidão" (Baptista-Bastos, 1975: 14), embebida em todo o seu universo de escrita, é "*facto social*" (*idem*: *ibidem*, itálico do texto), como nota de falência do *statu quo* burguês, sem declamação mas incisivamente provocatória.

É essa denúncia que desnaturaliza relações sociais e consciências individuais e que deixa à mostra a posição anómala das crianças, sempre incómodas, deslocadas e, por força, reprimíveis. Mais uma vez é um

estudo crítico sobre a ficção (desta feita, tardia) de Maria Judite, em diálogo com *A Morte é para os Outros* (1988), de Mário Dionísio, que me permite confirmar a subtilidade deste olhar sobre o mundo. Assim o diz José Manuel da Costa Esteves:

O desgosto das personagens ou do narrador não traduz apenas a miséria humana, as longas evocações onde se confundem os tempos, são atravessadas também por finas observações sobre uma sociedade fechada com os seus vícios e ridículos de uma classe social, por isso o teor pessimista e fatalismo é permanentemente contrariado, em filigrana, pelo fundo social e a sua face da história. (2017: 293)

A figuração juditiana da criança e a denúncia da ordem burguesa põem a nu os nós-cegos contemporâneos da humanidade e também a imperiosa necessidade de justiça e a verdade, precisamente porque não abdica de interpretar "os meandros mais obscuros das suas ambiguidades, interpretando as regiões indecisas entre consciente e subconsciente" (Baptista-Bastos, 1975: 15). Fá-lo ainda sem esquecer a consciência auto-reflexiva da escrita e dos seus meios de representar o mundo, assim como a vontade de reificar o tempo que corre e se inscreve no corpo e no pensamento das personagens, inclusive da narradora. Fá-lo com o apuro da mão que procura retesar e afinar um arco tenso chamado crónica. Ou se quisermos, para citar Theodor W. Adorno, uma forma artística que fala por via mediada com e do devir humano, sendo, na sua matéria verbal, um conteúdo sócio-histórico decantado.

Baptista-Bastos. (1975). Maria Judite de Carvalho. Uma ternura magoada. In *A Janela Fingida. Textos Publicados em 1968 e 1969 no Diário de Lisboa e Outras Publicações*. Lisboa: Seara Nova, pp. 11-18.

Buescu, Helena Carvalhão. (2015). O espírito do colecionador. In *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem*. Org. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro. Ribeirão-V.N. Famalicão: Húmus, pp. 11-16.

Campos, Álvaro de. (1997). *Livro de Versos*. Edição Crítica. Introdução, transcrição, org. e notas Teresa Rita Lopes. 3ª. ed. Lisboa: Estampa.

Carvalho, Maria Judite de. (1969). Perguntas ao telefone. *Diário de Lisboa. Suplemento Literário*. nº. 553. 6 Março, p. 4

<<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06598.136.23317#!27>> (consulta: 02.09.2021).

---. (1975). *A Janela Fingida*. (Textos Publicados em 1968 e 1969 no Diário de Lisboa e Outras Publicações). Lisboa: Seara Nova.

---. (1979). *O Homem no Arame*. (Textos Publicados no Diário de Lisboa entre 1970 e 1975). Lisboa: Livraria Bertrand.

Esteves, José Manuel da Costa. (2017). *A Morte é para os Outros* de Mário Dionísio e o universo de Maria Judite de Carvalho. In *Como Uma Pedra no Silêncio. Recordar Mário Dionísio no Centenário do seu Nascimento*. Org. Kelly Benoudis Basílio e Maria Alzira Seixo. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, pp. 288-296 <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30377>> (consulta: 02.09.2021).

Lisboa, Irene. (1998). *Apontamentos*. Lisboa: Presença.

Lopes, Óscar. (1972). A infância e a adolescência na ficção portuguesa. In *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária*. 2ª. ed. revista e acrescentada. Porto: Inova, pp. 123-143.

Neves, José. (2014). [Intervenção sobre] *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha 1963, com Paulo Rocha e Eduardo Souto Moura. In *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Coord. José Neves. Porto: Dafne Editora, pp. 35-60.

Ribeiro, Cristina Almeida. (2015). Crónica ou microconto? Maria Judite de Carvalho e os caminhos cruzados da narrativa breve. In *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem*. Org. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro. Ribeirão-V.N. Famalicão: Húmus pp. 131-146.

Serra, Pedro. (2010). Máquinas da voz, máquinas da escrita: estética da ciência e da tecnologia na "cronística" de Maria Judite de Carvalho. *Forma Breve - "A crónica"*, pp. 43-55 <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/6352>> (consulta: 02.09.2021).

---. (2015). Uma geometria gelada: alienação e iluminação nas crónicas de Maria Judite de Carvalho. In *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem*. Org. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro. Ribeirão-V.N. Famalicão: Húmus. pp. 59-70.

Starobinski, Jean. (1970). *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*. Genève: Albert Skira Éditeur.

Verde, Cesário. (2015). *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Introdução e nota bibliográfica Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: IN-CM.