

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

O APELO DAS SEREIAS ENSAIO DE LEITURA DE *A CASA ETERNA* DE HÉLIA CORREIA

THE CALL OF THE SIRENES
A READING ESSAY OF HÉLIA CORREIA'S *A CASA ETERNA*

Maria António Hörster

Universidade de Coimbra

RESUMO

O romance *A Casa Eterna* é aqui lido como uma indagação do que significa ser poeta e viver em poesia. Indo além do mero alinhar de testemunhos sobre o que foi o percurso de vida do protagonista, a narradora procura atingir o móbil oculto e todo-poderoso da criação poética. Rico em reflexões metaliterárias e metalinguísticas, o romance estabelece relações de intertextualidade com grandes obras da Antiguidade Clássica, da literatura portuguesa, da literatura alemã e com uma novela posterior da própria autora.

Palavras-chave: viver em poesia, reflexões metaliterárias e metalinguísticas, relações de intertextualidade, Ulisses, mitos clássicos e românticos das sereias

ABSTRACT

Hélia Correia's novel *A Casa Eterna* [the eternal house] is approached here as an inquiry into the meaning of being a poet and living in poetry. Going beyond a mere sequence of testimonies on the protagonist's life path, the narrator seeks to grasp the hidden, all-powerful motive behind poetic

creation. The novel is rich in meta-literary and metalinguistic reflections, and bears intertextual relationships to great works from Classical Antiquity, Portuguese literature, German literature, as well as to a later novella by the author herself.

Keywords: living in poetry, meta-literary and metalinguistic reflections, intertextual relationships, Ulysses, classical and romantic myths about mermaids

O romance *A Casa Eterna*, de Hélia Correia (n. 1949),¹ pode entender-se como uma grande indagação do que é ser poeta e do que significa viver em literatura. Ficção e realidade, loucura e pragmatismo, são grandes fios condutores desta emocionante construção narrativa.

Os contornos do que foi a existência da figura principal, o poeta Álvaro Roíz, chegam-nos graças ao empenho de uma narradora homodiegética,² interessada em reconstituir a vida do escritor, já falecido à data em que a diegese principal se inicia. Para tanto, desloca-se à povoação de província em que tivera assento a família, de linhagem fidalga pelo lado materno e solidamente ancorada do ponto de vista material graças ao instinto financeiro dos seus homens. Uma após outra, a narradora vai interrogando figuras locais, nomeadamente aquelas com quem Álvaro Roíz convivera na infância e adolescência antes de se mudar para Lisboa, onde formara família, mas também outras que lhe poderiam fornecer dados sobre o que foram os últimos tempos do escritor. Constituído,

1 *A Casa Eterna* (1991) é o quarto romance da autora que, à data, publicara já novelas, poemas, um folhetim e um livro de histórias.

2 Cf. Silva, 1993: 765-786.

em grande parte, pela reprodução dessas conversas, o romance apresenta uma estrutura a largos trechos analéptica e uma focalização múltipla. Os testemunhos recolhidos pela narradora, muitas vezes prestados por informantes de fiabilidade duvidosa e com uma visão necessariamente restrita, são parciais, incompletos e de veracidade incomprovada, não indo muitas vezes além dos boatos correntes na terra, certamente moldados pela imaginação de cada um.³ Sob o ponto de vista desta investigação quase detectivesca, levada a cabo por uma figura de narrador/a de primeira pessoa instalado/a no mundo das personagens, da focalização poliperspectívica decorrente do modelo estrutural adotado e da penumbra que apesar de todos os depoimentos continua a envolver factos e pessoas, *A Casa Eterna* faz por vezes lembrar *O Delfim*, de Cardoso Pires. Comum aos dois romances é também o marialvismo, a libertinagem da linha masculina da família (cf. Correia, 1991: 46-47, 51-56, 73, 222, *passim*; Pires, 1969: 102-106, 111, 150-151, *passim*), mas também vagas insinuações de impotência ou infertilidade, de desinteresse por mulheres e/ou de homossexualidade (cf. Correia, 1991: 19, 222; Pires, 1969: 33, 122-123, 137-138, 155, 276-277, *passim*). Tanto num como no outro fica por resolver o mistério em torno das mortes do protagonista, em Hélia Correia, e da mulher do protagonista, em Cardoso Pires, tendo os respetivos corpos sido encontrados em formações aquáticas que ocupam posição de relevância numa e noutra obra: a lagoa dos

3 Que tem plena consciência da marca subjetiva destas informações, mostra-o a seguinte interrogação: “Que história houvera entre Álvaro e D. Pedro, que caminhos tomou para chegar à boca deste Ruço, para ser certamente talhada ao seu tamanho, entendida e narrada como uma outra história, já irreconhecível, monstruosa, sofrendo a corrosão deste azedume?” (Correia, 1991: 223).

patos em *O Delfim* (Pires, 1969: 134-136; 354-360), e uma represa aqui, entre cujos canaviais apareceu o corpo de Álvaro Roíz.⁴

Mas este belíssimo texto estabelece relações intertextuais, porventura mais profundas, com a obra de dois outros grandes escritores, nomeadamente Agustina Bessa Luís (n. 1922) e Rainer Maria Rilke (1875-1926). A propriedade da família, a quinta da Viçosa, com a sua grande casa, apresentava-se na percepção de todos como o sinal da distância que separava os seus donos, os Baiões e os Roíz, do resto dos habitantes do lugar, na sua maioria trabalhadores de lavoura, serviçais e pequenos burgueses. O levantamento de um universo fortemente marcado por castas de fronteiras bem definidas entre si,⁵ a mestria no traçado de tipos afidalgados e populares deste mundo não urbano português, a finura psicológica e o desassombro na desocultação de aspetos pouco nobres do carácter e comportamento de muitas destas figuras ou, ainda, a crueza na descrição de malformações ou de marcas de fealdade,⁶ remetem certamente para o universo de Agustina, que, aliás, Hélia Correia aponta como uma das suas leituras de referência.⁷

4 Vão além destas as linhas que unem os dois romances, como se verá.

5 Eloquentemente a cena da provocatória festa em que os dois mundos, fidalgo e plebeu, são convidados a participar (Correia, 1991: 176-181): perversidades, inseguranças e atropelos de etiqueta, humilhações, perdas de compostura e escândalos assinalam as tensões e clivagens sociais entre os convidados.

6 Vejam-se as imagens animais com que descreve uma rapariga: “Liza deixara de ir para a represa, procurava chegar-se-lhe, cercando-o, sacudindo a cabeça. Escura, mascando sempre, a remexer a boca beijuda, de caprino.” (Correia, 1991: 116).

7 Em entrevista concedida ao *Diário de Notícias* pouco depois da publicação de *A Casa Eterna*, Hélia Correia responde assim à pergunta “Que livros e autores mais a influenciaram (...)?”: “Acho que só os grandes autores influenciam – e receio que citá-los pareça presunção. Mas há também aqueles que são pais esmagadores, que nos põem a sua obra à frente e exclamam: ‘Pois não vês que assim é que se escreve?’ E nós, que gatinhamos, voltamos para o canto onde só há silêncio e negação. Os livros do Herberto foi isso que disseram à minha

Esta agudeza no desenho de retratos físicos e psicológicos de extrema nitidez, de ambientes, de pormenores, convive, quase paradoxalmente, com a criação de um ambiente de irreabilidade, que convida o leitor a mergulhar num mundo com auras de fantástico, que parece ser o *habitat* natural de algumas personagens.⁸ O não dito, o mistério, o lançar de sugestões, o sopro de loucura que faz de alguns seres que povoam este universo uma espécie de títeres movidos por forças ocultas que lhes são superiores, a impressão de que a dignidade de certas figuras reside em elas assumirem destinos indeclináveis, convocam certamente o clima do romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke.⁹ A centralidade das casas da família, ameaçadas já de decadência

poesia. Os de Agustina olharam-me severamente a prosa mas já eu era mais crescidinha e resisti." (DN, 28-7-1991: 5).

8 São assim caracterizados os comensais da pensão da terra, edifício que absorveu o espírito de uma antiga proprietária dada à imaginação e agora o transmite aos seus frequentadores: "Entreguei Álvaro, por leviandade. Entreguei-o sem querer a estes oito ou dez habituais clientes da pensão, já de si – pois que a ela voltam sempre – dados a manter fios demasiado elásticos, retorcidos, quebráveis, com o mundo real." (Correia, 1991: 201). Sobre a perda da ligação à realidade e a tendência para a efabulação que se apodera dos seus frequentadores, cf. 94-98. A própria narradora também é vítima desse clima contagiante: "Caí na armadilha das imagens, o que, venho a saber, sucede a toda a gente na Pensão Pôr-do-Sol." (Correia, 1991: 94).

9 Que Hélia Correia é leitora privilegiada de Rilke, e muito especialmente do romance que Paulo Quintela traduziu magistralmente e deu a lume em 1955 sob o título *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, testemunham-no as seguintes palavras, proferidas na Universidade de Aveiro em Novembro de 2007: "Há frases absolutamente poderosas, tão densas como um buraco negro e potencialmente tão destruidoras. Por exemplo, Rilke, num livro que é um dos meus preferidos, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, faz-nos entrar na cena seguinte: o pai do narrador morrera de uma morte rápida e, temendo ser enterrado vivo, tinha deixado instruções para que o médico lhe espetasse uma faca no coração de forma a não restarem dúvidas quanto à sua morte. Nessa cena magnífica, o cirurgião cumpre a vontade do senhor e espeta-lhe o bisturi no coração." (Correia, 2007: 17). Para outros testemunhos de leituras rilkeanas de Hélia, cf. por ex. Hörster/Silva, 2014.

material à altura em que os romances se iniciam, agora percorridas de vazio, mas outrora povoadas de lembranças e habitadas por fantasmas ou figuras de existência etérea, a viver entre a vida e a morte, como é aqui o caso da mãe de Álvaro,¹⁰ é também um elo a ligar as duas obras. E não é certamente por acaso que ambos os romances tomam como protagonista a figura de um poeta ou, mais amplamente, de um escritor, Álvaro Roíz em *A Casa Eterna*, Malte Laurids Brigge nos *Cadernos*, personalidades singulares que abandonam as suas casas senhoriais e cumprem um destino de homens da palavra – com o que a reflexão metaliterária assume naturalmente um acentuado peso na sintagmática narrativa. Este traço é, aliás, partilhado por *O Delfim*, cujo narrador, escritor também, ironicamente desvela perante o leitor todo o trabalho de consulta de obras históricas e de tomada de notas ou os assaltos da imaginação, que conduzem à obra que quem o lê detém em mãos. Para criação de um clima rilkiano em *A Casa Eterna* contribui ainda a presença de motivos como o de uma morte que ganha corpo e amiúde irrompe pelo mundo dos vivos,¹¹ ou de recursos estilísticos como o insistente uso da metáfora e da personificação, em que muitas vezes se fundem o abstrato e o

10 “Os passos que se ouviam pela casa eram muito ligeiros, podiam ter origem em pezinhos de bicho. Se fosse ainda a sua mãe que andava de um lado para o outro como toda a infância a tinha ouvido andar, então é que gastara os tacões dos sapatos, cinquenta anos a fio assim, tão aplicada a assombrar a casa, de tal modo absorvida naquela sentinela que se esquecera já dos seus motivos, do quê e a quem devia perdoar para que o apego à terra se soltasse.” (Correia, 1991: 45).

11 Recorde-se, para o caso dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, o episódio da morte do velho Camareiro, em que ela toma conta da casa senhorial, a invade com a sua presença e se instala no corpo do velho hidrópico: “Meu avô, o velho Camareiro Brigge, a esse ainda se lhe via que trazia dentro de si uma morte. E que morte!: durou dois meses, e era de voz tão forte que se ouvia até lá fora à quinta.” (Rilke /Quintela, 1955: 9-15; cit. 9). Aqui, veja-se o relato de D. Filomena, que viu a morte rondando Álvaro: “Quando ele aqui me entrou, eu logo vi. (...) Vi-a poisada onde ela gosta de poisar. No pescoço, nos ombros da pessoa. E a fazer

concreto,¹² ou a recorrente presença da comparação, nomeadamente nas modalidades da comparação alongada ou da comparação irreal iniciada com “como se”, em que, mais uma vez, abstracto e concreto se aproximam.¹³

É a Amorins, à grande casa – e aí reside uma das implicações do título da obra, ainda que apenas secundária – que Álvaro Roíz retorna, para algum tempo depois vir a falecer, em circunstâncias nunca explicadas. A narradora, que o conheceu e acedera ao seu mundo na última fase da sua vida em Lisboa, está interessada em reconstituir não apenas os acontecimentos do curto período que antecedeu a sua morte, mas, mais do que isso, em compreender como se forma e o que move um poeta e lhe dita a forma de existir. A atracção pela figura vem dos tempos da capital, onde Álvaro, que granjeara o estatuto de grande escritor, alimentava uma espécie de salão literário e em sua casa “recebia aquela multidão que voltejava, efémera e aturdida com a intimidade de um poeta.” (Correia, 1991: 18). Acerca desse período final, comenta a narradora:

com o dedo o seu sinal: este, vou-o levar não tarda nada. Estava muito doente, o Alvarinho. Visitou-me. Uma vez. Com ela às cavalitas.” (Correia, 1991: 79).

12 Exemplo: “Coisas com que costuma fazer-se uma amizade mas com as quais Júlio Santoro fez o fel e o secreto adubo de uma vida.” (Correia, 1991: 137).

13 Alguns exemplos: “Porém ali a trama das mulheres desenhava-se nítida em cada pormenor e ele podia observá-las com tempo e com malícia, como se alguém tivesse exposto a contraluz uma toalha cheia de defeitos.” (Correia, 1991: 117); “Álvaro recuou sob o calor. Como se um cão de guarda o recebesse, de patas levantadas, a lambê-lo.” (Correia, 1991: 86); “Foi arrastando a vida atrás de si como um brinquedo, um cavalo de pasta de papel.” (Correia, 1991: 61); “Ninguém por lá passava sem que se lhe notasse um ligeiro transtorno, nem podia chamar-se uma perturbação – mas um grande apetite por histórias, uma incapacidade para manter conversas com certa ordem e sobriedade, como se de repente a imaginação inchasasse e não pudesse ser contida.” (Correia, 1991: 95).

Quando eu o conheci, estive perante um homem esplendidamente só. Tinha-se a impressão de o avistar para lá de uma distância de vago e de penumbra, num ilhéu que era quase feito de inexistência, de um tal recolhimento sobre si próprio que dele irradiava uma ameaça, como a de estrelas mortas ou de sereias.

(...)

Julguei que para ele tudo era já um movimento, um indistinto jogo de sombras contra sombras. Deixava-se cuidar, como um inválido. Não o incomodava que o fossem adorando porque de certo modo criara à sua volta o vazio que protege a divindade. Estava só, como cego, como mudo, e quase não escrevia. (Correia, 1991: 17-18)

(...)

Nos jornais, quando algum dos seus antigos livros era reeditado, aparecia sempre uma fotografia em que ele estava sentado num banco de madeira, diluído na sombra de uma árvore em flor. Não se sabia se por desfocagem se por estremecimento da leve ramaria, as feições do poeta tornavam-se ilegíveis, ninguém o poderia reconhecer na rua.

Eu tinha construído a seu respeito uma imagem etérea, anemizada. Tinha, através desse retrato público, entendido tratar-se de um ser imponderável que nenhuma película poderia captar. Mas, quando o conheci em carne e osso, deparei com um homem que não era indefeso na sua natureza; decidira arrancar de si as armas. Qualquer coisa lhe ardia, uma chama de cobre, no fundo do olhar. Uma barba grisalha ocultava-lhe as faces. Percebia-se ainda a ossatura larga sob os músculos lassos, desistentes. Ele não envelhecera pela força dos anos, mas pela determinação de envelhecer. (Correia, 1991: 22-23)

O retrato físico e psicológico aqui traçado converge na ideia do inapreensível. Uma isotopia constituída por “só”, “avistar”, “distância”, “vago”, “penumbra”, “ilhéu”, “inexistência”, “recolhimento”, “movimento”, “indistinto”, “sombras”, “vazio”,

“diluído”, “desfocagem”, “estremecimento”, “ilegíveis”, “etérea”, “anemizada”, “imponderável”, “ocultava” atravessa como risco profundo este debuxo, sublinhando a distância que a figura se reclamava e a dificuldade em lhe definir os contornos ou lhe captar a essência.

Entre os frequentadores do seu círculo literário encontrava-se Paolo, um jovem licenciado italiano que abandonara Roma para se dedicar a estudar-lhe a obra e a vida, mas, como nos diz a narradora:

O pobre italiano desistiu de apanhar-lhe o rasto da memória, renunciou ao sonho de poder redigir uma biografia. Não porque houvesse enigmas ou períodos sem registo no passado de Álvaro Roíz. Mas os dados que amigos e até familiares podiam fornecer revelavam tamanha mediania que entre a vida e o poeta houvera certamente um total desencontro. (Correia, 1991: 18)

E aqui reside a grande constatação e o grande desafio a que ela mesma agora se entrega, apostada em avançar para além do ponto em que Paolo fracassara. Um poeta não “tem vida”, “é” poeta, não são os factos exteriores, passíveis de verificação e de relato, muitas vezes desconcertantes pela sua banalidade, quantas vezes difíceis de conciliar com a obra, que o definem e lhe desenharam o perfil, mas sim a chama que internamente o alimenta ... e, neste caso, o devora. Interessa-lhe, afinal, penetrar no grande enigma da criação poética.

Acerca desta figura feminina condutora do discurso não nos são prestadas grandes informações. Nem sequer nome ela se permite. Frequentara a casa de Álvaro em Lisboa, deslumbrada pelo seu génio (Correia, 1991: 20), e, ao que parece, terá mesmo tido com ele uma relação amorosa. Seja como for, o poeta distinguiu-a, pois que, quando se decide a voltar secretamente a Amoris para morrer, lhe

entregou em herança aquilo que mais amava, o seu gato.¹⁴ É possível que seja jornalista de profissão, como sugerem as palavras de um dos seus informantes, o filho do caseiro, com quem Alvarinho privara em miúdo: “Vossemecê que escreve, que trabalha em jornais, não leva a mal esta franqueza de maneiras.” (Correia, 1991: 139). Que põe rigor na investigação que desenvolve e usa métodos próprios de jornalista mostra-o o aparte de uma vendedeira que ela também interroga: “Alembro, sim, senhora, fie-se nestas memórias. Essa caixinha aí, julgava que eu não sei, diz coisas iguaizinhas tal-qual ao que saiu da boquinha da gente.” (Correia, 1991: 13). Vem pois munida de gravador e, um pouco adiante, por uma breve pergunta da caseira dos Baiões, ficamos também a saber que oferece dinheiro pelas informações prestadas: “Ai, quer que acabe a história neste ponto? Ora! Passou-se mais, pois não passou! Acabo aqui? E ganho este dinheiro?” (Correia, 1991: 36).¹⁵ Não se limita porém à recolha de testemunhos orais. Assim, a fim de dar uma base mais sólida aos seus juízos e anotações, volta à casa que Álvaro habitara em Lisboa (Correia, 1991: 17), passa cuidadosa inspecção à casa da família em Amorins (Correia, 1991: 41-44), e, para além disso, também consulta registos e arquivos, como decorre das palavras que tem para uma parente de Álvaro. Esta, referindo-se à mãe de Álvaro, pergunta-lhe: “Já lhe disseram que ela morreu louca?”, ao que ela responde: “Que ideia, não. Morreu tuberculosa. Era muito vulgar naquela altura.” E como a primeira insistisse, informa: “Não – asseguro. – Isso são lendas na família. Vi a certidão de óbito, os registos. Foi a tuberculose que a matou.” (Correia, 1991: 163-164). De um modo geral, aqueles

14 “«Eras amante dele», afirma o Ruço.

Inclino-me para trás, surpreendida.

«Eras, pois. Ele falou-me das amantes. A uma delas deu um gato azul» (Correia, 1991: 220).

15 No mesmo sentido, vd. Correia, 1991: 31.

com quem fala têm a impressão de que ela planeia escrever alguma coisa, como atesta a pergunta desta mesma personagem: “Sempre lhe vai escrever uma biografia?” (Correia, 1991: 181).

Um dos mais significativos testemunhos a que tem acesso é o prestado por D. Filomena, uma das duas ou três figuras da terra com quem Alvarinho se dignara conviver mais de perto na infância e adolescência. Sobre o que os ligara naquele tempo, elucida:

– Não, namoro nenhum. Metia-se comigo, e eu ria, ria muito. Sabia coisas, ele sabia coisas. Ou inventava, nunca entendi bem. Mas que quer? Eu gostava das histórias. Eram histórias dos livros, tudo coisas que aprendia sozinho. A Marjoana queixava-se, dizia a toda a gente que era um tresler aquilo, que mal comia. (...) Há pessoas, bem sabe, ele há pessoas fadadas mais para o não que para o sim. Por isso ele se arrimava tanto aos livros, não é. São pó, são feitos do que não existe. (Correia, 1991: 60-61)

Apresenta-se-nos aqui a génese de um grande escritor. Já como estudante liceal Álvaro se distingue do ambiente que o cerca por uma incondicional entrega à leitura, e interessante é o gosto que denota em partilhar o mundo fantástico que o habita, mesmo sabendo que não pode contar com uma perfeita ressonância em quem o escuta.¹⁶ Aos olhos desta mulher simples, esta disposição é qualquer

16 Não pode certamente contar com a compreensão da jovem Filomena, “a Caréua”, de quem se dá o seguinte retrato: “Mas, fosse como fosse, fielmente parado no muro da Caréua, namorando-a, coitada, à pobrezinha que já nascera com a sorte revirada (...). Meia tonta, sem tino, a coitadinha, logo se via no seu modo de sorrir, aquela grande boca descaída, de criança a aguar, vazia de malícia como de entendimento.” (Correia, 1991: 126-127). Também não era interlocutor à sua altura o filho do caseiro: “– Sabe do que ele gostava, o Baiãozinho? De palavras. Um doido por palavras. A vasculhar nos livros a ver de onde é que vinham e para onde é que iam, sempre na intenção de complicar (...). Mas com ele aprendi o b+a= bá. Ouça. (...). Aquilo era o seu gosto, como jogar às cartas: precisava parceiro.” (Correia, 1991: 138-139).

coisa como uma negação da vida – “ele há pessoas fadadas mais para o não que para o sim” – uma natureza que, aliás, vem com o destino. E, na sua simplicidade, exprime numa síntese perfeita a dimensão ficcional do que vem nos livros de histórias: “São pó, são feitos do que não existe.”

Uma das perguntas que a narradora dirige a esta mulher um pouco simples de ideias é a seguinte:

– “Falava-lhe de quê, o Alvarinho?” – pergunto ainda, e vejo-a encolher-se, escapar-se-me das mãos. Há, porém, qualquer coisa que lhe agrada, que a leva a conceder-me essa memória:

– De palavras. Falava de palavras. Ele sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente. Dizia que o meu nome: Filomena, que era o de um rouxinol. E assim por diante.

(...)

Sabe que o Alvarinho me contava uma história assim, em episódios, como estas brasileiras? Um bocadinho cada dia, e eu zangava-me. Não sei porquê. Naquele tempo, a maior parte das histórias tinha esse feitio de folhetins... Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais das vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queriam ficar com ele, porque ele era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

– Não se chamava Ulisses?

– Era o Ulisses, pois. Conhece a história?

Encara-me, risonha, um tanto admirativa. Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.

– O que quer saber dele? Morreu. Que mais? – pergunta, bruscamente.

– Talvez não fosse morte natural.

– Foi sim. Foi. Sim.

(...)

Não pense nisso, ouviu? Ele veio para morrer. Ouça! – chama-me ainda.

– Aquela história. O Alvarinho nunca a terminava. Que fim levou o homem? Sempre voltou ao sítio onde queria voltar?

Apoio a mão na arca que mobila a entrada e pergunto a mim mesma o que poderá conter.

– Não. Era um mentiroso. Esse tal sítio, a terra, nunca tinha existido.

– Mas tinha um nome. Tinha um nome, sim.

– Era inventado.

– Ah. Então não havia mesmo fim para a história. E eu que lhe levava aquilo a mal.... – suspira, desligada de mim, já desatenta.

Caminho de regresso ao centro de Amorins, primeiro envergonhada, depois surpreendida com as minhas respostas. (Correia, 1991: 77-79)

A extensa transcrição justifica-se porque o diálogo se afigura, a vários títulos, significativo. Por um lado, a um nível mais superficial, marcam-se as diferenças no tipo de recepção que um grande texto literário pode desencadear. Assim, para a menina pouco culta que Filomena fora e para a senhora consumidora de telenovelas que ela agora é, o mito de Ulisses desce ao nível de uma história trivial, transmitida em folhetins: um homem bonito quer regressar a casa, mas é impedido por mulheres, todas com um estatuto fantástico – bruxas, rainhas, sereias – e, como é próprio da literatura de consumo, repartidas a preto e branco, em grupos de boas e de más. A pergunta que lança à despedida, procurando indagar se o tal homem sempre conseguira chegar a casa, mostra como a história é por ela recebida nos simples termos de conteúdo e de desfecho. Não assim por Álvaro que, já nessa fase primeira da vida, se mostra familiarizado com o legado clássico, seja com a narrativa épica da *Odisseia*, seja com as *Metamorfoses* de Ovídio, como decorre das observações que tece a

propósito do nome da sua juvenil interlocutora.¹⁷ Diferente é também a atitude rececional da narradora. É naturalmente que ela identifica o homem que queria chegar a casa como sendo o herói da *Odisseia* e, com isso, experimenta um revelador sentimento de afinidade com o poeta. Na sua brevidade, esta observação aponta para uma das linhas de fundo do romance.

A nossa principal atenção é aqui conduzida para Ulisses e para o tipo de relações que se estabelece entre o protagonista da *Odisseia* e as figuras de Álvaro e da narradora. Tal como Ulisses, herói arquetípico do *nostos*, Álvaro anda remando no mar da vida, incansável, solicitado por muitas figuras femininas mas solitário,¹⁸ porfiando na demanda última da casa. Tal como Ulisses, ele é sensível ao canto das sereias. Segundo testemunha D. Filomena, já em rapazinho eram as palavras que constituíam o seu verdadeiro interesse. Sedutoras, elas eram, afinal, as sereias que verdadeiramente o encantavam – “Construía o seu mundo para dentro, via e ouvia as palavras, as sereias”, diz-se expressamente quase no final da obra (Correia, 1991: 222) –, e, com estas imagens, somos encaminhados para a ideia de que Ulisses

17 Segundo o mito, Tereu, soberano da Trácia, desposou Procne, filha de Pandión, rei de Atenas. Fascinado pela doçura da voz de Filomela, sua jovem cunhada, simulou a morte de Procne – a quem encarcerou e cortou a língua – para convencer o sogro a entregar Filomela ao seu amor. A esta traição, Procne respondeu com a mais terrível das vinganças; despedaçou Ítis, o filho do casal, e serviu ao progenitor as suas carnes. A revolta de Tereu determina a intervenção divina, que se concretiza numa tripla metamorfose: de Procne em andorinha, de Filomela em rouxinol e de Tereu em poupa. Com variantes, o mito despertou o interesse dos poetas ao longo da literatura grega; cf. 19. 518-523; Hesíodo, 568; Sófocles, (cf. 100 ss.). Deixo o meu agradecimento à Professora Maria de Fátima Silva, minha Colega e Amiga, a quem fico a dever as informações sobre o mito e sua fortuna.

18 Pela boca de Ruço, um informante cujo testemunho é aliás avaliado pela narradora como distorcido e talhado à medida de quem o produz, chegamos às seguintes informações: “«Uma mulher!... De tantas que ele teve, não distinguiu nenhuma. Lembrava-se melhor do que lhes deu. Falou de ti, mas foi por causa do tal gato».” (Correia, 1991: 222).

funciona como um *alter ego* de Álvaro e de que este trecho pode ler-se como uma *mise-en-abyme* do romance.

O passo é também importante, como se disse, para a compreensão da figura responsável pelo discurso. De facto, como interpretar a reação de vergonha e de surpresa que experimenta quando, no regresso ao centro da povoação, reflete sobre o juízo que emitira acerca do navegante em demanda de Ítaca?: “Não. Era um mentiroso.” Porquê vergonha e surpresa? Podemos conjecturar que, por um lado, se espantaria com a sua própria coragem ao denunciá-lo como mentiroso, atrevendo-se a desmontar a figura de um herói que a tradição consagrou. Mas, então, porquê vergonha e não, por exemplo, orgulho? Julgo residir aqui a chave para a interpretação desta figura. Penso que experimenta esses sentimentos porque, no momento em que o diz, toma plena consciência de que também ela é uma “mentirosa”, uma fingidora, uma criadora de mundos inexistentes, podendo nós porventura ver aqui um juízo em causa própria por parte da autora do romance.¹⁹

A reflexão metaliterária que aqui se denuncia é aliás um dos motivos condutores da obra. Espelhando porventura a experiência da própria Hélia Correia, depara-se-nos um interessante trecho em que se distingue a atitude do poeta da do romancista. Pouco antes da morte, Álvaro compraz-se em observar o jogo de conquista da sobrinha da caseira, orientada pela tia para o seduzir. Esta aproximação, por ele tolerada, é entendida na aldeia como mais um caso de loucura daqueles velhos que se deixam enfeitiçar por raparigas novas (Correia, 1991: 112, 117-119, 123-124, *passim*).

19 Ressumam prazerosa autoironia as palavras que Hélia põe na boca do filho do caseiro: “Dizem-me que são todos um bocadinho assim, sem norte, os que levaram muito a sério as palavras.” (Correia, 1991: 143)

O interesse de Álvaro é, porém, de natureza literária, como o dá a entender a interpretação da narradora:

E Álvaro sentia-se a penetrar enfim naquele duro território feito de brilho e aço onde costuma trabalhar o romancista: aproveitando, abrindo as criaturas sem que nada lhe cause pavor ou repugnância. Ele, pelo contrário, corra sempre em volta um tecido de névoas. As pessoas passavam e extinguíam-se como um fulgor, um fogo azul que se ergue e se dissipa sobre o muro do caminho, deixando atrás de si palavras, só palavras que essas, sim, ele escondia e acariciava, dispunha como um ouro de avarento. (Correia, 1991: 116-117)

É a diferença de atitude que o escritor de ficção narrativa e o poeta assumem tanto perante os outros como perante a língua que a narradora ilumina com estas suas considerações. Enquanto o primeiro em princípio se situa face ao mundo numa atitude de observador que analisa, que perscruta maneiras de ser e comportamentos humanos, devassando-os, usando os outros como matéria a tratar e não recuando perante o feio e o sórdido, o autor de poesia isola-se, tece uma cortina de névoas entre si e o mundo, criando um espaço em que as pessoas lhe passam ao lado sem se fixarem, para, nesse reino com poucas referências à realidade concreta, se entregar por inteiro ao fascínio da pura matéria verbal.

À reflexão metaliterária vem juntar-se uma reflexão mais estritamente metalinguística. O fulgor da linguagem poética e a distância a que esta se encontra de um uso funcional da língua, em que a palavra se reduz a mero instrumento comunicativo – ideia a que não serão alheias as posições de Roman Jakobson, com a sua proposta de uma função poética da linguagem – informam centralmente o seguinte passo:

E Álvaro prestava-se então àquele papel que lhe repugnara toda a vida. Falava. (...) E algures, para trás, sem que ele desse por isso, as palavras haviam perdido a carne, o grande rosto que se antepunha às coisas nomeadas. Serviam, simplesmente, escancarando as janelas, compondo as almofadas, fazendo com que aquilo que era contado chegasse até ao outro de forma confortável, sem esforço e sem traição. Baixavam a cabeça, essas palavras que sempre haviam esvoaçado à sua volta a tentá-lo, a gastá-lo, arrogantes, risonhas como belas mulheres. Transformadas agora em utensílios, ajustáveis ao uso, transparentes, refractando ainda menos do que a água. E Álvaro levantava-as, trazia-as para a luz, humilhadas, enxutas do seu brilho. Para que a rapariga as recebesse sem nelas reparar, deitando-as fora. (Correia, 1991: 125)

Temos vindo a acompanhar a atenção que, em *A Casa Eterna*, se dedica a vários tipos de produção discursiva, ficção narrativa *versus* poesia lírica, linguagem poética *versus* linguagem utilitária. Também não passam despercebidas a diferença e a contiguidade que existem entre história e ficção. Acerca de uma costureira que a senhora para quem trabalhava costumava recompensar quando ela lhe contava os acontecimentos da terra, diz a narradora: “Como dava presentes – frutas e bibelots, lãs e moedas – quando a intriga era satisfatória, a costureira foi a pouco e pouco aprendendo a mudar a crónica em ficção.” (Correia, 1991: 70-71).

Esta atenção a diversas modalidades discursivas que percorre todo o romance leva-nos a regressar à figura da narradora. Com a pergunta, atrás referida, que uma parente de Álvaro lhe lança: “Sempre lhe vai escrever uma biografia?” (Correia, 1991: 181), fica no ar o verdadeiro estatuto da escrita que resultará do seu trabalho de campo. Logo no início do texto, porém, são lançadas pistas que levam o leitor a suspeitar de que aquilo a que a narradora se entrega não é uma mera reportagem. De facto, não são próprios de um jornalista

no exercício da sua profissão nem o propósito enunciado nem o estilo escolhido para o seguinte passo inscrito logo nas páginas inaugurais da obra: “Não possuo a infância de Álvaro Roíz. Tenho de percorrer o sentido contrário ao da memória da senhora Rita. Devo tirar-lhe o peso, a espessura da vida, toda a camada do anel dos anos que se foi enrolando em volta da criança e lhe conferiu aspereza e solidão.” (Correia, 1991: 17). Particularmente indiciador da efabulação ficcional é um trecho do início da obra, em que a narradora procura reconstituir o que foi a chegada de Álvaro a Amorins, ensaiando um exercício de metempsicose:

Estou, como ele, no largo de Amorins. Estou, como uma criança na areia, procurando-lhe o rasto para colocar os pés exactamente onde ele os colocou.

Segurando uma mala e tendo muito frio.

Transformá-lo agora em personagem é não o encontrar e tecer uma espécie de glosa à sua volta.

Eis o pequeno largo de Amorins com os seus bancos verdes e a sua japoneira. É Março, porém Álvaro chegou em pleno Verão. Não foi isto que viu, mas os tons sujos, a relva ressequida. O casario em volta estaria chispando, provocaria dor. De modo que ele seguia recolhido, separado das coisas pelo seu sobretudo, como se em volta houvesse apenas gelo, um azul estonteante, de planície.

Teria ele já esquecido o caminho de casa? Ainda assim, não iria, como eu, perguntá-lo a este homem, à porta do café. Seguiria o seu rumo (...). Talvez que entre Amorins e a quinta da Viçosa houvesse apenas dantes um caminho de terra. (...)

Dos lados cresceriam cisto e giesta. (Correia, 1991: 25-26)

A presença da interrogação, de advérbios de dúvida como “talvez”, mas sobretudo o uso do condicional sinalizam a aventura pelo mundo da ficção adentro. E é precisamente porque a narradora se entrega a práticas ficcionais que se justifica a focalização *sui generis* de *A Casa Eterna*. Na medida em que se integra no universo das personagens, estamos perante um caso de focalização homodiegética, como atrás se disse. Enquanto personagem ao mesmo nível que as outras, um narrador homodiegético só dispõe de focalização interna no que a si mesmo diz respeito, já que às restantes figuras só acede externamente. Contrariamente ao narrador onisciente, detém uma perspetiva restritiva e só pode narrar aquilo que presencia ou de que tem testemunhos ou documentos, estando-lhe vedado o acesso ao íntimo das outras figuras. Pode, é verdade, falar-nos de sentimentos por elas experimentados, mas só quando elas lhes confidenciam ou ele os deduz a partir de reacções ou atitudes denunciadoras. Aqui, porém, pela razão apontada, torna-se possível conjugar a focalização homodiegética com a focalização interna.²⁰

Finalmente, impõem-se algumas notas sobre a morte de Álvaro Roíz. Diz-se dele, em vários pontos, que sempre fora de compleição franzina, e logo nos trechos iniciais somos informados de que, na fase final da vida em Lisboa, estivera no hospital. Chega debilitado à terra de origem (Correia, 1991: 14-15) e, da visita que fizera a D. Filomena, esta colhe a impressão de que ele vinha muito doente, assinalado pela grande ceifadora (Correia, 1991: 79; cf. *supra*, nota 11). Também a caseira entende a sua morte como consequência de um problema grave de saúde (Correia, 1991: 184-185). A narradora,

20 Exemplos: “Então Álvaro pensa que vai provavelmente ser mordido como qualquer intruso e sorri (...)” (Correia, 1991: 28); “Até mesmo os fantasmas enfraquecem – disse Álvaro Roíz em pensamento, quando a noite acabou.” (Correia, 1991: 45); “Esta recordação, concreta, assusta-o.” (Correia, 1991: 38; s.m.).

porém, enriquece estes dados, que diríamos realistas e plausíveis, com uma outra perspetiva, de carácter psicológico e metafísico. Essa interpretação vai sendo construída gradualmente, iniciando-se com uma observação a propósito da visita que lhe fez quando internado:

Quando fui vê-lo ao hospital depois da crise, Álvaro confiou-me Zaratustra, para sempre. Foi nessa tarde, naquele quarto branco, entre tubos e cheiros infernais, que se inclinou para a morte – e não depois. Porque, ao voltar a casa, não deixou que eu devolvesse o gato ou sequer lho levasse um dia, de visita. Era como dizer que já fechara os olhos. (Correia, 1991: 23)

A razão por que se dispõe a morrer não nos é especificada, podendo, na verdade, relacionar-se com uma situação grave de saúde, acompanhada, note-se, por um certo isolamento e afastamento da escrita, que pode ver-se como causa mas também como efeito do problema de saúde: “Estava só, como cego, como mudo, e quase não escrevia” (cf. *supra*, 418). Condiz com a imagem de um Álvaro Roíz que se inclina para a morte o facto de regressar ao lar munido apenas de uma pequena maleta, criando-se portanto a ideia de que tinha em mente não mais do que uma curta estadia (Correia, 1991: 15, 35, *passim*). De forma consequente, vai sendo contruída a ideia de um encontro voluntário com o “vazio”, que Álvaro queria “desarmado e sem público, como se se tratasse de uma entrega amorosa” (Correia, 1991: 115). O afã com que a caseira o cerca quando ele volta à sua casa, aliás por ele mal interpretado, cria-lhe a impressão de que lhe é possível o regresso:

Ele ergueu-se da mesa, confortado, porque lhe era possível regressar. Então, pensou ainda, o que havia a fazer era regressar mais, chegar-se para trás. Entraria depois na zona sem palavras, depois sem luz, sem

oxigenação. E, lá no fim, aquilo que o chamava, o ninho das sereias, balouçando. Água de dormideira, água pesada que petrificará o coração. (Correia, 1991: 86)

O regresso total e mais perfeito identifica-se pois com uma resposta ao apelo das sereias, no fundo das águas, com o eterno sono. Como seria de esperar, de imediato lhe acode a recordação da represa, que vai logo de seguida procurar:

Lá estava [a represa]: e era igual à que Álvaro encontrara escondida na lembrança, enquanto tudo, tudo, se tinha transformado. De tal modo que quando começou a descida lhe pareceu tomar posse de uma prenda, abrir com um sorriso aquele embrulho.

Vista de perto, a areia estava suja, tinha em cima papéis e cabeças doiradas, restos de peixes fritos. Dentro da água, um sol chispava, preso, revelava as poeiras, os farrapos do lodo. Com aquela matéria que fugia e que o ameaçava, essa massa que a tudo se agarrava para sorver a forma, a cor, a temperatura, com os olhos na água é que ele escrevera muitos dos seus poemas: vendo as imagens muito refractadas, as janelas submersas, ondulando, as mulheres azuis de boca entreaberta. (Correia, 1991: 88)

Reencontramos, pois, o motivo das sereias, porém numa linha que já não aponta no sentido da tradição clássica de Ulisses, mas antes ascende diretamente ao motivo romântico da sedução do canto e da atração fatal pelas águas.²¹ Enquanto Ulisses ordena aos seus

21 Esta constelação de seres fabulosos vem a ser desenvolvida de forma mais evidente e mais sintética na novela *Bastardia*, que Hélia deu à estampa em 2005. A diferença entre a imagem clássica das sereias como “seres horríveis” e a outra linha da tradição ocidental, que as vê como belas e sedutoras figuras de mulher, por vezes com cauda de peixe, é aí ampla

companheiros que o amarram ao mastro e lhe tapam os ouvidos com cera para não soçobrar ao fatídico apelo do seu canto, não perdendo nunca a consciência de que é outro, de que é Ítaca, o seu verdadeiro destino, já em Álvaro encontramos uma coincidência entre chamamento das sereias e destino. Nesse sentido, ele denota maior proximidade com figuras do romantismo alemão, por exemplo o pescador da balada goethiana “Der Fischer” (Echtermeyer/von Wiese, 1966: 200-201),²² que mergulha nas águas seduzido pela bela mulher que daí o chama, ou o barqueiro do famoso poema sobre a Lore-Ley, de Heinrich Heine (*ibidem*: 446-447), que, incapaz de resistir ao feitiço do canto desta sereia, perde o controlo do seu pequeno barco e se afunda no

e ironicamente tematizada, logo no capítulo de abertura. O tom desenganador do assertivo e enigmático *incipit* – “Há uma irreparável decepção quando um homem encontra uma sereia.” – joga precisamente com essa dupla representação. Do ser masculino diz-se logo no início: “Pois, como todos os ocidentais, ele cresceu no desejo das sereias. A bela mulher-peixe, a da garganta cheia de prata e de melancolia, que leva à perdição os marinheiros, não por maldade, mas por condição (...)” (Correia, 2005: 8). A “irreparável decepção” ocorre quando “o veraneante”, que vai de barco e ouve “a voz que não parava de o chamar”, afinal as encontra: “Estavam próximas, elas. O calor do seu canto descolava-lhe os cabelos da nuca. Ele estava coberto de suor, o suor muito frio da agonia. Então, o totalmente inesperado, a coisa insuportável sucedeu. Sentiu que havia um elemento aéreo, uma secura e uma maciez, e ergueu o rosto e viu-as. Grandes penas cinzentas recobriam os seus três corpos de aves de rapina. E os seus rostos de mulher não eram belos. Nem jovens. Nem sequer os rodeava a longa cabeleira acastanhada. Tinham pequenas rugas e olhos negros e, sobre os queixos, despontava já essa penugem que descia sobre os papos. Cantavam, sim. Mas a beleza do seu canto estoirava e desfazia-se em pedaços que o esvoaçar cruel e silencioso depressa sepultava sob as águas.” (Correia, 2005: 8-9).

22 Balada de 1779, em que Goethe tematiza a atração das águas: um pescador é seduzido pela voz encantatória de uma sereia e, em parte cedendo ao seu apelo, em parte obedecendo à ânsia que sente dentro de si, deixa-se deslizar pelas águas e nunca mais foi visto. Múltiplas vezes musicada, por exemplo por Schubert e por Berlioz, a balada tem também sido tema de numerosos quadros.

turbilhão das águas do Reno.²³ Também Álvaro sucumbe à sedução deste mundo aquático, que já na sua juventude funcionara com fonte de inspiração. Ele responde com a vida, entregando-se ao apelo destas “mulheres azuis de boca entreaberta”. Podemos especular sobre a surpreendente escolha do adjetivo “azul” para referir estes seres fantásticos e não podemos deixar de recordar a famosa “blaue Blume” [flor azul], do poeta alemão Novalis. A flor azul, que comparece no seu romance fragmentário *Heinrich von Ofterdingen*, tornou-se num símbolo central do Romantismo alemão, designando, na sua acepção mais pura, a saudade, o amor e a aspiração metafísica ao infinito.²⁴

Acompanhamos, pois, o percurso de uma vida em íntima comunhão com a poesia: desde o período de formação, pelo contacto com o legado clássico, ao mergulho final nas águas, numa absoluta entrega às sereias e ao seu canto. E é neste sentido que, julgo, o título da obra desenvolve as suas mais plenas significações: a casa eterna, como sugere a epígrafe do *Eclesiastes* (Cap. XII) que Hélia Correia antepõe ao seu romance, é o destino último do percurso do homem sobre a terra, aqui num regresso ao silêncio do mundo primordial. Para iluminar esta paradoxal sobreposição entre amor ao canto e

23 A caracterização que em *Bastardia* se faz da “bela mulher-peixe, a da garganta cheia de prata e de melancolia, que leva à perdição os marinheiros, não por maldade, mas por condição” (Correia, 2005: 8) leva a crer que Hélia se encontra familiarizada com várias figuras de sereia do Romantismo alemão. De facto, não só o aspeto exterior e o canto, mas também a melancolia e o facto de essas figuras se encontrarem presas do seu próprio feitiço, como expressamente se diz para o caso da Lore Lay de Clemens Brentano (Echtermeyer/von Wiese, 1966: 350-353), fazem supor essa convivência.

24 Também em *Bastardia* o azul ganha dimensões fantásticas e metafísicas. Moisés, o protagonista, bastardo porque nascido do ventre de sua mãe fertilizada pelo mar, ganha por vezes à vista dos outros olhos azuis ou um tom geral de azul, encerrando a novela com o seu definitivo encontro com as sereias e com o mar: “De manhã, o rapaz estava azul e o mar, também azul, resplandecia (Correia, 2005:72).

silêncio absoluto, oferece-se trazer à colação o fecho de um poema de Manuel António Pina (Pina, 2012: 23), que, curiosamente, é concebido como um poema-monólogo, pronunciado nada mais nada menos do que por um outro imaginário Ulisses²⁵:

É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou) – Volto
para casa para a pátria pura página
interior onde a voz dorme o
seu sono que as larvas povoam.

Aí, no fundo da morte, se celebram
as chamadas núpcias literárias, o encontro do
escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.
Conto estas aventuras extraordinárias.

REFERÊNCIAS

- CORREIA, Hélia (1991). *A Casa Eterna*. Lisboa: Dom Quixote/Círculo de Leitores.
- CORREIA, Hélia (2005). *Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- CORREIA, Hélia (2007). “Dois ofícios chamados literatura”, in António Manuel Ferreira e Maria Eugénia Pereira (coord.), *Ofícios do Livro*. Universidade de Aveiro, 9-18.
- ECHTERMEYER e von WIESE (1966). *Deutsche Gedichte*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- PIRES, José Cardoso (1969). *O Delfim*. Lisboa/Rio de Janeiro: Moraes Editores [1968].

25 Vd. “Desta maneira falou Ulisses” (Pina, 2012: 23).

- RILKE, Rainer Maria/QUINTELA, Paulo (1955). *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Prefácio e versão portuguesa de P. Q. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
- HÖRSTER, Maria António/SILVA, Maria de Fátima (2014). “*Em Knossos*, de Hélia Correia. Notas de leitura 1”. *Humanitas*. LXVI. 421-432.
- PINA, Manuel António (2012). *Todas as palavras. Poesia reunida (1974-2011)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (⁸1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

