



*Abstracto*, José Antonio López Martínez

# O Mestre. Os Mestres. A Mestria (a propósito de *O Mestre* de Ana Hatherly).

Imutabilidade/Mutabilidade do texto ou o poder da(s) leitura(s)<sup>1</sup>.

MARIA DO CARMO CASTELO BRANCO DE SEQUEIRA  
*Professora catedrática da Universidade Fernando Pessoa*

---

<sup>1</sup> Artigo escrito no âmbito do projecto “Po-Ex 70/80. Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, com fundos do MCTES e da EU (Ref<sup>a</sup> PTD/CLE – LLI7098270/2008 e tendo como Instituição Proponente a Universidade Fernando Pessoa).

**RÉSUMÉ:** Ayant comme point de départ la configuration de la dernière édition du livre *O Mestre* de Ana Hatherly, on cherche vérifier:

- Comment la forme et la dimension textuelles enveloppent et dynamisent la lecture et, par conséquent, le développement créatif de l'auteur et du lecteur;
- Comment la constitution physique de l'édition (ensemble indébrouillable de paratexte et texte) recréent en mise en abyme le propre cercle des lectures, entendues comme opération vivante de «créer et lire, de recréer et relire».

**MOTS-CLÉS:** Texte - metatexte, Mise en abyme, Relecture / Recréation



1. Penso num texto. Não, com Lotman, como *aquele sistema* unitário na sua expressão, delimitado topológica ou cronologicamente e definitivamente estruturado; não, com Segre, como tecido linguístico de *um* discurso, mas como qualquer coisa de variável e escorregadio, sinuoso e recurvado quanto baste, que oscila e é retomado e foge e se acerca, texto que é uma *forma* (uma configuração) buscando um *formato* (uma dimensão enquanto livro), ou um *formato* buscando uma qualquer outra *forma*. Texto como massa sensível às transformações que as mãos e todos os ecos da memória (movimentos, afinal, de apropriação) lhe imprimam, tão maleável como o barro, na inteligência *manual* de Rosa Ramalho. Texto onde não só «o autor *acontece*», mas onde *acontecem* muitas outras vozes a gritar autoria.

Pego num livro de Ana Hatherly. Neste caso *O Mestre*. E logo me surgem na memória de leitora compulsiva quatro obras diferentes no formato e na forma: a esguia textura de *A Lição* de Barthes, presa a uma frase ressoante do autor, obsessivamente presente na contra-capa (“Cheguei a uma altura em que, como que atacado por uma surdez progressiva, não ouço senão um som: o da língua e o do discurso misturados”); ou a imagem da coruja irradiante, “devoradora de mamíferos vivos” (na sua tonalidade de tons) que, na capa da Gradiva, parece cobrir e intensificar *A Sombra de Foucault* de Patrícia Duncker. Ou, logo a seguir, esse renascer abrupto do inacabado ou do acabado impossível da obra de Italo Calvino, *Se numa noite de Inverno um viajante*; ou também ainda a composição colorida e tautologicamente interpretada (na capa da edição da Gradiva) pela imagem simbólica de Reygnault, “Sócrates arranca Alcibiades do seio da volúpia” de *As Lições dos Mestres* de George Steiner. E esta última memória faz ecoar em mim uma subtil, importante e quase (ou totalmente) epigráfica voz/citação de Valmiki (segundo Aubrey Menen), que Ana Hatherly incisivamente repete no início de *O Mestre*:

”Il y a trois choses qui sont vraies: Dieu, la folie humaine et le rire Puisque les deux premières dépassent notre compréhension, il faut tirer le meilleur parti possible de la troisième.»

O riso e não o choro ou a angústia ou o entrelaçar do saber ou de saberes. É com a metáfora do riso

que a autora *motiva* (estabelece um motivo) ou reinventa ou *impõe* a leitura de um livro que há muito foi descoberto e redescoberto aqui, e no Brasil também, sem todavia o seu sentido poder ter sido (ou nunca o poder ser) inteiramente fechado. Deixemos falar, a propósito, Simone Pinto Monteiro de Oliveira, saída do “segundo” prefácio à terceira edição da obra, para estabelecer o roteiro musical da descoberta, seguindo leituras, reconhecimentos, *labirintos* com Minotauro à mistura, numa desrealização promotora de nova realidade, ou numa visão (engendramento) do amor, “entre duas estruturas: neurose obsessiva e histórica” ...

Terá ficado tudo dito?

Volto aos livros indicados e, com eles, a três hipóteses / proporções de *angústia*: *Kenosis*, *Demonização* e, sobretudo *Apófrades*, isto é, segundo Harold Bloom, não só a um dispositivo de ruptura – essa espécie de *contra-sublime* – mas, principalmente, atendendo à última “revisão” apontada, ao que indicia (e por antítese) “o regresso dos mortos” (...) os que voltavam a habitar as casas em que tinham vivido” (Bloom, 1991, p.27).

Esta “proporção de revisão” pode ajudar-nos a dizer (reforçando o professor da Universidade de Yale, considerando embora a forma *quase imprópria* ou mesmo inversa, quando se fala deste texto de Ana Hatherly) que foram os últimos autores, trazidos pelo leitor, que, afinal, vieram habitar *a casa da primeira autora* ... uma casa em que ela viveu antes (e que continua a habitar) e que por isso não os pôde ter como fantasmas... Assim, na minha versão irreverente da voz de Bloom, a conquista dos livros segundos fá-los aparecer, não como se a escritora anterior tivesse escrito as suas obras, mas como se esses escritores, não a tendo visto ou lido, a tivessem sonhado enquanto *gravação* anterior de uma obra perdida em qualquer ponto inatingível. Diríamos, talvez mais fortemente, que o acto de conquista do livro primeiro será a renovação, em forma de diário íntimo daquela que não foi vista (lida), mas apenas sonhada na figura de uma escritora fantasma (ou homem-invisível, para utilizar a obsessão de Ana Hatherly) aquela que (como diria Roland Barthes, a respeito de Gide) fosse, igualmente o cunho e o vazio...) <sup>2</sup> e nesse cunho estivesse, mesmo que tenuemente, uma marca: *a prioridade, impossível de apagar, do espírito criativo*. Esta a minha primeira reivindicação de leitor.

Mesmo não pensando no(s) *aparente(s)* anacronismo(s) que invertem temporalmente a acção e tornam absurda a possibilidade de leitura destas obras pela autora, dado que surgiram posteriormente à sua

---

<sup>2</sup> “Pois aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal qual pode ser visto no seu diário íntimo, é o escritor menos a sua obra: forma suprema do sagrado: o cunho e o vazio” (Roland Barthes por Roland Barthes, 1976, p.94).

própria iniciação a uma estranha (ou reconhecida?) pedagogia<sup>3</sup>, todavia, no espírito acrónico do leitor é assim que se revertem, é assim que eu torno essa leitura reversível, confundindo-a com a minha. Digamos, porém, que, por efeito de propositada atenuação, talvez, a expressão exacta não seja “absurda possibilidade”, mas antes o retomar daquela cadeia accional de Orpheu, desenvolvida na procura, no encontro, no reenvio, na reflexão e na revogação de que falava Jean-Loup Rivièrre a propósito da aventura do Orpheu- Barthes<sup>4</sup>, isto é, a repetição independente do tempo, a procura ininterrupta, numa teatralidade conjunta, que o olhar adivinha para além das datas – numa outra acronia ou arquiteatralidade a reflectir, ou numa renovada busca do sentido último através do encontro/reencontro de textos.

É possível que não sejam indiferentes, mesmo que, aparentemente desencontradas, vozes que, como a de George Steiner, ressoam no discurso e nos ouvidos, enquanto revisito lentamente, com a curiosidade possível, a imagem Hatherliana do mestre e que são estas:

Alguns mestres destruíram os seus discípulos, tanto psicologicamente como, em casos mais raros, fisicamente. Demoliram-lhe o espírito, roubaram-lhe a esperança e a individualidade e exploraram a sua condição de dependência. O domínio da alma tem os seus vampiros. Em contrapartida, alguns discípulos, pupilos, aprendizes subverteram, traíram e arruinaram os seus Mestres. Uma vez mais, este drama apresenta vertentes não só psicológicas como também físicas. Recém-eleito Reitor, o triunfante Wagner desprezará um Fausto moribundo, seu antigo *magister*. A terceira categoria é a da troca, a de um eros construído numa base de confiança recíproca e, de facto, de amor (o «discípulo amado» da Última Ceia). Mediante um processo de interacção, de osmose, o Mestre aprende com o discípulo ao mesmo tempo que o instrui. A intensidade do diálogo gera amizade, no sentido mais elevado do termo. A relação pode incluir, simultaneamente, a clareza de visão e a insensatez do amor. Considere-se Alcibíades e Sócrates, Heloísa e Abelardo, Arendt e Heidegger. Alguns discípulos revelaram-se incapazes de continuar a viver após a morte dos seus Mestres... (Steiner, 2004, 11 e 12)

Longa a citação, mas bem explícita, sobre a influência/ efeito do mestre – ou da paixão derivada leitor /escritor, sombra permanente na carta a Paul Michel da personagem de *A Sombra de Foucault*.

Cher Maître

Eu também fui o teu leitor. (...). Esta é a primeira e última carta que te escrevo. Mas nunca te abandonarei. Continuarei a ser o teu leitor. Continuarei a lembrar-me de ti. Continuarei a escrever dentro dos moldes que inventaste para mim. Disseste que o amor entre um escritor e um leitor nunca é celebrado, que a sua existência jamais poderá ser provada. Não é verdade... (Duncker, 1998, p.144)

Esta proposta cadeia da (re)construção da narrativa e das suas leituras, este efeito interseccionado do

<sup>3</sup> Lembremos que a 1ª edição de *O Mestre* é de 1963, *Lessons of the Masters* é de 2003, *Hallucinating Foucault* de 1996, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de 1979 e *Leçon* de Roland Barthes foi proferida no Colégio de França, em 1977.

<sup>4</sup> “Encenações de Orfeu” in *Barthes – Discurso – Escrita – Texto*, L’Arc, nº 56, 1974.

jogo, faz-me parar em Italo Calvino – em *Se numa noite de inverno um viajante*, ou seja, nessa jornada de leitores pelo infinito possível de hipóteses narrativas, acabada em casamento quase incestuoso – ou, por outro lado, visionar os dois baralhos de narrativas que o mesmo autor nos serve em texto quase mudo mas de aparente liberdade hermenêutica, ou de antecedido hipertexto, representativos de um inconsciente colectivo que aprisiona e nos aprisiona, tanto na escrita como na leitura. Falo desse incrível *Castelo dos Destinos Cruzados*.

Posição diferente a de Roland Barthes que se oferece a si próprio, enquanto mestre, em forma de lição, reservando o seu efeito para quem a lê ou para quem a ouviu no Colégio de França – uma lição debruçada sobre a Literatura, enquanto “grafo complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever”, e a vai escalpelizando nas suas três forças moventes: *Matesis*, *Mimesis*, *Semiosis*, em busca do “sabor possível” – forças perfeitamente visíveis na narrativa de Ana Hatherly e, poderíamos dizer, operativas na sua construção enigmática.

2. Paremos por aqui, abandonando quase todas as sombras que atravessam o texto *reconstruindo-o*, e entremos devagarinho (“mas já com a cabeça virada para longe”) no *livro de viragem* ou *livro iniciático*<sup>5</sup> – afinal o nosso destino primário – destino agora recoberto por essa semi-sombra ou moldura que o embala e o discute: o paratexto. O paratexto é, no fundo, uma espécie de *tribunal* (no sentido académico que lhe dá a língua castelhana e, neste caso, apresentado quase visualmente): o texto está lá no fundo como se estivesse inteiramente recoberto por redistribuições sucessivas, de palavras e sons (les mots sous les mots – ou outra espécie de linha anagramática e estilhaçada) visionando e sugerindo o *hipograma* – aquela espécie do *manequim* Saussuriano, em volta do qual todos os outros textos gravitam. O *locus princeps* só responde vagamente, depois dessa busca, indiciando os *sons* inicial e final, os dois *esses* que reconstituem o nome de Sócrates, a *estrutura* ou *esquema* (nas palavras da autora), mas que, mesmo aparentemente reencontrado, permanece enigmático, como dirá Silvina Rodrigues Lopes, seguindo ” recomendação” da autora de O Mestre<sup>6</sup>:

Não devemos querer desfazer os enigmas. Não se pode saber o que o mestre quer dizer, somente o que ele diz: é por isso que continuaremos a ler este livro, a pensá-lo, sempre a partir daquilo que em cada momento se ilumina,

<sup>5</sup> Em entrevista à Revista *Tabu*, 5/7/08, Ana Hatherly tendo perfeita consciência da inovação que foi *O Mestre*, observa a este respeito: “inaugura a novelística moderna portuguesa, juntamente com *Os Passos em Volta* do Herberto Helder (também de 1963) e *Rumor Branco*, de Almeida Faria (1962). Sem que nos tivéssemos influenciado mutuamente em nada, fizemos aqueles livros de prosa na mesma altura e isso foi realmente a grande mudança”. Também, a propósito da 3ª edição de *O Mestre*, em 1995, refere: “*O Mestre* representa uma fase de viragem na minha produção literária. Com o Mestre produziu-se em mim uma ruptura decisiva (...) Depois de *O Mestre* eu estava preparada para assumir declaradamente o Experimentalismo...”(p. 44).

<sup>6</sup> *O Mestre*, p. 25.

afirmando-se, fora de qualquer nostalgia de Mesmo, como um passo em direcção ao Outro...

Revisitemos então o *júri* ou o *Tribunal* (os que pretendem responder ao enigma) – júri em que a autora também se envolve activamente (enquanto autora do texto a ser julgado), respondendo entrelaçadamente, de forma oblíqua e falsa heteronímica, em três fases ou modos diferenciados: primeiro, numa reiteração tripla de regozijo, assinada pela “autora”; depois, numa auto-apresentação biobibliográfica e metatextual, onde garante ao *tribunal* que a obra debate o problema do conhecimento e onde, sob capa de anonimato, interessante e paradoxalmente a integra esteticamente no ângulo da “novela simbólica”, ao serviço “da expressão de uma experiência comum a todos nós: a incomunicabilidade ou as dificuldades de comunicação”; e, finalmente, autenticando-a num discurso de primeira pessoa, onde dá largas a uma auto-explicação situacional da escrita e suas refundições – representação de reviravolta literária para o experimentalismo (espécie de ponte? espécie de salto? Ponto final da prosa na viagem literária?).

Pequenos fragmentos afinal, com diferentes enunciações e com diferentes formas discursivas, confrontados com cinco discursos bem mais longos, já que agora os mestres se multiplicam e agudizam as vozes. São, nada mais, nada menos que Maria Alzira Seixo, Silvina Rodrigues Lopes, Simone Monteiro de Oliveira, José Carlos Bacelar, Nadiá Paulo Ferreira. No discurso deles ficam os traços, os riscos e os ritos que baseiam ou interrogam o texto não só sobre o possível encontro com outros mestres, como procurando estabelecer e afinar percursos de leitura, esboçando as grandes linhas de sentido, desenhando-o e configurando-o como o símbolo de *distância* intransponível ou de percurso para a morte da comunicação, mas também e já como forma nova ou renovada da expressão, a caminho do experimentalismo (arrastamento de imagens, numa sucessividade barroca) – *espécie* de *métaphore filée*, diria eu –, domínio mais da palavra do que da frase, conceptualização abstracta de “um desenvolvimento pedagógico” ou de “um programa de escrita” saído das palavras que circulam – ou se suspendem – no palimpsesto genotextual activado nas falas do mestre e da discípula.

Da análise de Nadiá Paulo Ferreira surge a notação diferente (próxima ou afastada?): a ideia de considerar esta obra “na tradição do mito de amor da Literatura Portuguesa”, vendo no livro (quanto a mim, *de forma alargada*, no campo do discurso amoroso, mas não descurando a linha de ligação interpretativa “amor / saber / morte”) o símbolo de todas as mulheres que se tornaram vítimas da armadilha de um amor que se sustenta na Promessa da Fidelidade” (p. 54).

3. Que fica, então, depois disto, para mim, enquanto leitora?

Talvez esta frase de Ana Hatherly – aquela que ultima o seu prefácio à 3ª edição da Obra. Talvez ela

possa agir sobre a minha leitura como uma espécie de eco impulsionador ou seu motivo dominante: "... a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade" (p. 44). Frase e palavra com que passa para nós, leitores possíveis, o terrível encargo de sermos pequenos decifradores e mestres, mestres depois de outros Mestres se terem pronunciado. Nada me impede, portanto, que regresse (sem falso pudor) a uma espécie de suporte a amparar-me no discurso: Roland Barthes:

Se, por um qualquer excesso de socialismo ou de barbárie todas as nossas disciplinas fossem retiradas do ensino excepto uma, a literatura deveria ser a disciplina salvaguardada, porque todas as ciências se encontram disseminadas no monumento literário.

De forma equivalente, mas a título singular, eu afirmaria, a propósito de *O Mestre*, qualquer coisa de próximo a estas palavras, em relação à sombra da Pedagogia que sobre ele paira e dele transborda, mesmo que soterrada pela poética que o recobre. Isto porque, nesta obra, se reafirmam (muito embora – e ainda bem – através da imagem do conflito e do “não dito”) as grandes linhas utópicas de qualquer autêntico discurso pedagógico, a saber: – no reverso (ou na outra margem) de uma didáctica enquanto relação estabelecida entre mestre e *discípulo* ao serviço do conhecimento (ensinar a pensar); – na forma da sua *desconstrução* e ofuscado prazer, problematizado mas não encontrado; – no cruzamento (desperdiçado) das grandes *palavras* do ensino: comunicação, amor, alegria; – na tentativa de fuga ao que Roland Barthes chamava de fascismo próprio da língua, quer dizer, de irradiação, no discurso latente do professor, do excesso de *servidão* e de *poder*; finalmente, na existência (como ideal impossível desse discurso) do grande movimento ou evolução das letras, da cultura e do ensino, do irresistível e forte desejo de uma dinâmica e de uma inovação que não passam, todavia, de germe impotente. Porque, também ainda e sobretudo, através da metáfora do riso, eu visiono (mas do qual não apanho senão areia ou miragem) todo um método socrático de ironia e maiêutica, essencialmente dialógica (no sentido mais amplo e extratextual que damos a dialogismo, depois de Bakhtine) – método, que partindo da dúvida e chegando cada vez mais autonomamente ao saber, à cultura e à própria finalidade da educação, me surge como teatro do absurdo ou como tragédia. No fundo, o naufrágio daquilo que, com Dilthey, significaria o êxito da relação pedagógica: a união do eros platónico na assunção do amor pedagógico, a intenção de fazer do saber e da possível verdade (mesmo que ficcionada) a directriz da acção.

A morte final do mestre mantém a encenação derivada, como pano de fundo ou como símbolo, ou como representação desse texto, poeticamente incontornável, que conta a história da invenção da lira como canto da tristeza incomensurável de uma perda.

Ou talvez não propriamente de perda. Antes, como quer a autora, de viragem...

Olhemos as ruínas, essa pulverização indiscreta da doutrina em que o *esquema* “Professor” se foi tornando, dele só restando um rumor vago e longínquo, sob a imagem de uma nomeação e de uma forma. Pensemos, porém, positivamente, que qualquer *estrutura* se pode infinitamente transformar, sem se perder completamente, como o demonstra Roland Barthes com a leitura de “O Navio Argos” – “esse objecto sem outra causa senão o seu nome, sem outra identidade senão a sua forma”<sup>7</sup>.

É possível talvez que *renasça* (como Autran Dourado defendeu a respeito do mito – lembrando, também ele, um mestre imaginário –), e que, *ao renascer*, venha a gerar um novo ritmo, ou outro mito, sabendo-se que “mito e arte se completam e deles, igualmente, se pode exigir beleza, força e emoção, mas nunca a verdade”<sup>8</sup>.

Recuemos então, não esquecendo esta última possibilidade, e olhemos com acuidade a viagem que o texto preconiza.

Tudo se processa em 10 *cantos* ou capítulos com ritmos diferentes. Lembremos a extraordinária encenação para o desenvolvimento do “Breve sumário da história de *O Mestre no Brasil*”, que Simone Pinto de Oliveira, parafraseando Gil Vicente, propõe no Prefácio à sua 3ª edição, colocando a *Sonata a Kreutzer* (de Beethoven? De Leo Tolstoi?) como fundo. Tomemos agora esta sonata, na sua primeira inscrição no texto: eco e prolongamento do convite da discípula: “Mestre, eu vinha perguntar se o Mestre não queria tocar a Sonata de Kreutzer comigo... e, perante a observação do Mestre de que “as sonatas passaram de moda e de que hoje em dia já ninguém toca”, reclama:

Tolstoi! Meu Mestre Tolstoi! Então o Senhor também mente? Então eles não se amaram tocando a sonata para violino e piano? Então ela não morreu apunhalada por causa de uma peça de música? Beethoven, meu mestre Beethoven! A sua música hoje já não consegue provocar a morte de nenhuns amantes! ... (p.107)

Mas qual o Mestre que fala ou com que Mestre fala a Discípula, convidando-o para tocar a duas mãos?

<sup>7</sup> Imagem frequente a do navio Argos (luminoso e branco) em que os Argonautas substituíam pouco a pouco cada peça (...). É bem útil, este navio Argos: fornece a alegoria de um objecto eminentemente estrutural, criado não pelo génio, pela inspiração, pela determinação ou pela evolução, mas sim por dois actos modestos (que não podem ser apreendidos por nenhuma mística da criação): a *substituição* (uma peça expulsa a outra, como num paradigma) e a *nomeação* (o nome não está de forma nenhuma ligado à estabilidade das peças): de tanto combinar adentro de um mesmo nome, nada resta já da origem; Argos é um objecto sem outra causa senão o seu nome, sem outra identidade senão a sua forma...”.

<sup>8</sup> “Quando Cronos castrou o pai, o sangue de Urano fecundou a terra. Amputar ou esconder o mito às vezes gera a sua proliferação. A morte de um mito é codificá-lo sistematicamente. Só a razão emascula realmente o mito. Cronos porém nunca serviu de instrumento de Logos: o que ele praticou foi um gesto ritual, fonte de mito (1981, p. 11).



O que o discurso parece ensaiar é o esboço vacilante, ou desenho, ou movimento evolutivo do perfil do “Mestre”, esboço que cobre o texto como uma litania bizarra, diria, persistente, mas também *absurda*, alargando-se numa espécie de monólogo assente em asserções aforísticas que moldam a avaliação histórica e axiológica do conceito.

De facto, por um lado e acompanhando o ritmo diegético, a melopeia aforística percorre os espaços onde a aparente “história” se desenvolve: a casa do mestre; o quarto; o jardim; a casa da discípula; e de novo o jardim (“esse lugar de jogo” – de jogo total – onde a morte dialoga ironicamente com a necessidade de “cultivar o nosso jardim”, invertendo intencionalmente a ideia do “remédio prático” proposto, apesar de tudo, por Voltaire em *Candide*).

- O Mestre é a recreação de uma verdade
- A ambiguidade é a arte do suspenso
- O Mestre é o homem que aparece
- O seu aparecer é que é o seu ensinamento
- O mestre usa máscara, tem máscara, é máscara
- O mestre é para ensinar o que a gente não sabe ainda
- Toda a aprendizagem é uma forma de estrangulamento de alguma coisa dentro de nós
- O Mestre não sente, não vê nem ouve
- A melhor maneira de matar uma personagem é torná-la supérflua
- Os mestres são sempre omniscientes, onnipotentes e bruxos, só não serão Sócrates porque entre tomar a cicuta e dá-la a beber há uma certa diferença

Por outro lado, lembramo-nos, de imediato por contraponto (e porque a narradora o faz, igualmente notar<sup>10</sup>), do discurso descritivo da Sra Smith no preâmbulo da *Cantora Careca* de Ionesco, onde não é despidianda (pelo paralelismo, nesta obra de Hatherly) a caricatura do *conferencista* (o verso / o reverso, o sábio / o sofomaníaco), tudo isto através de um campo genológico heterogéneo, entre o lírico e a ladainha<sup>11</sup> (que lembra, de outra forma, os “conglomerados de significados” que a autora refere no

<sup>9</sup> A flutuação do signo “Mestre” ondula por vários outros signos, aparentemente similares, mas onde o jogo das conotações se vai desdobrando em cambiantes diferenciados, gerando, poderíamos dizer, uma significância: “o Mestre”, “o outro Mestre”, “Os Mestres”, “nós, os Mestres”, “o Andrógeno...”.

Não tão fortemente, mas também a enunciação da Discípula (e não aluna) se desdobra entre a primeira e a terceira pessoa: “A Discípula”, “eu”, fazendo desdobrar o discurso entre a objectividade (diria, a categoria) e a subjectividade personalizada, mas não nomeada.

<sup>10</sup> “Os conferencistas são sempre ridicularizados, ou ridículos, como este ... Ah, que divertido! A cantora (*será careca?*) na fila de trás comenta a qualidade dos tecidos...” (p. 82. Itálico nosso).

<sup>11</sup> “O sexo é o caminho do nexo. O sexo é a mola que une e afasta. O sexo é a matriz da paixão. O sexo é a matriz da não-paixão. O sexo é a matriz da vida da morte. O sexo é a matriz da criação. O sexo é a matriz da destruição. O sexo é a matriz da ascense. O sexo é a matriz da discórdia. O sexo é a matriz da Alegria. O sexo é a matriz do enojo. O sexo é a matriz” (p.86); ou ainda, de forma mais curta e não sequente, mas criada por variações paradigmáticas ou por troca dos sintagmas: “O mestre é o

“esclarecimento” sobre o “Alfabeto Estrutural ou “Escrita Conceptual”<sup>12</sup> e que se tornam, portanto, como uma espécie de anúncio da reviravolta), que ladeiam não só a “pequena narrativa”, como o “diálogo” (que por vezes, preenche quase todo o capítulo ou sequência), como ainda o “ensaio” quase envergonhado, escondido na falsa diegese.

Em termos de estruturação, persegue uma linha equilibrada (até no espaço concedido ao processo dos dominantes *possíveis narrativos* (diria, lá muito para trás, mas na contemporaneidade da edição primeira do texto, Claude Bremond<sup>13</sup>): *construção - degradação*, num crescendo descendente negativo até à ficção antitética da morte das discípulas n’ *A Lição* de Ionesco, *transformada*, num primeiro momento, em discurso iterativo para logo se transformar e desenvolver em aforismo:

Entretanto o Mestre vai estrangulando a Discípula, mas todos os mestres estrangulam sempre os seus discípulos de uma maneira ou de outra. Toda a aprendizagem é uma forma de estrangulamento de alguma coisa dentro de nós (p. 113)

14

A acção que num segundo momento se começa a desenrolar é antecedida pela voz do narrador, que inverte os termos, e, de forma definitiva, altera o movimento, anunciando: “A discípula vai passar a actuar. Vai começar a torcer o laço com que há-de vir a enforcar o Mestre” (p.114).

Concluamos com a ideia deste texto, acentuada como um espaço de viragem – esse espaço do percurso que não está inteiramente visível, que não é ainda objecto, mas que só se imagina ou se nos impõe, de forma subtil e leve, como trajecto, como um rasto que devemos procurar para além dele, como uma desagregação a adivinhar-se, ou como uma matéria em transformação interna, ainda opaca (só por momentos translúcida).

Ana Hatherly o dirá melhor do que ninguém, embora, simpaticamente remetendo para a leitura e recriando, afinal, a comunicação que faltara ao Mestre: “É se arte da narrativa, que foi a da poesia, conduz

---

cadáver de um homem que está muito pálido porque está muito frio”, “O Mestre é um corpo morto completamente só em cima de uma mesa muito fria”, “O Mestre é um homem frio porque está morto e porque as pedras são sempre muito frias quando estão à sombra”... (pp.139 e 140).

<sup>12</sup> 1983, p. 19.

<sup>13</sup> “A Lógica dos Possíveis Narrativos”, *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Vozes, 1971 (tradução de *L’Analyse Structurale du Récit*, Paris, *Communications* n° 8, 1966).

<sup>14</sup> Esta observação aforística surge repetida, como leitmotiv ao longo da fábula, até ao seu epílogo, tornando-se (e porque colocado como uma conclusão, a grande ideia do texto: a sua temática, agora reforçada pela reciprocidade: “ O mestre está deitado, rodeado de todos os seus troféus: discípulos e discípulos mortos estão acumulados aos seus pés. Troféus de caça de toda a espécie (...) A discípula procura o coração do Mestre para não falhar o golpe. (...) Enterra o punhal até o fundo” E termina: “O Mestre está no centro da câmara rodeado de troféus ...A cabeça da Discípula está trespassada por um punhal enterrado na frente até o punho.” (pp 166 e 167).

à exploração do espaço e dos efeitos visuais, a desintegração da linguagem define uma luta pela renovação que o texto testemunha e a leitura recria pela interpretação" (Hatherly, 1975, p. 26).

## Bibliografia

AA.VV. *Antologia da poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.

AA.VV. *Barthes – Discurso – Escrita – Texto*. Porto: Edições Espaço, 1979.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1976.

– *A Lição*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1991.

CALVINO, Italo. *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Lisboa: Público - Coleção Mil Folhas, 2002.

– *O Castelo dos Destinos Cruzados*. Lisboa: Teorema, 2003.

DOURADO, Autran. "Proposições sobre mito (dos cadernos do meu mestre imaginário)", *Colóquio Letras*, Maio de 1981, nº 61, pp. 7 -11.

DUNCKER, Patricia. *A Sombra de Foucault*. Lisboa: Gradiva, 1998.

HATHERLY, Ana. *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Futura, 1975.

– *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.

NABAIS, Ricardo e NUNES, Vladimiro. "Estou à frente do meu tempo", *Tabu*, 5 de Julho, 2008.

STEINER, George. *As lições dos Mestres*. Lisboa: Gradiva, 2004.