



O conto português no século XXI: apontamentos sobre *Teatro Vertical* de Manuel Alberto Vieira

The Portuguese short-story in the 21st century: notes on Manuel Alberto Vieira's Teatro Vertical

Ana Rita Sousa

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra / Portugal

Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) Cidade do México / México

anaritasousareissilva@gmail.com

Resumo: A ficção portuguesa no século XXI parece inclinar-se maioritariamente para as distintas formas que autoriza o romance na pós-modernidade. Por razões de vária ordem, que vão desde a nossa tradição literária à criação de um mercado editorial que fomenta este género, os escritores surgidos após a passagem do milénio e publicados nas grandes casas editoriais portuguesas têm recorrido pouco ao conto. Em contrapartida, o trabalho realizado por editoras independentes tem trazido a lume outros possíveis caminhos para a ficção portuguesa que não desaguam no universo de tendências dominantes do mercado cada vez mais global (carácter mais universal da intriga, inclinação para mobilidade constante das personagens e dos espaços, alusões de natureza livresca, recusa a referências locais ou regionais, etc.). Neste sentido, este trabalho tem como objetivo analisar o contributo de *Teatro Vertical*, livro de contos de Manuel Alberto Vieira, que em sentido quase oposto às tendências dominantes, permite repensar a potencialidade do conto como género na atualidade, ao mesmo tempo que reconfigura um dos elementos mais problematizados da nossa sociedade: a família. Após uma breve contextualização da subalternização do género na nossa tradição literária, procura analisar-se a estrutura narrativa destes contos – partindo das reflexões de Ricardo Piglia sobre as formas breves –,

assim como estudar o modo em que um dos temas dominantes, a família, é evidenciado nas suas complexas mutações através das estruturas mais simples, próprias do conto.

Palavras-chave: Manuel Alberto Vieira; conto; narrativa; família; crueldade.

Abstract: Portuguese fiction in the 21st century seems to lean mostly towards the different forms that authorize the novel in postmodernity. For various reasons, ranging from our literary tradition to the creation of an editorial market that fosters this genre, writers who emerged after the passing of the millennium and published in the major Portuguese publishing houses have made little use of the short-story. On the other hand, the work carried out by independent publishers has brought to light other paths for Portuguese fiction that do not lead to the universe of dominant trends in the increasingly global market (a more universal character of intrigue, inclination towards constant mobility of characters and spaces, allusions of a bookish nature, refusal of local or regional references, etc.). In this sense, this work intends to analyze the contribution of *Teatro Vertical*, a short story book by Manuel Alberto Vieira, which, in an almost opposite sense to the dominant trends, allows us to rethink the potential of the literary short-story as a genre today, while reconfiguring one of the elements most problematized in our society: the family. To this end, this work, after a brief contextualization of the subordination of gender in our literary tradition, seeks to analyze the narrative structure of these short-stories - based on Ricardo Piglia's reflections on short forms - as well as studying the way in which one of the dominant themes, the family, is evidenced in its complex mutations through the simplest structures, typical of the short-story.

Keywords: Manuel Alberto Vieira; short story; narrative; family; cruelty.

*E se somos nós quem está fora
e bate à porta? E se nos fomos embora?
E se ficámos nós?*

Manuel António Pina

Entre o vasto leque de novos autores surgidos depois do ano 2000, tem-se assistido a uma panóplia forte de tendências na ficção portuguesa, em particular, nos autores que se dedicam ao romance. Este tem sido – talvez incentivado pelo modelo do Prémio Nobel de 1998 e pelo concomitante prémio de homenagem que lhe seguiu¹ – o género preferido dos chamados “novíssimos” autores portugueses, pese embora o ecletismo das formas e as variações na estrutura que justificam, como bem assinala Ana Paula Arnaut, a utilização indispensável do conceito de “pós-modernismo”. Muito menos falado é, no entanto, o que vai sucedendo noutra género que marcou o século XX, e que parece ganhar novo fôlego neste século XXI.

Ao contrário do que foi acontecendo com o romance ao nível da teorização literária desde finais do século XIX e durante o século XX, o conto, e o conto literário em particular, sofre, por defeito, da desatenção da crítica enquanto género autónomo. Esta diferenciação, como sugere Carlos Reis, pode estar relacionada com as próprias origens de ambos os géneros:

Estas raízes socioculturais são remotamente responsáveis por uma certa subalternização que pode afectar o conto, em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela díade escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular (REIS; LOPES, 1998, p. 79).

Por outras palavras, enquanto o romance e a novela, intrinsecamente relacionadas com o fenómeno da expansão da cultura escrita – da popularização da imprensa à massificação do livro –, estiveram e estão associados a um certo grau de institucionalização cultural, mais urbano e mais moderno, o conto, em contrapartida, foi sobrevivendo como um parente pobre da narratologia, não obstante as enormes evoluções que tem vindo a sofrer nos últimos dois séculos.

É certo que se deve igualmente ter em consideração que, na tradição portuguesa, neste aspeto em particular – com exceção, talvez,

¹ O Prémio Literário “José Saramago” é atribuído com periodicidade bianual pela Fundação Círculo de Leitores a obras de ficção, romance ou novela publicadas num dos países lusófonos por jovens de até 35 anos de idade.

do período neorrealista, em que o conto foi gênero eleito por vários autores –, a preferência dos escritores sempre se decantou pelo romance, não obstante publicarem, aqui e ali, um livro ou outro de contos, um ou outro conto a pedido. Quem folheie as páginas de uma publicação recente como *O Cânone* (2020), rapidamente se depara com dois gêneros predominantes praticados pela meia centena de autores aí referidos: a poesia e o romance. Se é certo que a proposta de António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen não pretende ser um “dicionário exaustivo” nem um “guia neutro da literatura portuguesa”, esta proposta tão recente de crítica literária acaba por refletir indiretamente esta ausência a que nos referimos. Um dos nomes que é exceção à regra, e por isso mesmo a confirma, é Maria Judite Carvalho, autora maior do conto em Portugal, cuja obra completa só muito recentemente foi reeditada.

Assim sendo o século XX, não espanta que, após a passagem de milénio, tenhamos ainda pouca amostra de contistas. Dois nomes merecem ser mencionados a este respeito: Teresa Veiga e Manuel Alberto Vieira. E é sobre este último que se debruça este trabalho.

Acompanhando o reflorescimento editorial de projetos independentes que se tem verificado nos últimos 10 anos, Manuel Alberto Vieira surge-nos em 2012 com *Caderno de Mentiras*, publicado pela Liríope/Eucleia. Em 2017, a jovem editora Snob dá à estampa *Teatro Vertical*, livro cujo título, associado a uma menor distribuição no mercado editorial, pode ter contribuído para que passasse despercebido este autor à lente dos críticos.

E deve começar-se mesmo pelo título, que instiga perguntas várias, como a função desse estranho adjetivo “vertical” a qualificar um gênero literário – “teatro” –, aparentemente ausente, ou a sua relação com o interior do livro, onde nenhum dos doze contos leva título homónimo ou sugere fazer-lhe referência ou alusão. Esta é desde já uma primeira novidade que confirma que estamos perante um autor de contos: tem sido comum, quase se diria tradição, que um livro de contos herde o título do melhor dos seus filhos, ou que a tal se acrescente – ao tal título homónimo ao do melhor texto – a predicação cumulativa de “e outros contos”. Observe-se que, quando assim acontece, e acontece bastante, há uma inconsciente postura do autor – e tantas vezes do editor – em hierarquizar o seu trabalho, dando destaque àquele conto em particular, e remetendo os outros para o molhe indiferenciado de “outros”. No caso

vertente – e talvez o argumento seja extensível a casos similares –, ao não priorizar um dos textos sobre os restantes, constrói-se uma inegável unidade sobre todos os textos que deixam de ser apenas um conjunto avulso de contos que se decidiu publicar por atingirem o número razoável de páginas necessárias. Abandonando, portanto, esta postura de verticalidade de um dos contos sobre os restantes, todo o conjunto ganha assim uma nova significação. Os doze contos aqui presentes partilham, por diferentes vias, uma dimensão espectral que remete para a famosa representação do “teatro do mundo”, mas num sentido abissal: as cenas aqui representadas devem menos à organização social, cultural e literária diferenciada em qualquer comum “plateia” de leitores, do que à evidência taxativa de uma crueldade “imensa” que, como advertiu Luís Mourão, “existe aqui sozinha, sem opositor nem redenção” (Cf. 2018, p. 255). O mesmo crítico português assinalava a crueldade como grande chave de leitura para estes contos e, perante ela, todos estamos – independentemente dos filtros e/ou posições acima assinalados – a observá-la com a mesma distância crítica e insegura. Para Mourão, a imobilidade das muitas cenas remete para a boca de cena teatral, análise partilhada por este trabalho, mas que não explica o adjetivo qualificativo. Só uma plateia vertical, ou seja, disposta espacialmente de cima para baixo, pode encontrar-se à mesma distância deste palco. É certo que cada andar da imaginária plateia tem uma perspetiva diferente, tal como acontece na plateia horizontal, mas o eixo, e portanto, o quadro hermenêutico, em que as mesmas se inserem parece ser radicalmente alterado, ou, pelo menos, alvo de reivindicação estética.

1 Contar duas vezes, sem repetir

Em vários sentidos, o conto literário, herdeiro do conto popular, carrega ainda uma herança de códigos comunicativos derivados da sua transmissão oral. O mais importante deles relaciona-se com a própria extensão – característica que se entende como fundamental na sua definição. Mas poucas vezes se recorda as consequências que essa curta extensão fundacional mantém, ainda hoje, com a mecânica de um auditório disperso e potencialmente infinito. O conto literário, ao não poder socorrer-se de códigos para-linguísticos que alimentavam a performance do conto popular na sua transmissão oral, foi paulatinamente

substituindo aqueles por uma dinâmica de dupla narrativa. Ou seja, como assinalava Ricardo Piglia, um conto tem sempre duas histórias: a que se conta num primeiro plano diegético, e a que se esconde sob ela (2000, p. 105). O cruzamento entre ambas, geralmente no final, é a tensão fundamental do conto: o segredo revelado não é o da história narrada, mas o da história que é “decifrada”. Nas palavras de Piglia: “O efeito surpresa aparece quando o final da história secreta aparece à superfície” (2000, p. 106, tradução minha).

Seguindo a mesma argumentação do escritor argentino, nas suas “Tesis sobre el cuento”, os contos de Manuel Alberto Vieira inserem-se, pela sua estrutura, maioritariamente na dinâmica do conto moderno. Nas teses de Piglia, o conto clássico, como em Edgar Allan Poe, anunciava uma história escondida enquanto contava a história principal; já o conto moderno, que descende de Tchékhov, Katherine Mansfield e de *Dublinenses* de James Joyce, conta duas histórias mas construindo-as sempre como se fossem apenas uma (PIGLIA, 2000, p. 108). Se, em alguns casos, a tensão se adensa até um final em que se decifra a história oculta, noutros, como veremos em “A família”, Manuel Alberto Vieira faz desse equilíbrio um trapézio textual que constitui a famosa “unidade da impressão” de que falava Poe, chegando mesmo a prescindir do final.

Atente-se no primeiro conto, que abre o volume, “O filho”: “Leva o filho pela mão.” (2017, p. 15). São apenas cinco palavras que descrevem e anunciam a mecânica da história principal: um pai arrasta o filho por ruas anónimas, visitando figuras cujo nome ou relação parental desconhecemos, para pedir dinheiro. A sintática minimalista e assertiva com que ambos entram nas duas casas expõe a fragilidade e economia sentimental que rege essas potenciais relações familiares: todas as palavras são distantes e neutras como as personagens pretendem ser entre si.

Da mesma forma, a economia dos diálogos mantém latente uma falsa ambiguidade sobre a identidade dos anfitriões, cujo objetivo é salientar a relação parental dos dois visitantes. A única coisa que parece segura ao longo destas páginas é a paternidade deste homem que leva o filho pela mão e a sua dedicação à criança. Recolhido o dinheiro necessário, mote que sugere uma certa precariedade social, intensificando o longo errar de pai e filho, o destino final – “– Vamos a um último sítio. Gostas de autocarros, não gostas?” (VIEIRA, 2017, p.

21) – reforça, pela mera alusão a uma possível deslocação rodoviária, a instabilidade que só se resolve pela fuga que parece anunciada:

Enquanto o rapaz se encanta com aquelas máquinas gigantes, o pai guarda discretamente as notas no sobrescrito, fecha-o, pousa-o numa caixa dos correios, escreve a morada do destinatário que memorizou, cola-lhe um selo e enfia-o na boca rectangular (VIEIRA, 2017, p. 21).

Nesta que é a mais longa oração do conto parece resumida a justificação desta errância, parece resolvido o problema que conduziu toda a narrativa. Mas não da forma que se pensava. Há de facto uma fuga para uma vida melhor paradoxalmente executada: o filho é colocado sozinho num autocarro enquanto o dedicado pai regressa a uma casa “muito limpa e arrumada”, onde vive um “miúdo belo de cabelo loiro, corpo higiénico e passo determinado” e uma mulher “também [...] bela”. Esta casa acolhedora e asseada, com os seus habitantes “lado a lado, a criança no meio a saltitar”, contrasta ferozmente com essa outra – inexistente – que se narrou até aqui. O deambular ao abandono do mundo de pai e filho constituiu-se como a primeira história, enquanto esta casa – simultaneamente espectro e desejo, claro está, da família desfeita de antes – sempre lá esteve, ao longo de todo o conto, e emerge no final como a crueldade mais pura que só é possível nas famílias: o abandono. Vários sinais concorrem para tornar o abandono deste filho ainda mais cruel: o sintético mas eficaz esboço das duas crianças; o percurso feito a pé, o cansaço desamparado que parece crónico em contraste com a estabilidade da nova casa, desenhada elipticamente num misticismo da perfeição familiar pela máquina fotográfica que a irá gravar na memória futura; a ocultação da natureza familiar das “casas” anteriores que pai e filho visitam – e aonde, não por acaso, se acede por escadas – com a cena final da “triangulação” da família socialmente considerada “tradicional” que caminha em direção ao jardim numa imagem quase cinematográfica. Mas sobretudo a figura de um velho que se mantém de pé quando o autocarro se afasta com a criança sozinha a bordo e que parece uma reminiscência de outros velhos, de outros pais que, como aquele que agora espera do lado de

fora, praticaram verticalmente um abandono sem remorso como este de que agora são vítimas.

Essa carta com o dinheiro que o pai coloca nos correios, cujo destinatário sabe de cor, enquanto o filho se distrai com “máquinas gigantes”, condensa a fórmula de todo o conto: tal como o filho, o leitor observa a grande maquinaria do abandono sem perceber, inocente e obediente como uma criança pequena, que está prestes a ser abandonado. Mais ainda: abandonado por e através dessa mesma máquina que observa já cansado da longa deambulação.

O cruzamento das duas histórias – a velha família desfeita, a nova família feliz – que emerge no abandono, resumida na metáfora desse envelope cujo destinatário desconhecemos, é a estrutura principal de quase todos os contos. Note-se que não é de somenos que o conteúdo desse envelope seja dinheiro, é antes sintomático porque premonitório do que é narrado: o pouco valor de tantas existências que nos rodeiam, tão baixo que até pode ser quantificado em dinheiro, a incerteza das estruturas sociais, sintetizadas no seu núcleo mais íntimo – a família –, que cabe toda ela num envelope de correio, a caixa de correios assim como a gare de autocarros como pontos irradiadores de fugas: a carta, o autocarro, a nova família perfeita.

Este esquema narrativo repete-se, como já se disse, em quase todos os contos e a destreza do contista reside precisamente na forma como trabalha com dois sistemas de causalidade diferentes, como os mesmos acontecimentos servem, simultaneamente, duas lógicas narrativas distintas e antagónicas (PIGLIA, 2000, p. 106). Para o caso vertente, como bem assinalou Luís Mourão na sua recensão do livro, se a crueldade é uma chave fundamental de leitura destes textos, a esta há que acrescentar que a mesma se vê, redundantemente, mais cruel ou mais exposta porque o espaço da sua ação é o âmbito restrito e íntimo das relações familiares e/ou entre amigos.

No segundo conto, “A festa”, o protagonista acode a uma festa em casa do seu melhor amigo. O acesso ao local – “sobe as escadas em caracol” – funciona como a instrução espacial da gestão do tempo do evento: o homem percorre em círculos os diferentes ambientes da festa, e cada cena descrita, seja pela luxúria ou pela extravagância, apenas impele o visitante a prosseguir procurando a sua mulher, cuja presença, ou não, nesse local, é reiteradamente omitida em todos os que são inquiridos. Neste caso, a presença tão procurada da mulher na história

narrada em primeiro plano transforma-se numa sinistra e paródica onnipresença da mesma, concretizada com recurso ao grotesco que se encontra no interior da panela:

Levanta o testro da gigantesca panela e ele vê uma imagem indistinta. Concentra-se. Um líquido com pedaços mínimos de carne à superfície, dançando a compasso em volteios e cruzamentos arriscados com os seus fiapos de medusa. Uma valsa ébria. E, no meio, duas porções mais quietas. Duas esferas, percebe, uma a fugir da outra, devagar; e um triângulo de linhas sinuosas, como um nariz de perfil, esmurrado; e também duas tiras de carne cosidas nas extremidades. Descrevem uma curva. Olha para o amigo. Este assente com a cabeça. Torna a olhar para o interior da panela. São lábios. Lábios que sorriem (VIEIRA, 2017, p. 37).

Encontrando-se a mulher sempre presente no ambiente em que é procurada, há uma fusão das duas histórias que criam a tensão do conto, tensão que se mantém perversamente no sorriso desses lábios que estabelecem uma irrevogável ambiguidade sobre a postura do marido: sabia que ela ia ser assassinada e cozinhada? Procurava-a para isso ou para salvá-la? Tratou-se de algo premeditado, para o qual a bizarra festa serve de encobrimento, ou, pelo contrário, reafirma uma banalidade dentro da cruel extravagância?

Ao contrário do abandono no conto anterior, que sugere, mesmo que ocultos, diferentes matizes e explicações que vão do social ao psicológico, aqui o potencial abandono da mulher pelo marido perde relevância no quadro do que poderíamos descrever como uma lenta e firme indiferença perante as emoções da vida. A descrição da festa parece servir-se de traços expressionistas e grotescos, sem nunca quebrar essa “linha de tensão com um quotidiano que se entrevê o suficiente para percebermos a dobra a que está obrigada uma leitura mais atenta” (MOURÃO, 2018, p. 254). A crueldade é, paradoxalmente, monstruosa e banal porque a sua cara é de uma indiferença ambígua. Note-se, como assinalou Luís Mourão, que a crueldade aqui não decorre de qualquer motivação social, política ou psicológica (Cf. MOURÃO, 2018, p. 255), mas antes desse “lado sombra da nossa sociabilidade que imagina

mal, ou se recusa a imaginar de todo, que isto que somos possa falhar” (MOURÃO, 2018, p. 255).

2 A repetição como estratégia de ocultação

Neste sentido, a ausência da qualidade onomástica em todas as personagens de todos os contos – associada a práticas de desestabilização e fragmentação narrativas próprias do pós-modernismo (Cf. ARNAUT, 2016, p. 17-18) – entrelaça-se de forma decisiva com a substantivação que define a sua caracterização indiferenciada e quase meramente actancial: “o pai”, “o filho”, “a mulher”, “o amigo”, a “mãe”, o “velho”, etc. Atente-se a que a mesma substantivação é ostensiva e repetitiva, roçando a subversão, nos títulos de cada um dos contos: “O filho”, “A festa”, “A estátua”, “A estrada”, “O Café”, “A prisão”, “O casamento”, “A puta”, “A família”, “O pai”, “A fome”, “O caixão”. Apesar da reversibilidade dos agentes em cada uma das ações, e da generalização sugerida pelos substantivos, intensificados pela anulação de qualquer referência espacial e/ou temporal concreta, os artigos definidos assinalam e sublinham a singularidade de cada um destes contos. Não se trata de qualquer pai, ou festa, ou estátua, mas sim de eventualidades muito específicas que o efeito de repetição visa ocultar.

Parece óbvio, pelos títulos dos contos acima referidos, que a família como espectro ocupa uma parte significativa do livro, quer pelo campo lexical quer pela proximidade, real ou recordada, das várias personagens. No conto “A estrada”, a mulher que dispara aos três homens que agonizam no chão “olha para trás. Pensa na mãe.” (VIEIRA, 2017, p. 63). O gesto que se elide – voltar o corpo para olhar para trás – é fundamental para a mecânica do conto que reenvia para todo um passado de potenciais expectativas dessa mãe rapidamente convocada num instante de pensamento.

As duas histórias que contém cada conto, e se vão discretamente cruzando no seu desenvolvimento, têm como ponto irradiador mais forte cada uma das personagens, que, não casualmente, se encontram sempre imóveis, estáticas, como se a mera existência fosse suficiente para gerar as suas identidades, ou, pelo contrário, como se tantas narrativas as impedissem de avançar. O livro vive desta tensão quase visceral que se manifesta no desamparo de todos e cada um destes seres, leitor incluído. Deve salientar-se que os contos nos quais a sombra familiar está textualmente ausente – “A estátua”, “O café” e “A prisão” – reforçam

fantasmas de uma identidade desarraigada e cada dia mais difusa em que as estruturas sociais tradicionalmente mais estáveis desabaram; personagens que excedem no seu espanto até à altura exata das próprias mãos – “Repara nas mãos. Algo se desprende delas. Fixa-se longamente nas palmas, nas palmas que empalideceram.” (VIEIRA, 2017, p. 51), lê-se n’”A Estátua” – ou desembocam numa crise vertiginosa em que a identidade individual que se fragmenta e se confunde com o movimento do mundo visto d’”O Café”: “Tudo em redor gira, tudo em redor treme, o mesmo tremor das mãos, mas agora nas mãos do mundo, espaçosas, irrefreáveis, sísmicas.” (VIEIRA, 2017, p. 74)

Numa primeira recensão do livro, saída no jornal “Expresso”, José Mário Silva, considerando este universo “desligado do mundo real”, aceitava que os finais dos contos constituíam um “desconforto angustiante”. Pela sua leitura, essa angústia parece ser positiva mas perde-se pela “repetição da fórmula”, já que, nos assevera:

essa paradoxal previsibilidade – o sabermos que não vamos saber nada – acaba sendo a maior fragilidade destes contos poderosos, obsessivos e claustrofóbicos, para os quais podemos olhar como deflagrações de uma energia negra, raríssima na ficção portuguesa (SILVA, 2017).

Por outras palavras, a crítica portuguesa parece ter alguma dificuldade em lidar com um trabalho particularmente depurado e meditado, esperando de um livro de contos não um conjunto organizado, coerente e trabalhado, mas antes um livro *com* contos avulsos, como pequeno laboratório que não precisa de ser lido mais de uma vez para aferir da qualidade apolínea ou dionisíaca do autor, como se toda a diferença no mundo, por si só, fosse uma qualidade *per se* de originalidade e talento.

Aqui, pelo contrário, é no uso programático de certas repetições, como observou Luís Mourão, que se encontra o cerne destas narrativas profundamente meditadas, técnica e semanticamente, e que pautam, por um lado, por um certo ritmo na prosa que permite ao leitor defender-se da crueldade mais violenta, como analisamos em “O filho”, e, por outro, um mapa de “sinais” que “são como comprimidos de libertação lenta e prolongada de sentido” (MOURÃO, 2018, p. 256). Estes sinais, como substantivação anónima de que já falamos, a reiteração claustrofóbica da

imobilidade, a insistência em certos tópicos simbólicos como as mãos, o traço expressionista associado a cada personagem (Cf. MOURÃO, 2018, p. 256-257), o ruidoso silêncio que brilha nos diálogos, ganham uma nova significação quando confluem para o conto mais longo de todo o livro: “A família”.

Ao contrário dos restantes, dos quais já se deixaram atrás alguns exemplos, “A família” não se constrói para um final que aponte ou indique um enigma: converte a técnica dos contos anteriores em tema. Dividido em três partes, a mesma história conta-se três vezes: “*Quando o pai estava vivo, as coisas eram diferentes*” (VIEIRA, 2017, p. 115, 124, 127) e com uma substituição do substantivo pelo pronome pessoal na penúltima página do conto “*Quando ele estava vivo, as coisas eram diferentes*” (2017, p. 130). Todo o conto se narra no presente do indicativo, onde três pessoas diferentes – um filho, uma filha, uma viúva – se afastam do seu ritual quotidiano em direção a esse passado em que *as coisas eram diferentes*. Cada um deles se confunde com o espaço onde procuraram essa figura desaparecida, esse elo e pilar de uma casa que, na realidade, já não existe; eles são como “três divisões sem porta” (2017, p. 120). Tal como as personagens anteriores, há um vazio de caracterização representado nessas divisões despedidas de qualquer decoração, acessíveis mas nem por isso menos enigmáticas. Pequenos objetos cumprem a função de apontar para breves memórias mais concretas – a pedra azul, a boneca, a fotografia – em que o olhar desamparado vem refugiar-se em busca de inúteis coordenadas:

Observa uma fotografia. Como saber desde quando? Não se lembra de ter acordado, não se lembra de ter adormecido, não se lembra a que sabe a comida, não se lembra de ter, não se lembra de, não se lembra. Lembra-se apenas de ter observado aquela fotografia, aquela mesma que agora observa e observou uma fracção de segundo antes, e que agora lembra, uma e outra vez, memória após memória. Passado, presente e futuro num tempo só (VIEIRA, 2017, p. 130).

Neste conto, expõem-se os mecanismos narrativos que permitem todos os outros: duas histórias confluem – a do familiar que busca e a do pai/marido? ausente – sem que nenhuma encontre um final preciso. A

família, conceito que assombra todo o livro, mais próximo de uma ideia de núcleo de relações próximas do que de efetivos laços de parentesco sanguíneo ou conjugal, é afinal esse frágil caleidoscópio que a partir de uma mera fotografia, de um simples repousar num ainda mais vulgar sofá de qualquer sala, presencia, autoriza, oculta e/ou perdoa todo o tipo de monstruosos egoísmos, de frias crueldades. É nesse núcleo mais estreito das nossas relações que se torna iniludível qualquer fuga à realidade em que insólitas violências galopam perante o olhar alienado do mundo. A dialética entre a procura dos que estão vivos e a ausência dos que já não estão torna-se aqui central, narrando em primeiro plano toda(s) a(s) história(s) oculta(s) que potencialmente se encontra(m) numa família mas narrando-a(s), paradoxalmente, como se o leitor já a(s) conhecesse. O conteúdo exato de cada um delas é indiferente para a tensão narrativa: as suas consequências para as personagens – e para nós, leitores – são as mesmas: a identidade dilui-se na mesma medida em que é confluência dos três tempos.

Quando, nas últimas linhas, se lê que há uma cadência “quase encostada à casa, quase encostada ao ouvido” (2017, p. 131), a continuidade premeditada entre o espaço corporal e o espaço social reitera a ambiguidade textual anterior: a elipse permite que o sujeito da frase possa ser a “cadência” enunciada na frase imediatamente anterior, ou a personagem que se levanta três orações atrás. Esta deliberada confusão textual, que ilude os sujeitos sintáticos, permite dois efeitos: num primeiro momento, parece uma nova erosão das identidades aqui propostas – o corpo confunde-se com a casa, a pessoa confunde-se com o mero ruído exterior, nada parece palpável –, mas num segundo momento, esta erosão é puro artifício, uma vez que do lado de fora – da casa?, da personagem?, do texto? – alguém afirma categoricamente: *sou eu*. Coloca-se portanto o problema ao contrário, não são as identidades que são fantasmagóricas ou espectrais, somos nós que temos dificuldade em afirmá-las na sua zona de sombra. Como compreendeu Luís Mourão:

Teatro Vertical é um diagnóstico cruel sobre a nossa incapacidade atual de vivermos para lá dessa desilusão que se torna assassina: é cruel, sobretudo porque mostra quanto essa desilusão e as suas consequências são, isso sim, escolha nossa. Eis o que a literatura pode fazer: tornar mais difícil mentir a nós mesmos (2017, p. 257).

3 O conto como última totalidade possível

Num mundo que parece cada vez mais fragmentado, desde a *modernidade líquida* à *era do vazio*, em que a dissipação de identidades, conceitos, espaços e relações parece necessitar das muitas páginas do romance para temperar equilibradamente os mais mesquinhos sentimentos com gigantes bases de dados de um mundo cada vez mais formatado, o conto parece quase destinado a extinguir-se. A sua forma tão orgânica de concentrada tensão parece qualquer coisa de excessiva que o reduzido número de páginas não permite diluir convenientemente para uma saudável digestão. No entanto, esse mesmo diagnóstico já aparece em Kafka, há cem anos atrás:

De entrada, el principio de cualquier narración corta resulta ridículo. Parece impracticable que ese nuevo organismo, aún incompleto, tan delicado en todas sus partes, puede sobrevivir dentro de la organización ya acabada del mundo, la cual, como toda organización acabada, tiende a encerrarse a sí misma. De todos modos, uno olvida en este caso que la narración corta, si tiene razón de ser, lleva en sí misma su organización acabada todavía en su totalidad (1995, p. 281-282).

Entre constantes e contínuas mudanças, as pequenas certezas podem ser mais perigosas e violentas que as longas derivações romanescas. Neste campo, à semelhança do que tem vindo a acontecer na América Hispano-Falante, o conto engendra novas formas de criar pequenas totalidades que não são meros fragmentos num oceano disperso de narrativa.

À escolha por este género, deve ainda acrescentar-se que os caminhos de Manuel Alberto Vieira parecem ir em contramão em relação aos seus contemporâneos, e há que saudar essa diferença na repetição. Se é certo, por um lado, que a ficção contemporânea tende à dispersão e à internacionalização integrando, de forma consciente ou não, a velocidade vertiginosa da globalização na sua estética – quer isto dizer, procurando abarcar uma realidade que extravase fronteiras e línguas, tendencialmente urbana e em constante movimento, onde a intriga, mesmo que geográfica e temporalmente localizada, se possa imaginar

em qualquer parte do mundo ao alcance de qualquer telemóvel –, é igualmente inegável que um anseio ou angústia de internacionalização tem marcado a agenda de uma parte da ficção portuguesa, porventura em tardias consequências do Nobel de 1998. O estilo elíptico da sua prosa, trabalhando uma sintática moldada a régua e esquadro, particularmente difícil de atingir nas línguas românicas (naturalmente perifrásticas), vai à procura de um público específico, demonstrando uma consciência rara entre o universal e o local. A sua prosa, na esteira do que têm vindo a demonstrar outros autores que estão menos expostos à luz dos holofotes, como Ana Teresa Pereira ou Teresa Veiga, vem provar que é possível não ceder a todo e qualquer padrão comercial que se imponha, e que só na lenta maturação hermética de um texto podem albergar-se chaves de leitura para o mundo.

Tal como uma das suas personagens, Manuel Alberto Vieira é um autor perigoso, mas “Só é perigoso nas mãos.” (2017, p. 81)

Referências

ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem pós-moderna. *Revista Abusões*, v. 3, n. 3, p. 7-34, 2016.

KAFKA, Franz. *Diários (1920-1923)*. Tradução de Felio Formosa. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

MOURÃO, Luís. Recensão Crítica “Teatro Vertical” de Manuel Alberto Vieira. *Colóquio/Letras*, n. 198, p. 254–57, maio 2018.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1998.

SILVA, José Mário. Teatro Vertical de Manuel Alberto Vieira, *Expresso*, 5 ago. 2017.

VIEIRA, Manuel Alberto. *Teatro Vertical*. Lisboa: Snob, 2017.