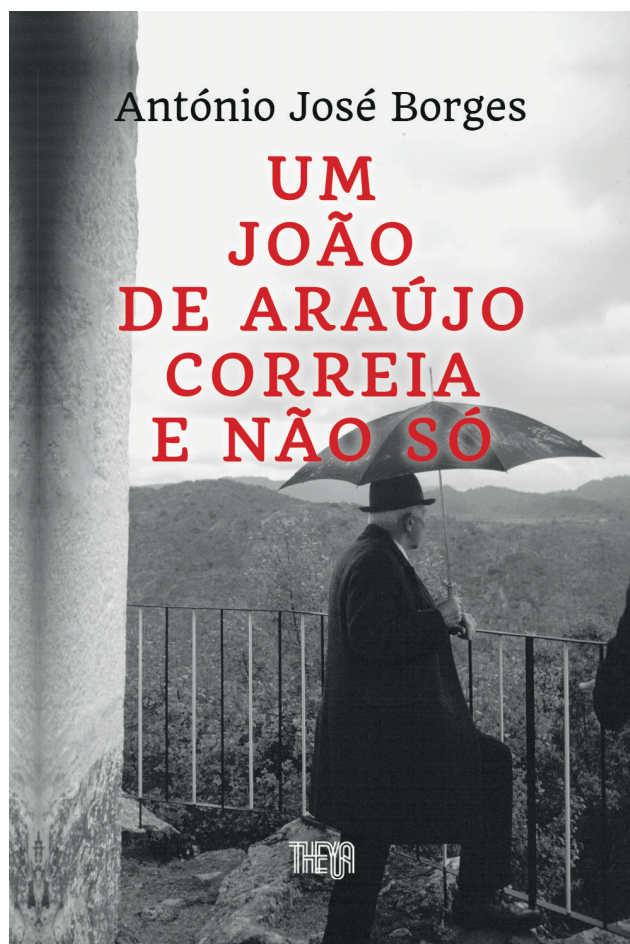


Viagem, literariedade e meta(física)morfose na obra crítica e narrativa de António José Borges

JAIME OTELO¹



Há poucos anos, agora arrefecidos na impressão de uma eternidade numerável, pres-tei-me a escrever uma recensão do livro *Diacrónicas* (2020), de António José Borges, publicado nas vésperas daquele ano infernal. A génese deste presente texto é ligeiramente diferente e deve-se, sobretudo, a *E se tudo o que converge deve subir* (2022), marca de estreia de José Borges no universo dos contos antologizados. Ler esta coletânea pela primeira vez é dar de caras com uma reunião de velhos conhecidos, como se o papel se prestasse enquanto ponto de encontro aos meandros literários e temáticos que o cânone cronista de Borges tem vindo a desenvolver ao longo de décadas. Pousar esta coletânea pela última vez é assumir quase que uma missão,

¹ Pseudónimo de Francisco Dinis Martins. CETAPS, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

diante daquilo que nela aparenta ser um convite implícito à exegese.

Propor um exercício de leitura aprofundado e comparativista, especialmente entre obras que não se cruzam no seu género ou estilo, é propor-se uma viagem, e a odisseia em que este texto zarpa é, por si só, estruturada por diferentes camadas de ironia e carinho. Há uma ternura em revisitar prosas já pousadas, algo que promete sempre devolver uma cor mais viva a impressões e sentimentos fossilizados na memória. Pegar de novo em *Diacrónicas* e em *Peito à janela sem coração ao largo* (2019) é abrir-me àquela experiência de os ler pela primeira vez e sentir as suas contemplações inquietantes sobre a viagem até Timor, a passagem dos anos e os monólogos (internos e externos) sobre a vida e a morte na era do pós-moderno. A ironia disto jaz na metáfora do tempo como algo linear, uma conceção tão vincada em nós, à medida que me sinto a descer a cronologia da obra cronista de António José Borges e me sinto também a descer a espaços temporais diferentes. Pegar de novo em *Diacrónicas*, em *Peito à janela sem coração ao largo* e também em *Timor: As rugas da beleza* (2006) é ver um autor retomar temas que o fascinam ao longo de décadas e é ver-me, enquanto pessoa e leitor, a regressar ao tormento do quarto, quando os lia pela primeira vez no meu colo, entre chamadas de Zoom e passeios higiénicos (não é difícil conceber a que altura me refiro, pois não?).

Este é um exercício que fala por si mesmo, provavelmente demasiado, convidando-se, como lhe é típico, para a vanguarda da meditação, saindo das trincheiras da mente com a pompa e o exagero expectáveis de um espelho. Por isso, é difícil evitar comentar que a pessoa que lê *E se tudo o que converge deve subir* em 2023 não é a mesma que leu as crónicas. Não que isto diga muito acerca delas: se a passagem do tempo é linear (algo com que a obra de António José Borges não irá necessariamente concordar), também será inevitável a evolução do leitor. Constatá-la é dar verbo a um facto; tudo isto diz mais dos textos que temos em mão. Sempre pesei o valor de um texto, qualquer que seja, com a sua gravidade num prato da balança e a sua magnitude no outro. Um texto que se permite reavaliar e até insiste em fazê-lo convida a uma relação que só podemos desejar ter com os mais íntimos dos nossos pares. Este facto pode ou não coexistir com ou até mesmo contribuir para alguma métrica pela qual se avalia qualidades literárias, mas, por vezes, o nosso selo de aprovação enquanto leitores basta. Com isto, posso firmar que uma exegese de alguns contos-chave de *E se tudo o que converge deve subir*, contrapostos nas suas temáticas às crónicas publicadas entre *Timor*, *Peito à janela sem coração ao largo* e *Diacrónicas*, não só se autoevidencia, como promete e se prova ser enriquecedora.

As páginas com que *E se tudo o que converge deve subir* amanhece expõem com clareza o leque de temas e matizes que cimentam os

seus contos. O primeiro dos grupos, *E se — na margem das coisas* —, desenrola uma sequência de textos liderados nos títulos por referências musicais. Desde «Septeto para um navegador solitário» até «Solo para um navegador solitário», há um enquadramento linguístico que nos recebe como se em contagem decrescente, como se este grupo fosse uma porta de entrada, um domínio de passagem. «Solo para um navegador solitário» estampa esta impressão em nós ao relatar o conto de um taxista timorense que, ao dar boleia a uma rapariga de relativo mistério, a deixa numa estrada bloqueada, vendo-a trespassar rochas e desaparecer no meio destas. Com a maior subtileza com que se pode articular o choque, o narrador descortina o espaço mental do taxista à medida que este deve retornar à sua rotina:

O homem não sentiu o perfume de uma qualquer flor, como contam as histórias tradicionais, e pensou de si para si que «ela» deve realmente morar naquela direção, na sua última morada, na última esquina onde a estrada termina... Regressou a casa acompanhado pelo solidário vento da manhã, que soprava levemente na pele da sua consciência, refrescando-o com a recordação do que tinha visto e vivido. (Borges, 2022: 34)

Poder-se-ia incriminar o olho veloz se este confundisse «solidário» com «solitário»? Há um ambiente de tensão e desordem omnipresente em «Solo para um navegador solitário», acrescido pelos saltos na cronologia da ação,

pelo curto narrar, que só consente vislumbres, e pela traição contínua das expectativas do seu único verdadeiro protagonista, cuja rotina é interrompida pela súbita concretização da transitividade da sua existência. O conto proíbe-se de parar, e ao seu leitor também, puxando-nos pela moção centrífuga a caminho de Bidau-Santana, através dos ziguezagues do corpo e da alma. Quando chegamos ao destino final, há pouco mistério relativo à identidade da rapariga no centro do drama, oscilando entre a possibilidade de ser um mero fantasma e até mesmo a morte personificada.

De certo modo, a citação de Edgar Allan Poe que lidera e enquadra o conto permite-nos antecipar este tom quase gótico (se não mórbido), mas também me faz pausar e pensar nas semelhanças superficiais com *The masque of the Red Death*, do mesmo autor. É convidativo ver Prospero, o protagonista gótico, como estando simultaneamente nos mesmos pontos antípodas relativamente ao taxista: em ambos os casos, os dois recebem a presença de uma personagem vagamente misteriosa e sobrenatural, o que acontece num espaço que carrega uma significância pessoal para os dois, minado pela aparição do vulto (no caso de Prospero, a sua abadia; no do taxista, o próprio táxi). A grande diferença jaz na abordagem dos homens a esta figura elusiva: Prospero vai ao encontro direto de Red Death, confrontando-o agressivamente, o que culmina na sua morte, ao descobrir a verdadeira forma do convidado inesperado; o taxista, por outro lado, leva o

vulto ao encontro final. No âmago dos dois textos, há uma negação da morte: Prospero foge de um surto de peste, exilando-se num espaço seu onde faz ousadamente uma festa; o taxista, por outro lado, tenta negociar junto de si mesmo a magnitude do que testemunhou. A diferença jaz na falta de unilateralidade: ao passo que Prospero tem forçosamente de tomar consciência da sua finitude, pagando pela sua húbris, o taxista é gentilmente levado a uma premonição fatal e, com a mesma gentileza, ainda que inquieta, chega a essa mesma conclusão. A viagem em que se empenha, não a faz sozinho. Aqui, a consciencialização das coisas que findam é aterradora por si só e evidencia-se ser na forma da rapariga, mas, ainda assim, nunca é tingida pela solidão. Há espaço para a nuance que um tema tão intemporal e complexo como este não só merece, mas necessita, e poucas palavras poderiam articular melhor isto como no final do conto, num parágrafo próprio, destacando-se na cauda do choque e da contemplação: «Um dia sempre **voltaria**».

Às portas de *E se tudo o que converge deve subir*, «Solo para um navegador solitário» descortina o que é talvez um dos primeiros momentos em que as sensibilidades de António José Borges cronista emergem ao cimo de António José Borges narrador. O que há de brutal na morte assombra com ligeireza, como um zéfiro, as páginas de *Timor*, espreitando o leitor a partir dos bastidores literários, deixando sempre implícito o peso dos eventos

históricos recentes do «país mais jovem do mundo» (Borges, 2006: 99). A mortandade paira nestas crónicas, mas, em contraste com o conto do taxista timorense, a consciência de si permite-lhe figurar-se como uma relíquia do caos já passado, ao contrário do vislumbre do inevitável que é em «Solo para um navegador solitário»; é este estatuto conferido de memória em carne viva que lhe permite exalar esperança junto do cronista.

Esta tese da morte enquanto processo recreativo, como uma metamorfose ou até mesmo uma viagem por si só, recorda-me um texto de um género bastante diferente, com o qual nem António José Borges cronista nem narrador dialogam, mas cuja abordagem ao mesmo tema me inspira a um pequeno contraste. No universo de *Dark souls 3*, videojogo japonês lançado em 2016, o ciclo da natureza rege-se por uma lei bastante simples: após o autossacrifício do deus do Sol a um fogo primordial, em todas as gerações alguém deverá lançar-se sobre as labaredas cósmicas, de modo a manter viva a «Age of Fire», a era dos deuses, durante a qual o Homem se mantém subserviente a divindades despreocupadas, alheio a uma profecia que prevê a sua própria era («Age of Dark»). Durante os eventos do primeiro jogo da trilogia, é revelado que o autossacrifício do Sol se deveu à tomada de conhecimento desta profecia, prevendo que o Homem terá a certa altura de depor os deuses e moldar o mundo à sua imagem. Manter o fogo primordial aceso assume, por isso, os traços de uma alegoria da

caverna, à medida que séculos e milénios se acumulam e diferentes mortais (guerreiros, príncipes, anónimos) se dedicam a manter viva uma ordem cósmica que se presta a mantê-los na obscuridade.

Os eventos de *Dark souls 3* propõem a possibilidade de colocar fim a este ciclo. Quando o mais recente candidato a reacender a chama decide não o fazer, um sino misterioso toca e chama pela ressurreição dos imolados de eras passadas, incluindo o protagonista, para que o ritual se possa cumprir. É um claro ato de último recurso que contrasta uma instituição ansiosa por se manter inteira num mundo que pede por morrer. Visualmente, isto é bem retratado na porção do jogo denominada «Dreg heap», um nome que já revela ao que vem (de modo lato, «amontoamento de resíduos»). É uma passagem descendente que leva o protagonista até a uma cidade no fim, literal, do mundo. Pelo caminho, sem nunca ser emitida uma única palavra da parte de ninguém relativamente à natureza do sítio, somos levados por um trilho de rochedos, paredes, tetos, à medida que percebemos que «heap» se refere aos restos de casas, palácios e cidades com diferentes estilos arquitetónicos, todos empilhados em cima de si mesmos. Quanto mais se desce esta pilha, mais côncavo o espaço parece ficar, afunilando-se com paredes de cimento e betão que, ao olho atento, continuam a revelar nitidamente a forma de torres, janelas, portões. A periferia da cidade no fim do mundo é um espaço onde o tempo obriga a

realidade a colapsar sobre si própria, exausta já de a «First flame» ser mantida acesa ao longo de tempo infindável. É o sumário físico da filosofia do jogo: forçar a continuidade do estado atual das coisas, impedindo a concretização de possibilidades inevitáveis, é negar-se a reinvenção. Por mais que instituições ordeiras tentem fugir a esta constatação, esta arranja forma de se vingar. Sem possibilidade de metamorfose, o mundo de *Dark souls* parece à volta do jogador, ora suplicando-lhe que ponha fim ao ciclo desmesurado, ora meditando nas ansiedades a isso inerentes.

De certo modo, lembra a inquietação de Hamlet quando pondera para si mesmo «For in that sleep of death what dreams may come». Se a reinvenção da natureza na forma da morte, seja ela natural ou não, se apresenta como não só inevitável, mas também necessária, como lidar com a dúvida que medra nas suas intermitências? A questão é intemporal e tinge-se com o matiz de uma armadilha. É um tema vasto e inesgotável que incorre na possibilidade de se chegar ao cliché. Ainda assim, na obra crítica de António José Borges apresentam-se diferentes abordagens que revisitam sempre a questão da finitude. No coração de *Diacrónicas*, onde a morte se encontra nos bastidores da passagem do tempo, o cronista tropeça na «inevitabilidade da certeza» («Os amigos de Alex», p. 67), que se impõe sobre si a meio da sessão de um filme, implícita em meandros temáticos, suscitando a seguinte reflexão:

Escrevo e ostento um sorriso. Constato que o óbvio, precisamente por o ser, é algo em que pouco ou menos pensamos. Reflicto sobre as encruzilhadas da vida, palmilhadas a custo; sobre o medo — é curiosa a nossa forma de lidar com o medo: é uma questão de hábito. O primeiro momento de medo é igual ao seguinte. Reflicto sobre o que é morrer alguém para nós: vá lá!, quantas pessoas já morreram para muita gente, estando ainda vivas! (Borges, 2020: 67)

O cronista de *Diacrónicas* faz-se ecoar na sua reflexão, firmando assertividade através da linguagem: ele escreve, ostenta, constata, dita o que é óbvio e não é, reflete, exclama. O seu ânimo perante o inevitável é inabalável, determinando que é a sua posição diante do mesmo que lhe empresta valor, e não o contrário. É o que ele faz com a consciência do morrer, especificamente através da memória (boa ou má), que o mune de certeza. É um contraste com o taxista de «Solo para um navegador solitário», que se conduz a si mesmo no caminho até à consciência da morte, mas é simultaneamente conduzido, visto que o seu caminho está enquadrado no mesmo do da rapariga-espírito, sem cujos preceitos ele talvez nunca tivesse viajado. O próprio conto termina com essa perspectiva esmagadora, já referida, de que o taxista pouco tem a fazer: «Um dia sempre voltaria» implica que a única escolha que lhe resta é posterior ao que sabe, como se todo o seu livre-arbítrio (se alguma vez o teve) devesse imperiosamente dar lugar às pré-condições de alguém (ou algo) que

até agora desconhecia. O cronista, por seu lado, respira fundo e expira. Ele tem consigo fórmulas de imortalização. Lembra uma frase de Pê Feijó, quando, no prefácio do *Manifesto contra-sexual*, de Preciado, comenta: «O afeto é sempre complicado; é o campo desprezo dos efeitos, o espaço onde as reações ainda não são emoções [...]» (Preciado, 2019: 24). O afeto em António José Borges cronista não fica aquém: é paradoxalmente intenso na sua essência e organizador na sua capacidade, flirmando com a paixão na forma da memória, mas nunca com a desordem natural.

Este positivismo relativo à memória e à paixão medra na obra narrativa em paralelo com a temática da viagem na obra crítica. A naturalidade com que se interseitam, quanto perspectivada, acrescenta um charme ao cânone de António José Borges, e o conto do fotógrafo («A demanda», pp. 57-62) destaca-se como um exemplo claro disto. O profissional titular encontra-se fixado na demanda espiritual de fotografar algo que excede o seu trabalho anterior e as suas próprias expectativas. É uma busca insalubre por um Frankenstein inconcebível, minando a vida do fotógrafo em todos os quadrantes imagináveis da sua profissão e intimidade: o espaço não basta, o tempo não chega, o casamento desfaz-se. O conto culmina com a fuga do fotógrafo para um parque, onde encontra a perfeição accidental. No momento certo, que nunca poderia ter sido calculado, ele encontra o inefável ao alcance da câmara:

Ei o momento que ele esperava. Num impulso, num ápice, muniu-se da sua máquina, mexeu-se um pouco para a esquerda, rastejando, assemelhando-se a um caçador, a um observador de gorilas nas montanhas, ou a um turista na savana africana, e tirou a sua foto e mais outra e mais outra. [...] Depois, só depois, pensou e reflectiu: era, foi, é e será, porque o registei, aquele o momento por que tanto anseiei. (Borges, 2022: 61-62)

O retorno ao lar, que se sucede, é natural («Antes de ele lhe ligar [...] ela, pressentindo esse passo, já estava em casa dele»), marcado pela ergatividade catártica de um monomito, como no cosmos dos Ulisses, Lancelotes e Mwindos. A pequena viagem do fotógrafo é tão física quanto não o é. A sua demanda titular pela captura do momento ideal leva-o a conspurcar o seu meio, necessitando da saída do mundo para perspetivar não só o objeto do que procura, mas a essência das suas necessidades. Como qualquer herói mítico, o regresso a casa demarca-se pela aquisição de conhecimento, pela partilha do mesmo e pela recompensa: «A espera foi virtuosa e a persistência venceu, pois se às vezes pode ser, também pode ser sempre. A **escalada** sempre compensa» (Borges, 2022: 62).

Este motivo da fotografia envolto em viagem é inevitavelmente alusivo a (e talvez diretamente descendente de) *Timor* e *Peito à janela sem coração ao largo*. O primeiro destes dois é talvez o mais evidente. A paisagem intitulada «Vista de Díli» (*Timor*, p. 16), que recebe

o cronista, o olhar maroto de «Aníbal» (p. 20) a vencer uma relação comercial, mas genuína, o «Nascer do sol da vida na ilha de Ataúro» (p. 60), cumprimentando o autor diariamente, as várias referências gráficas da obra, estabelecem um diálogo com o seu texto escrito, não se podendo ler um sem as outras, sempre reforçando a permanência da *moção*. Como o fotógrafo da «Demanda», esta moção é física e metafísica: a comunicação entre escritor/observador e escrito/observado é perpétua e contínua, mas, mais do que isso, ela é incapaz de ser isenta. Quando o cronista capta a foto intitulada «Nascer do sol da vida na ilha de Ataúro», ele aponta na crónica respetiva:

Eis, por fim, o momento da luz com curiosidade ansiada. Ofusca-me os olhos quando olho na direção, ao mesmo tempo que tolda e ilumina a minha existência. Enquanto o astro-rei renasce, as nuvens continuam o seu percurso sem movimento: o da mudança de cor [...] Nasceu e ofusca-me. Quase tudo dito. Há descrições quase impossíveis. (Borges, 2006: 62)

É de interesse notar que em António José Borges a voz agentiva da crónica ou a daquela narrativa do conto não se aventuram sozinhas pela natureza. Esta também se aventura nelas. As duas partes viajam mutuamente, uma sobre, sob e através da outra, e poder-se-ia até discutir se a segunda é impermeável à primeira.

Os efeitos da apreciação da natureza no contexto da viagem (talvez, de forma mais lata, a valorização do externo, pois o cronista mira

sempre de fora para dentro) têm ecos em *Peito à janela sem coração ao largo*. Estes podem dever-se ao facto de parte destas crónicas ser pintada contra o cenário de Timor, mas o seu enquadramento extratextual é determinante – é o viajar em direção a, da direção de e em torno do Extremo Oriente. O deambular geográfico suscita a comparação enriquecedora. Em «Sim, sou feliz» (pp. 35-39), a humildade material dos habitantes de Aiassa, carecendo de água ou luz, prova ao cronista que a urbanização escusa a plenitude ou o contentamento. Num toque de excelente fluidez natural, a crónica é seguida por «A razão da cigarra» (pp. 39-42), que reforça no seu clímax a apreciação pela simplicidade e o gáudio do ócio.

Semelhantemente, esta comparação é suscitada internamente pelo ângulo cronológico das próprias crónicas. *Peito à janela sem coração ao largo* reforça o seu charme ao ampliar o trajeto original de *Timor*, concebendo uma viagem não só espacial, como temporal. Este compasso de tempo é muito mais do que a essência das datas com que cada texto religiosamente se fecha. Ao longo de *Peito à janela sem coração ao largo*, como em *Timor*, existe um foco cuidado na gramática e no tom, que guia o leitor sempre na direção do presente: enquanto seguimos os passos que o cronista está *neste momento* dando, vamos também ouvindo e sentindo as suas ideias, os seus pensamentos e as suas impressões; à medida que absorvemos um espaço tornado único pela

cumplicidade autor-leitor, bebemos de toda a apreciação que António José Borges detém pelas coisas como elas são agora. A primeira menção explícita do futuro – até mesmo da própria palavra «futuro» – calha em «Deseleições» (pp. 91-93), quando o cronista articula ansiedades implícitas nas mais recentes eleições de Timor à data, medos esses que minam a confiança num amanhã desejável ou seguro. O texto marca uma mudança abrupta no tom do livro, que vai vertendo para as restantes páginas finais. Quando chegamos a «Resposta a uma pergunta e a bandeira portuguesa» (pp. 103-106), a beleza e a simplicidade já não são brilhos à superfície da pérola distante que é Timor. A ilha, agora, materializa-se ante o cronista com nuances cuja complexidade o fotógrafo da «Demanda» nunca poderia captar. Ainda assim, é possível que o cronista se aproxime dessa captura com uma admissão sóbria: «[...] um texto (simultaneamente duro e de entrega, mas sem pretensões moralistas ou de análise sociológica) de amor preocupado e de fraternidade universal com um povo que já percebo ser normal como tantos outros [...]» (Borges, 2006: 106). Como qualquer herói aquando do fim da viagem, este despir de ilusões dá lugar ao conhecimento e à partilha do mesmo, com o retorno ao lar marcado por uma perspectiva que só pode beneficiar quem dela se mune.

Ler a obra narrativa e crónica de António José Borges em paralelo é ter desenrolando-se diante de nós um artista (sim, pois a escrita

e a meditação têm tanto de artístico como de científico) que dialoga consigo mesmo. Esta perspectiva poderá dizer mais do significado do que do significante, mas parece ser uma consequência natural de vozes ascendendo ao zénite da sua criatividade. É inevitável ao bom observador observar-se, guardando apontamentos nos recantos da memória que se manifestam continuamente, sempre polimorfos, mas igualmente idênticos. Ainda assim, é difícil não apontar que o charme da obra de António José Borges jaz na forma como todas estas tendências e meandros formam uma constelação literária que resiste sempre ao monólogo. O facto de me sentir capaz de traçar paralelos com outras referências literárias dentro deste nosso texto serve de testemunha a isso mesmo. Tanto o cronista como o narrador (aqui sempre entendidos como entidades distintas) caminham cuidadosamente sobre a linha que separa a catarse da fantasia, articulando nesse misto um convite para que o leitor se preste a ponderar conjuntamente não só problemáticas, mas as suas potenciais soluções também. O facto de eu me sentar para cogitar sobre isto, inspirado por estas páginas a traçar paralelos com outros corpos literários, mostra que o cânone borgeano (se se permitir o neologismo) faz o seu trabalho de

uma forma sem igual. Não é usual confrontar dilemas com mágoa, morte e azares com o otimismo do cronista e dos personagens que o narrador nos traz.

Num último divagar, sou lembrado do poema «letrúvio» (*Agulhas de água*, 2016), que António José Borges (poeta) começa com: «houve um tempo em que choviam letras do céu» (Borges, 2016: 25). A letra dá lugar ao radical, que dá lugar ao fone, que dá lugar à sílaba, a que eventualmente sucedem os livros. Este sentimento, a meu entender, ainda se mune de atualidade: encontrar o equilíbrio não só entre diferentes formas de literariedade, mas também entre os meandros do pós-moderno, fornece a obra e a exegese de uma experiência que é melhor descrita como (re)significante.

Bibliografia

- Borges, A. J. (2006). *Timor: As rugas da beleza*. Garça Editores. Peso da Régua;
- Borges, A. J. (2016). *Agulhas de água*. Zéfiro. Sintra;
- Borges, A. J. (2019). *Peito à janela sem coração ao largo*. Theya Editores. Lisboa;
- Borges, A. J. (2020). *Diacrónicas*. Theya Editores. Lisboa;
- Borges, A. J. (2022). *E se tudo o que converge deve subir*. Theya Editores. Lisboa;
- Preciado, P. B. (2019). *Manifesto contra-sexual*. Orfeu Negro. Lisboa.