

APRESENTAÇÃO DE *O DIABO TRANQUILO*

1. Introdução

Os escritores Isabel Rio Novo e Daniel Maia-Pinto Rodrigues incumbiram-me de fazer a apresentação do seu livro *O Diabo Tranquilo*, hoje lançado pela editora Campo das Letras, obra de co-autoria, primeira obra em prosa do conhecido poeta portuense e primeira obra editada por esta ficcionista. Tarefa difícil, tendo em conta que tenho a certeza de que nos encontramos diante de uma obra-prima e de que, por consequência, muitas apreciações e leituras virá a suscitar, podendo mesmo a obra, dada a sua opacidade e polissemia, anuir a todas elas.

Um dos aspectos que tem causado surpresa a quem toma contacto com este título é o facto de ser uma novela escrita em parceria, perguntando-se como se faz isso. Poderia ser sob a forma de alternância (de capítulos, de parágrafos, por exemplo), com um intuito lúdico, ou de experimentalismo literário, consistindo, nas duplas de que nos recordamos, em construir uma narrativa sem uma estrutura global sólida, mas encadeada folhetim a folhetim, entrega a entrega. Mas não foi o caso, porque *O Diabo Tranquilo* funde as duas vozes num só discurso. O próprio texto evidencia esta polifonia, na medida em que dialoga de forma intertextual com textos precedentes de cada um dos autores. A narrativa possui um piscar de olho intertextual, integrando versos de Daniel Maia-Pinto Rodrigues, dialogando de modo explícito com as composições do texto *O Diabo Tranquilo*, integradas no volume *O Afastamento está ali Sentado*, de 2001. No caso de Isabel Rio Novo, parece-me que, relativamente à sua vasta obra, em grande parte ainda inédita, recorre aqui uma estratégia de construção de histórias aparentemente muito banais, frequentemente marcadas pela irrupção do fantástico, urdidadas de indícios que revelam uma reflexão apurada sobre o comportamento humano. Dessa fusão resultou uma amálgama interessante de duas escritas, não correspondendo exactamente a uma soma de duas identidades literárias, mas à construção de uma terceira identidade.

2. O pacto do Diabo

Esta abordagem auto e intertextual é uma das janelas de leitura subtilmente insinuada no texto. Mas toda a obra foi construída de molde a diluir, numa escrita aparentemente muito linear, uma urdidura onde nada foi deixado ao acaso, impondo mesmo um pacto de leitura, um pacto com

o *Diabo*, mediante o qual o leitor parece ser conduzido pela mão, tal como algumas das suas personagens, por caminhos, de início, muito óbvios, mas onde acaba por se perder.

Recordo que o *Diabo* é composto por quatro narrativas muito simples que, aparentemente autónomas, obedecem a uma simetria muito cerrada.

As narrativas encontram-se estruturadas pela sucessão das idades do homem (infância, juventude, maturidade, velhice), alegorizadas também na sequência das estações (Primavera, Verão, Outono, Inverno), bem das suas propriedades (quente e húmido, quente e seco, frio e seco, frio e húmido). Juntas recobrem vários tipos de espaços, geografias e climas possíveis: espaço rural e florestal; planície e praia; montanha e neve; espaço urbano.

Ao longo delas, prevalece o tema da viagem, do *homo viator*, no espaço e, simbolicamente, na vida. Em viagem, depois de uma sugestão, todos empreendem uma outra viagem: essa viagem impõe o afastamento da estabilidade e o princípio da inquietação, deixando para trás um espaço de tranquilidade, de conforto, de sorrisos familiares; todos partem com o sentimento de que têm “muito tempo à sua frente” (p. 10), mas nunca encontram o que procuram, encontram outra coisa (não são os lagos, mas um rio, por exemplo) e perdem-se no caminho. Pior, não só se perdem como as personagens são levadas por falsos guias, eles também perdidos. Ao mesmo tempo, seguindo por um caminho desconhecido, todos sentem que seguem por um trilho que outros já antes tinham traçado. Por vezes, cada história de viagem encerra outras micro-viagens, viagens dentro da viagem: exemplo da segunda narrativa, quando o rapaz da camisola verde vai ao carro ou, na mesma narrativa, a viagem do amigo que não chegou, precedendo-os na sua viagem trágica. Nessas viagens, as personagens passam de espaços fechados para espaços abertos e desprotegidos, aeróforos. Nessas viagens, os caminhos parecem ser sem volta, sem retorno, numa descida aos infernos, de que provavelmente não vão voltar.

As quatro narrativas são construídas sobre um arquétipo trágico: começam com momento de harmonia, seguido do desafio a essa tranquilidade e da inevitável punição. Tragicamente todas se estruturam sobre uma antinomia: a passagem de notações eufóricas a notações disfóricas, passagem da ordem à desordem, da vida à morte, da paz à aflição. Por isso, o narrador não pode deixar de reflectir, a dada altura, sobre o medo da felicidade e do riso, o medo de ser feliz, como se essa felicidade pudesse ser um desafio, merecer uma punição para quem se esquece, se distrai e não se lembra de que pode, em qualquer momento, morrer (cf. p. 28). Em todo o modo, essas situações trágicas são sempre sugeridas como acontecendo eventualmente fora de cena, obrigando o leitor a colocar a hipótese da sua ocorrência porque cada narrativa encerra, de modo aberto, com uma exclamação condicional.

Ao mesmo tempo, à medida que cada narrativa avança, sentimos a proximidade, a presença e iminência da morte. Desse modo, as imagens e acontecimentos do *Diabo* evocam situações próximas do pesadelo, como a sugestão da queda ou o sentimento de estar perdido, parecendo

aproximar-se de géneros que têm como traço definidor provocar o medo: caso da literatura fantástica ou de terror. Em todas as narrativas, é trabalhado de forma exímia o modo como o medo se apodera progressivamente das personagens, desde a tranquilidade até à apreensão e ao pânico, até ao pressentimento da inevitabilidade da desgraça.

Há outros nexos de leitura com a mesma simetria. Em todas, encontramos a presença da água (lagos, praia, neve, chuva), talvez porque, como dizia a avó da menina, “todos eram feitos da mesma água” (p. 9), símbolo, então, do ciclo natural em que se integra a humanidade, símbolo desse húmus, da sua caducidade, da sua integração irremediável no mundo mineral. A agudizar essa noção de perecibilidade, em todas, avulta o sentimento da passagem irremediável do tempo que foge, como quando, por exemplo, anoitece subitamente.

Em todas as narrativas, as personagens são obrigadas a sofrer a fustigação da natureza, expostas à adversidade: a noite que assusta quem é pequeno, a areia que atrasa os passos de quem quer avançar; uma natureza que se abre subitamente em abismos; pune com o frio, com o desconforto, com a neve, com a chuva. Assim, a neve do terceiro capítulo é a “neve da realidade das montanhas que não querem saber de homens em férias, [que lhes caía] sobre as cabeças como um castigo, e todos inclinavam os ombros e curvavam os corpos, como quem se prepara para receber uma humilhação.” (p.38)

Em todas, aparece um elemento felino (gato, Gato das Botas, leão de Antero), que precede a passagem da ordem à desordem, da tranquilidade ao medo. A aparição ou desejo do gato marca o momento em que as personagens deixam de controlar o seu destino, deixando-se possuir pela insegurança, dúvida, medo, inquietação, angústia. A explicação para a escolha deste elemento como catalisador da irrupção do irracional é apresentada pelo próprio narrador, no primeiro capítulo, ao evocar “os gatos de pêlo amarelo que se encrespavam ou desatavam a correr de repente, sem motivo aparente, como se obedecessem a razões estranhas”.

Do ponto de vista da escrita, as quatro narrativas apresentam igual homogeneidade. A escrita de *O Diabo Tranquilo* é uma escrita tranquila, intencionalmente descomplexificada, denotativa. Quer quanto à sintaxe e morfologia: preferência pela coordenação (sobretudo orações coordenadas copulativas) e quase ausência de subordinadas adverbiais, a sugerir o alinhamento dos acontecimentos e não a sua explicação; quer quanto ao léxico, corrente e acessível; quer quanto à redução de recursos estilísticos, sendo que os que são usados são intencionalmente os mais simples, como a comparação.

Esta redacção simplificada parece mesmo evocar histórias, mitos antigos, contos de fadas, contos populares, onde se encontram depositados receios e superstições do inconsciente colectivo, embora aqui dotados de maior ambiguidade: as personagens partem, como o Capuchinho Vermelho, ingenuamente felizes, na sua viagem e encontram alguém que os alicia a empreenderem outro caminho, mais bonito, mais fácil, mais perigoso. Histórias que nos foram contadas para nos

securizar, nos embalar, para nos incutir confiança na vitória sobre o mal, mas que, aqui, não terminam com um final feliz, que nos garanta que tudo vai acabar bem, que não aconteceu nem nos vai acontecer nada. Este é um universo infantil ao avesso: é a avó que indica à menina que chegou o momento de partir, é por convite da avó que ela se embrenha na floresta mágica para ir ao encontro do seu lobo.

Quanto às categorias narrativas, parece haver um intuito de universalizar a narração, de dotar cada uma das suas instâncias de certa atemporalidade: não há localização geográfica, trata-se de uma terra de nenhures, que pode ser qualquer lado e todo o lado; as notações quanto ao tempo histórico são reduzidas; e mesmo as personagens são distinguidas por traços definidores mínimos, como a idade (menina, jovem, homem, velho), a cor da camisola ou alguns traços físicos (cor dos olhos, cicatriz...).

Em suma, se tudo parece encaixar-se em termos de desconstrução desta narrativa enquanto alegoria da vida humana, da sua passagem pela terra, insistindo sobretudo na fragilidade da existência, há, porém, um elemento que permanece um enigma e que resiste muito mais à leitura, o Diabo, anunciado pelo título da obra, no seu início, e de certa forma também, no seu fim, quando o velho exclama: “Ah, se eu tivesse comprado alma ao diabo!...”

3. Quem tem medo do Diabo?

A personagem que profere essa exclamação, “Sem que se pudesse perceber, no seu tom de voz incerto, se ele lamentava alguma coisa feita ou por fazer no passado, ou dizia alguma espécie de conjuração”, efectua a ligação entre todas as narrativas: ele é o menino de olhos azuis da primeira narrativa; o rapaz da camisola azul, na segunda; o homem com cicatriz na terceira; o velho que recorda, no momento de morrer, na quarta, os cinco rostos que perdera ao longo da vida. Sabemos dele que parece coxear; que aprecia a paz doméstica; que, para ele, as coisas eram quase sempre “mais símbolos do que sinais”; que possui uma percepção superior à dos outros; que tem uma visão antecipadora do perigo, porque pressente o que vai acontecer e não o diz para não inquietar a tranquilidade dos outros; que terá sobrevivido aos perigos, parecendo, por isso, menos mortal.

Será então ele o diabo a que se refere o título? Se ele é o diabo, é um pobre diabo, é um diabo tranquilo, um diabo que não faz mal a ninguém. Usualmente não é ele quem tenta, quem sugere às personagens que se desviem da ortodoxia – etimologicamente, “ortodoxo” é caminho correcto – e experimentem um caminho outro, heterodoxo, pois cabe à mulher esse papel de tentação (a avó, a rapariga que sugere a boleia, a mulher que incita o marido a partir na expedição à neve, e que, talvez também, acusando-o de estar a ficar velho, o tenha instigado a partir para a malograda reunião de trabalho). Mesmo quando sugeriu, enquanto criança, a uma menina que se desviasse do caminho, a verdade é que, nestas histórias, quem se desvia do caminho, deixa-se tentar

com muita facilidade: é de livre vontade, seguindo o seu livre arbítrio, que as personagens partem à procura de qualquer coisa, abandonando casas, trocando o conforto pelo desconhecido, expondo-se ao que é apetecível, mas imprevisto. Este diabo, se tem capacidades superiores às ou diferentes das dos outros humanos (premonição, menor inquietação, inteligência), é também reconhecido como igual por outros seres. Há a insinuação de que ele não é único, mas um entre mais: na primeira narrativa, por exemplo, a menina sente uma afinidade com o menino, supõe que ele descenda de algum familiar seu, louco ou escritor, como se o tentado se reconhecesse no seu tentador. E, no entanto, mesmo sabendo-se diferente, ele não pode deixar de sofrer, muito humanamente, a perda dos que ama, dos que foram morrendo ao longo da sua vida e que ele não pôde resgatar. Há, inclusive uma progressão afectiva nos que vê perderem-se e desaparecer: uma desconhecida, os amigos, a filha, ele próprio.

A pista para sabermos quem é esta personagem enigmática, espécie de semi-diabo, encontra-se na exclamação:

“Ah, se eu tivesse comprado a alma ao diabo!...”

À partida, compreendemos que esta personagem não é fáustica. Fausto vendeu a alma em troca da sabedoria e do amor. Esta personagem não tem alma para vender. Se existe a hipótese pretérita de comprar uma alma, é porque não tinha alma, logo, é ele o diabo. A alma, esse sopro de vida insuflado no homem à nascença, de acordo com várias tradições culturais, e que pode, mediante a sua conduta, conduzir à punição ou à salvação, não existe num anjo já perdido e punido. Mas este homem que não tem alma, que não tem salvação possível, não deixou de usar o livre arbítrio: mesmo perdido, ele poderia ter comprado uma alma ao mal e fazer uso dela, poderia ter negociado, pactuado, firmado contrato com outro diabo, um diabo mais poderoso, aquele que ele invoca como seu patrono num momento de aflição.

Há, pois, não um, mas dois diabos neste texto: um diabo menor, ser humano diferente, que não faz uso dos poderes de um diabo; e o diabo, príncipe do mal, príncipe das trevas, o que na literatura demonológica da tradição hebraica, teria conduzido a rebelião dos anjos contra Deus, sendo depois denunciado e atirado para um lago de fogo e enxofre.

Esse outro é o “diabolus”, etimologicamente, “aquele que divide”; “satanás”, na tradução hebraica; o promotor das forças do mal; o príncipe dos maus espíritos; o que esconjura a palavra de Cristo; o instigador da mentira e da traição; o que procura a condenação dos fracos e os imprudentes; aquele que não pode atingir a plenitude do conhecimento e do amor; o acusador dos pecadores no tribunal de Deus; o que reina sobre o império da morte até que venha de novo Cristo; aquele a quem são devotos todos os que se afastam das vias da justiça, da caridade; os que se entregam a práticas de magia.

Para além de mitos, lendas e superstições, na tradição evangélica e na literatura religiosa cristã, este diabo é sobretudo a denominação do mal, que todo o cristão deve esconjurar (“Livrai-

nos do mal”), detendo uma função escatológica crucial: abaixo de Deus, cumpre-lhe colocar a alma à prova, para, desse combate, a alma poder fortalecer a sua fé. No *Novo Testamento* (S. Marcos), a via de prodígios encetada por Cristo é precedida pelo episódio da tentação, e toda a vida do cristão deveria ser concebida de acordo com essa imagem, procurando resistir ao tentador que induz os homens a pecarem, a desobedecerem ou descrerem de Deus. Nessa mística caminhada para a salvação, as armas da sedução diabólica são a inspiração de maus pensamentos e más acções: o cansaço, a angústia, a mentira, a cobardia, o egoísmo, ou, pelo contrário, a exultação pela confiança nas suas possibilidades. Mas a sua forma de agir mais eficaz consiste em inspirar o medo e o terror, para que, no momento de maior angústia, o homem se revolte contra Deus e recuse a obediência aos mandamentos divinos. Por isso, diz-nos ainda a doutrina cristã, a única forma de luta é confiar e não duvidar.

Foi o que não aconteceu com as nossas tristes personagens: se tivessem controlado o seu medo, o seu pânico, teriam talvez parado a tempo. É, pois, esse outro diabo invisível que intervém na intriga no momento em que o mal irrompe em qualquer um, tentando as personagens, inquietando-as, para que deixem a acalmia e segurança e partam à procura de um programa, de algo que nem sabem o que é; é esse diabo que faz com que certas personagens perversamente tentem o outro; é esse diabo que está à solta no momento em que as personagens deixam de controlar a sua vida e a sua vontade.

Mas há a sugestão de que aquele homem poderia deixar de ser um diabo tranquilo. Num momento desespero, todo o ser humano invoca uma entidade sobrenatural que o possa auxiliar. Questão, esconjuração ou hipótese, a verdade é que, naquela frase, o homem invocou o nome do Diabo, a sua protecção, a sua intervenção sobrenatural: e de modo fantástico, surge um gato, as luzes acendem-se e... o que poderia acontecer se este homem comprasse uma alma ao diabo? Passaríamos talvez para um outro nível narrativo, aquele que é sugerido pela imagem que ilustra a capa da obra. Nesse momento, a água transmudava-se em fogo, o “éden” em inferno, a resignação em revolta; e já não haveria medo do perigo: as próprias personagens se precipitariam para o perigo; uma sessão oficial poderia coincidir com um dia de circo e ninguém passaria na rua da “Assunção”.

O Diabo Tranquilo encerra, assim, uma espécie de doutrina escatológica própria. Como pode o homem resignar-se com os desígnios de Deus, a Providência, quando vê morrer quem ama ou quando simplesmente compreende a fragilidade inerente a todo o bem-estar e constata que a morte pode surpreendê-lo na próxima curva do caminho? Como não passar para o lado da revolta, para o lado do mal, fazer uso de uma última vontade, aquela que não se pode ter, a do exercício do mal, da rebelião, da vingança? O terceiro Diabo está, pois, em nós domesticado, catequizado, tranquilo, mas pode eclodir, basta não haver mais ninguém ou mais nada a perder.

Célia Sousa Vieira
Triplex, 12 de Outubro de 2004