

A cidade transfigurada em “A tragédia de D. Ramón”, de Branquinho da Fonseca

Silvie Špánková
Universidade Masaryk de Brno

Resumo

O artigo centra-se no imaginário urbano no conto “A tragédia de D. Ramón” (*Caminhos magnéticos*, 1938) de Branquinho da Fonseca (1905-1974). Baseada primordialmente no método mitocrítico e fenomenológico (Sansot, 1971; Hodrová, 2006), a presente análise salienta vários paralelos literários que podem ser encontrados no conto fonssequiano. Deste ponto de vista, dois modos de representação podem ser observados: o da cidade “sensorial”, na qual entra o diálogo literário com a poesia de Cesário Verde, e o da cidade “alucinatória”, que promove o diálogo com o imaginário de Raul Brandão e Fialho de Almeida. Em ambos os casos, no entanto, o motivo da deambulação noturna pela cidade pode ser lido como a demanda simbólica do Eu, a qual revela o drama psicológico do protagonista, bem como o trauma do migrante no século XX.

Palavras-chave: imaginário urbano; deambulação noturna; Branquinho da Fonseca; Lisboa na literatura portuguesa.

Abstract

The article focuses on urban imagery depicted in the short story “A tragédia de D. Ramón” (*Caminhos magnéticos*, 1938) by Branquinho da Fonseca (1905-1974). Based primarily on the myth-criticism and phenomenological method (Sansot, 1971; Hodrová, 2006), the present analysis stresses various literary parallels that can be found in Fonseca’s short story. From this point of view, two representational modes can be observed: the “sensorial” city, in which a literary dialogue with the poetry of Cesário Verde can be detected, and the “hallucinatory city”, which promotes a dialogue with the imaginary of Raul Brandão and Fialho de Almeida. In both cases the motif of the night walking in the city can be read as a symbolic demand for the self, which reveals a psychological drama of the protagonist, as well as a trauma of a migrant in the 20th century.

Keywords: urban imagery; night walking; Branquinho da Fonseca; Lisbon in Portuguese literature.

Recebido em: 29/03/19
Aprovado em: 01/08/19

Tal como outros representantes do movimento da *Presença*, Branquinho da Fonseca (1905-1974) procurou captar, na sua prosa, o “espírito” da cidade em ligação com a psicologia das personagens. Convém recordar que antes de Branquinho, já o seu companheiro de ofício, José Régio, elaborara magistralmente o tópico urbano no romance *Jogo da cabra cega* (1934), em

que surge a Coimbra noturna, povoada de sombras e duplos demoníacos. A cidade de Coimbra marcou também o imaginário de Branquinho da Fonseca, revelando-se como uma urbe sombria e opressiva, apesar da vida “frenética” dos seus estudantes, tal como se demonstra no único romance do autor, intitulado *Porta de Minerva* (1947). Para além de certas passagens deste romance, as características de um espaço adormecido, estagnado, até letal, aparecem também nalguns poemas da fase inicial da carreira do escritor, alargando-se o explícito negativismo à descrição urbana prevalecente em vários contos de *Zonas* (1931), *Caminhos magnéticos* (1938) e *Rio turvo* (1945).

No leque dos contos fonssequianos, inseridos no ambiente urbano, domina, sem dúvida, o conto “A tragédia de D. Ramón”, situado em Lisboa, o qual já suscitou um merecido interesse de António Manuel Ferreira (2004). Com apoio na análise deste especialista português, pretende-se, neste artigo, desenvolver uma reflexão sobre o imaginário urbano no dado conto, acentuando, porém, uma outra vertente interpretativa, baseada em mitemas que constituem a estrutura profunda do texto e que marcam o seu caráter insólito. Simultaneamente, procura-se contextualizar o conto não só dentro da obra autoral, mas também (e sobretudo) em relação a outros textos urbanos paradigmáticos da literatura portuguesa, nomeadamente os de Cesário Verde e Raul Brandão. Com tal propósito, tenciona-se apontar para a capacidade transfiguradora da representação urbana na narrativa fonssequiana, na qual, de fato, “a realidade nunca é simples” (FERREIRA, 2004, p. 190), uma vez que tem “múltiplas zonas, diversos caminhos, turvos espaços de fronteira” (FERREIRA, 2004, p. 190).

A cidade-inferno: no rasto de Cesário

É por mais sabido, como bem informa António Manuel Ferreira, que as marcas pouco otimistas impostas ao espaço urbano contrastam, na obra fonssequiana, com a recriação literária do ambiente rural. Este continua a ser o reservatório de pureza e naturalidade apesar da pobreza e miséria. No espaço citadino, por outro lado, prevalece a “impressão de um *locus infectus*” (FERREIRA, 2004, p. 205). Tal imagem é marcante em várias narrativas de Branquinho da Fonseca, especialmente no conto “Andares” (*Zonas*), que é construído como um corte imaginário de uma casa habitada desde a cave até ao sótão por certos representantes do povo urbano. Esta situação evoca necessariamente a casa do romance *Os pobres* (1906) de Raul Brandão, em que o sótão, o espaço da lucidez conforme o simbolismo de Gaston Bachelard (1957),¹ pertence ao “filósofo” Gabiru, a parte central é ocupada pela família do pobre escrivão Gebo, o rés do chão corresponde ao prostíbulo e o subterrâneo, emblema bachelardiano das trevas do inconsciente, é habitado por um homem que se amuralhou vivo. Semelhantemente, a casa de Branquinho da Fonseca apresenta seis andares, em que vivem dez famílias, todas “uma pobre gente” que

¹ Diz Gaston Bachelard: “La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. [...] En effet, presque sans commentaire, on peut opposer la rationalité du toit à l’irrationalité de la cave” (BACHELARD, 1957, p. 35).

exibe, por osmose,² os mesmos defeitos como a casa: escuridão, moleza, humidade, mau cheiro e impossibilidade de melhoria.³ As mesmas características, todas sugerindo um espaço não só *infecto* como infernal, aparecem igualmente no presente conto.

Em termos gerais, “A tragédia de D. Ramón” apresenta um drama interior de Ramón, de proveniência argentina, que sofre remorsos após ter casado a filha preferida, “la dulce Catarina”, com um homem prático e rico, mas odiado pela rapariga. A figura de Ramón é, contudo, vinculada simbolicamente ao espaço circundante, realçando a temática da cidade como a essência semântica de toda a narrativa, uma vez que a própria cidade vem sendo recriada em função dos sentimentos, movimentos íntimos e perspectivas do protagonista.

A intriga passa-se no dia do casamento da filha, após a boda. À noite, tendo-se despedido dos últimos hóspedes, Ramón não consegue ficar na casa desprovida da presença da filha querida e prefere sair. A deambulação por Lisboa, a que se entrega um tanto maquinalmente, sem um propósito ou destino, evoca claramente a passagem noturna empreendida pelo sujeito de “O sentimento dum ocidental” (1880) de Cesário Verde. Em ambos os casos, os passeantes andam à toa pelas ruas da cidade, reparando involuntariamente no cenário que se oferece à sua vista. O roteiro pela cidade, neste sentido, traça a linha horizontal: os sujeitos cruzam lugares concretos, delineando *sui generis* um mapa da cidade velha. Entre tais sítios contam-se, no texto fonsequiano, o Bairro Alto, o Chiado, a Baixa, Alcântara e Cais do Sodré, os quais, em princípio, correspondem ao itinerário cesariano. À passagem por estes sítios surgem, em ambos os textos, vários quadros de temática social, os *bas-fonds* lisboetas (com os motivos de tabernas, prostitutas⁴ ou crimes⁵), a burguesia endinheirada,⁶ ou então, a multidão anônima com o seu

² O termo já foi utilizado por António Manuel Ferreira para analisar este conto (2004, p. 204). Na sua leitura, à qual reenviamos, Ferreira interpreta sistematicamente as partes sucessivas do conto.

³ Apesar disso, a casa fonsequiana é habitada por três “pérolas” que ocupam os lugares de importância simbólica: no sótão vive a jovem Maria Paula, produtora de bonecas de palha, o terceiro andar cabe ao jovem Eduardo, escritor dos jornais, e a cave pertence à porteira, senhora Amélia, cuja morte proporciona a junção amorosa de Maria Paula e Eduardo, correspondendo, assim, simbolicamente, ao renascer, a uma nova vida.

⁴ Em Cesário: “Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,/ Tossem, fumando, sobre a pedra das sacadas” (VERDE, 1999, p. 105) e em Branquinho da Fonseca: “Voltou-se de repente e viu que era detrás dumas persianas que se entreabriram para aparecer uma mulher de vestido decotado, que lhe fez um sinal com a mão, a chamá-lo” (FONSECA, 2010, p. 382).

⁵ Em Cesário: “Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas/ E os gritos de socorro ouvir estrangulados” (VERDE, 1999, p. 104) e em Branquinho da Fonseca: “Na rua, de repente, gritaram: ‘Socorro! Ai!’, um ai estrangulado” (FONSECA, 2010, p. 384).

⁶ Em Cesário: “Que grande cobra, a lúbrica pessoa/ Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!” (VERDE, 1999, p. 102) e em Branquinho da Fonseca: “Aquele aluvião de gente bem vestida, feliz, que passava por ele em conversas amenas acerca dos actores e da fita, os homens com lindas mulheres pelo braço, todo aquele ambiente burguês e endinheirado que ali lhe surgiu de repente” (FONSECA, 2010, p. 387). Neste momento, Ramón até adquire o aspeto de um *flâneur*, deambulando ao deus-dará pelas ruas, juntando-se à multidão: “Tirou um cigarro do bolso, acendeu-o com volúpia, e começou a descer o Chiado, sorvendo o aroma duma bela mulher que caminhava diante dele, pelo braço do marido. [...] Abstracto e lírico, foi caminhando sem dar por isso” (FONSECA, 2010, p. 387).

bulício inerente (motivos dos passeantes, dos operários, de bondes a transbordar de gente etc.). Convém registrar, igualmente, as várias impressões visuais e auditivas, transmitidas por ambos os sujeitos, tanto o cesariano, como o fonsequiano:

A espaços, iluminam-se os andares (VERDE, 1999, p. 99).

Viu em baixo o Largo do Rossio, iluminado (FONSECA, 2010, p. 380).

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.
(VERDE, 1999, p. 104).

Um polícia passou a rondar. Ramón deu a volta à esquina da rua e meteu por uma travessa estreita e sombria. Duma espécie de casa de pasto ou taberna quase subterrânea veio outra voz que cantava ao som doutra guitarra (FONSECA, 2010, p. 383).

Os dois sujeitos, contudo, empreendem mais um percurso, este no sentido imaginariamente vertical, simbólico, cheio de significados duplos, em que a deambulação corresponde ao processo de conhecimento de si (cf. SANSOT, 1971, p. 155). Neste sentido, a deambulação representa também, como aliás qualquer peregrinação, uma demanda mítica em termos de uma aventura cavaleiresca, constituindo-se duplamente como uma viagem no espaço (por meio de referências a lugares extraliterários) e, simultaneamente, como uma viagem às profundezas do eu:

De tout temps, les pèlerinages et les odyssees sont apparus comme des explorations intérieures. Un tel privilège ne devait pas nous surprendre à l'horizon d'une pensée mythique ou religieuse. Le voyage s'effectuait à travers des itinéraires surchargés de significations l'initié refaisait, sur un mode symbolique, les gestes du héros (SANSOT, 1971, p. 155).

Tal viagem às profundezas é sinalizada, no conto fonsequiano, por várias subidas e descidas que, com efeito, veiculam a imagética infernal. A primeira ocorre logo no início do conto, quando Ramón sobe no elevador de Santa Justa, para descer as ruas em seguida. A segunda passa-se na casa do seu amigo: Ramón, não sabendo o que fazer nem aonde se dirigir, visita o seu amigo, o qual, no entanto, está ocupado, dedicando-se a uma sessão de espiritismo um tanto bizarra. Às escuras, Ramón sobe e desce as escadas na casa do amigo, tal como mais tarde sobe e desce as escadas na casa do seu genro, num súbito e irrefletido ímpeto de ver a sua filha recém-casada. Todos estes espaços, para além de serem caracterizados pela escuridão, constituem-se como os lugares fechados e transfigurados, assemelhando-se a pequenas prisões, conhecidas já do poema cesariano. De uma forma talvez mais sugestiva, a imagem da prisão

é sobreposta ao motivo da porta de grade no elevador de Santa Justa, a qual engole Ramón tal como a baleia bíblica trava o pobre Jonas. As escadas em ambas as casas, por sua vez, sendo completamente escuras, são também estreitas (incitando a sensação de um poço) e bafientas da humidade. Assim, descendo as escadas é como se Ramón descesse os círculos do inferno dantesco que é, evidentemente, só o seu próprio inferno, as suas trevas de remorsos. A este propósito, António Manuel Ferreira comenta: “O seu périplo nocturno e solitário adquire assim os contornos de uma descida ao inferno, a um duplo inferno: o da sua própria alma e o da cidade que não o reconhece” (2004, p. 373). É, portanto, esse inferno interior que faz Ramón deambular pelo espaço citadino noturno, recriado metonimicamente à imagem dos seus sentimentos. A noite escura da alma corresponde à noite escura da cidade, como diz Daniela Hodrová, plasmando-se a noite como uma imagem da angústia existencial que oprime um passeante dentro da cidade, nas suas ruas tenebrosas e desertas (HODROVÁ, 2006, p. 329). É também esta metáfora dantesca que liga o texto fonsequiano ao cesariano, já que o próprio poema de Cesário Verde desenvolve o imaginário de uma cidade morta e sinistra, um tanto ao modo da Londres do poema “The city of dreadful night” (1874) de James Thomson.⁷ Em ambos os casos, portanto, o itinerário urbano não representa somente um movimento físico, deambulação pelas ruas da cidade, mas sim uma *viagem ao fundo da noite*, como a certa altura disse o famoso Céline, uma descida ao mundo dos fantasmas interiores.

A cidade-circo: alucinações brandonianas

Para além de ser noturna, a cidade fonsequiana é também, em certos momentos, alucinatória. Tal como a Lisboa de Fialho de Almeida “aparece transmutada numa outra cidade, uma cidade oculta e sinistra” (MATEUS, 2008, p. 331) ou a de Raul Brandão, em que predomina “o regime nocturno e funambulesco do meio urbano” (VIÇOSO, 1999, p. 117), o ambiente fonsequiano surge povoado de sombras que se arrastam pela cidade, transfigurando a cidade num espaço de fronteira entre o real e o onírico. Ou, como se diz no conto, “[a]s sombras e claridades davam à rua a transfiguração de entre a realidade e o sonho, numa deformação em que já não havia, em nada, a nitidez das linhas” (FONSECA, 2010, p. 393).

⁷ Repare-se, a propósito, na identificação de Lisboa com a “cor londrina” no poema de Cesário Verde (“E os edifícios, com as chaminés, e a turba / Toldam-se duma cor monótona e londrina” — VERDE, 1999, p. 97), o que Helder Macedo relaciona mesmo com a imagem de Londres, “cidade monstruosa que se tinha tornado, na literatura do século XIX, num símbolo de desespero, da miséria e da opressão da sociedade industrial” — MACEDO, 1986, p. 171). Para além disso, a imagem da cidade infernal é criada, no poema de Cesário Verde, e também nalguns textos de Fialho de Almeida, por certos motivos sugestivos, como é por exemplo o motivo das casas/fachadas sepulcrais que aciona a imagística cemiterial da urbe morta. Compare-se: “E, enorme, nesta massa irregular/ De prédios sepulcrais, com dimensões de montes./ A Dor humana busca os amplos horizontes./ E tem marés, de fel, como um sinistro mar!” (VERDE, 1999, p. 105, grifos nossos) e “Amortalhadas de sombra, as casarias alinham duramente as suas altas fachadas sepulcrais, ao longo das ruas cada vez mais extensas e desertas” (ALMEIDA, 1994, p. 186, grifos nossos).

O princípio fundamental da transfiguração é, de fato, o jogo de luz e sombra (ou mesmo a escuridão), presente sobretudo na passagem da subida no elevador de Santa Justa.⁸ Tal como na prosa fialhiana, em que estes jogos correspondem a “instrumentos da despolarização do real” (MATEUS, 2008, p. 331), bem como na obra brandoniana, em que “tudo na treva é fantástico” (BRANDÃO, 1994, p. 49), as formas no conto fONSEQUIANO alteram-se, os objetos deformam-se, a cidade encobre-se de visões fantasmagóricas. Logo, a alteração brusca de efeitos visuais (o acender e o apagar da luz) imprime às cenas também um forte traço de espetacularidade, evocando novamente a poética brandoniana. Repare-se, a propósito, que mesmo no poema de Cesário Verde são mencionados alguns aspetos do espetáculo circense:

Um trôpego arlequim braceja numas andas
(VERDE, 1999, p. 98).

E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares
(VERDE, 1999, p. 99).

Mas é sobretudo em Raul Brandão que, conforme Vítor Viçoso, a cidade é conotada com os atributos do circo: “universo social urbano é um gigantesco *clown*, ao mesmo tempo grotesco e trágico” (VIÇOSO, 1999, p. 115), tal como é grotesco e trágico o personagem fONSEQUIANO (“E apertava a cara nas mãos, num desespero grotesco e trágico” — FONSECA, 2010, p. 392). O doseamento de traços funambulescos demonstra, no conto do Branquinho, uma sensível gradação: o elevador de Santa Justa “como um balão iluminado” evoca um chapitô iluminado, o empregado dentro do elevador mostra “uma cara de máscara de carnaval” (FONSECA, 2010, p. 380), a *dark-séance* na casa do amigo, assemelhando-se já em si a um número teatral, exhibe um ambiente com “um aspecto fúnebre” (FONSECA, 2010, p. 381), cujos participantes são fortemente apalhaçados (“Pareciam alucinados; os olhos saltavam-lhes das órbitas” — FONSECA, 2010, p. 382) e abonecados (“tinha o ar dum fantoche de pau, partido pelos engonços” — FONSECA, 2010, p. 382). Até a própria criada, “hipopótamo enorme” (FONSECA, 2010, p. 381), adere ao imaginário circense. Mas é sobretudo a figura de Ramón que ganha os traços funambulescos bem pronunciados.

A descrição de Ramón deambulando pela cidade concentra-se em especial no seu modo de andar, o qual é quase sempre cambaleante (“desceu a escada cambaleante e sem destino” — FONSECA, 2010, p. 379 etc.) ou trôpego (“E lá foi indo, devagar, arrastado, aos tropeções”

⁸ “O elevador de Santa Justa, como um balão iluminado, subia e descia entre as fachadas escuras” (FONSECA, 2010, p. 379), “E numa subida lenta começou a ver, em baixo, a cidade escura, com pontos de luz, as ruas direitas, e mais adiante montes de telhados” (FONSECA, 2010, p. 380) etc.

— FONSECA, 2010, p. 388 et seq.). Este modo de andar, por conseguinte, conjuga-se com o seu ar atarantado e com a sua moleza de membros que o assemelha a um fantoche (“Os braços pendiam-lhe ao lado do corpo, como se fossem de pau” — FONSECA, 2010, p. 379 —, “invertibrado, deixou-se cair outra vez pesadamente sobre o banco” — FONSECA, 2010, p. 388 et seq.). Todos estes aspetos correspondem à imagem de um *clown*, um pobre palhaço sempre escorraçado e grotesco. O *clown* que é, conforme Vítor Viçoso, “o símbolo da irrisão da vida” (1999, p. 116).⁹ Dessa forma, novamente, o protagonista fONSEQUIANO entra em osmose com o ambiente urbano, igualmente clownesco, circense.

Na mesma ordem de ideias, D. Ramón poderia ser ainda assemelhado à figura do vagabundo/louco fIALHIANO, tal como se vê, de modo ilustrativo, no texto “A tragédia dum homem de génio obscuro” (*Os gatos*, 1890) de Fialho de Almeida, em que a cidade de Lisboa fornece um cenário propício, alucinatório, a um drama pessoal, de cisão interior do protagonista. Tal como esta personagem fIALHIANA sucumbe, aos poucos, a uma loucura incurável, metamorfoseando-se, por fim, num “palhaço” ou “máscara grotesca representando o seu último papel no anfiteatro da vida” (MATEUS, 2008, p. 352), D. Ramón, cujo atributo de *dom* ou *don* o aproxima também de um D. Quixote igualmente trágico, patético e inadaptado, passa a desempenhar o seu próprio espetáculo. Repare-se que, nalguns momentos, a sua figura surge cruelmente iluminada na escuridão circundante, como se mesmo de um número circense se tratasse (p. ex., “caiu-lhe em cima a luz crua duma lâmpada eléctrica” — FONSECA, 2010, p. 380), noutro momento ele próprio faz um *show* para os espetadores mudos das fachadas:

Mas Ramón tornou a abri-la, deitou a cabeça de fora e, fazendo uma vagarosa vénia para a parede fronteira, disse em voz cerimoniosa:

— Buenas noches!

E, recolhendo-se, fechou outra vez a porta. Mas como se esperasse uma resposta e ninguém lha tivesse dado, no mesmo instante tornou a abri-la, saltou à rua e atirou um berro:

— Buenas noches!

(FONSECA, 2010, p. 389).

Porém a cena mais comprovativa passa-se no cais, onde Ramón observa a entrada no estuário de um transatlântico. Relembremos, a propósito, que a “tragédia de Manuel”, protagonista fIALHIANO, se configura como “a encenação do seu próprio ‘suicídio’, um espectáculo simultaneamente trágico e grotesco (MATEUS, 2008, p. 353). Também num dos episódios mais trágicos e comoventes de *A morte do palhaço* (1926) de Raul Brandão,¹⁰ apresenta-se

⁹ Vítor Viçoso refere-se, naturalmente, à obra de Raul Brandão, em que o *clown* constitui também “uma hipérbole trágico-grotesca do olhar finissecular sobre a natureza humana e a condição do esteta numa sociedade burguesa” (VIÇOSO, 1999, p. 116).

¹⁰ A versão refundada de *História dum palhaço* (1896).

precisamente um palhaço sem nome, melancolicamente apaixonado pela acrobata Camélia, que, ao salvar a vida ao amante da sua amada, se imola a si próprio, na arena, aos olhos dos espectadores: “Viu-se então um trapo negro, bordado a cores escarlates, vir de cima, lá do alto do circo, e com todo o ruído das bexigas de porco, que prendia na túnica, o Palhaço estoirou na arena, grotesco até na morte...” (BRANDÃO, 1978, p. 74). O conto fonsequiano expõe um ambiente semelhante. O cais de Lisboa com as pessoas à espera dos familiares transfigura-se num circo imaginário, em que Ramón executa o seu último espetáculo, caindo às negras e viscosas águas do rio Tejo, em frente da multidão de “espetadores” (“Uma multidão compacta e imóvel olhava para o rio e erguia no ar um coro difuso de falaça” — FONSECA, 2010, p. 396). O fim, apesar de não ser tão trágico como no caso brandoniano, é por outro lado muito mais ridículo e patético: Ramón, apanhado e salvo, representa uma figura cômica, ficando completamente encharcado com a boca cheia de detritos engolidos dentro da água. O verdadeiro desfecho deste “número”, porém, tem lugar na própria casa de Ramón, aonde chega “trágico e ridículo, com a blusa de gola decotada, como vestido de menino, à maruja” (FONSECA, 2010, p. 399), acabando por ser impiedosamente chacoteado pela sua mulher, filha e até pela criada. As gargalhadas das mulheres soam com uma gradação cada vez mais intensa, mais cruel, até ao fim do conto, ambíguo, em que Ramón desce, finalmente, quase ao fundo do “seu abismo de escuridão e quase de paz” (FONSECA, 2010, p. 401).

Cidade — *saudade* — sujeito: fragmentação do ser e do espaço

Como afirma António Manuel Ferreira, “[a] representação das personagens como bonecos animados é, normalmente, um sintoma de esvaziamento do poder controlador da vontade”, o qual, no conto fonsequiano, salienta a dimensão grotesca (FERREIRA, 2004, p. 372). Ramón, seguramente, é uma personagem em que a morte vence a vida porque, como afirma Daniela Hodrová nos seus estudos mitopoéticos, em forma de uma marioneta, o homem existe “menos”, sem a liberdade, sendo condenado a viver ao jeito de um ser manipulado (2006, p. 323). A fantochização, portanto, não só veicula o grotesco, como também amplia a problemática existencial. Estendendo tal ideia ao conto de Branquinho da Fonseca, pode ser verificado que a sensação mais intensa, tratada em relação a Ramón, é a terrível angústia, a mesma a que sucumbe o Palhaço brandoniano. Não surpreende, pois, que a própria cidade, neste estado de sentir, se transforme em espaço de inquietação e ameaça ou, até, num monstro gigantesco, povoado metonimicamente de dezenas de monstros pequenos, mas nem por isso menos ameaçadores. No seu percurso pela cidade, realmente, Ramón enfrenta alguns desses “monstros” que são, na verdade, os grandes navios: “E de repente *um ronco de monstro gelou-o de terror*. Mas era a sereia dum navio” (FONSECA, 2010, p. 394, grifos nossos).

E vagamente via o grande transatlântico deslizar sobre as águas negras, avançar como um grande gume, a proa alta, uma fantástica casa branca, de janelinhas abertas, os mastros finos,

as chaminés azuis e um emaranhado de fios por cima de tudo. Como se fosse uma alucinação, *era agora monstruoso e vinha a cair para cima dele* (FONSECA, 2010, p. 397, grifos nossos).

De um modo parecido funciona igualmente o motivo do rio, descrito como “água que desliza lá em baixo, viscosa e turva” (FONSECA, 2010, p. 396), assemelhando-se à imagem monstruosa do rio animado na narrativa “Rio turvo”, o qual, pela sua capacidade de engolir e aprisionar, cria analogia aos corredores escuros e ao elevador de Santa Justa. A sensação de ameaça nessa cidade-monstro ajusta-se ao tópico bíblico das urbes malditas, a que as personagens femininas, bestializadas, como a esposa e outra filha-nínia de Ramón, fornecem o pitoresco brutal. Daí, o espaço é também sentido como falho de familiaridade, como lugar de alienação. Repare-se, no conto, na quantidade de cenas em que Ramón se move com dificuldade, às escuras, tateando: “tacteando os degraus” (FONSECA, 2010, p. 380), “A tactear, encontrou a porta” (FONSECA, 2010, p. 380), “percorrendo o corredor às apalpadelas” (FONSECA, 2010, p. 382), “como cego, estendeu as mãos a tactear” (FONSECA, 2010, p. 392), “com as mãos trémulas, a apalpar no escuro” (FONSECA, 2010, p. 393), “Cego, aflito, tateava as paredes” (FONSECA, 2010, p. 393). Embora tais situações se prendam às movimentações dentro das casas sem luz, podemos ver, nestes gestos náufragos, o reflexo da perplexidade interior do personagem. Também nas ruas, Ramón várias vezes se sente desorientado, perdido, como se circulasse dentro de um labirinto: “Quando reparou, viu-se sozinho numa rua estreita e escura. Estacou sobressaltado, sem saber onde estava nem como tinha vindo ali ter” (FONSECA, 2010, p. 386). “Ficou parado, na rua, a olhar em volta, como se naquele momento tivesse acordado num sítio desconhecido” (FONSECA, 2010, p. 393). O labirinto, é claro, constitui mais uma imagem em que se opera a conexão entre a personagem e o espaço: Ramón sente-se perdido dentro de si próprio, procurando-se e procurando a sua identidade perdida. Assim, sendo de proveniência argentina, Ramón procura desesperadamente, em todos os cantos de Lisboa, a sua cidade natal, Buenos Aires. Só desse modo pode abarcar a cidade iluminada com o olhar, murmurando “Mi Buenos Aires!” (FONSECA, 2010, p. 380). A personagem fragmenta-se interiormente, habitando dois espaços sobrepostos, um real, fisicamente presente, outro sonhado, existente na memória emocional.

Consequentemente, abre-se no conto mais um filão semântico que se afasta um pouco do drama inicial, relacionado com a boda da filha preferida. O que atrai Ramón ao cais já não é tanto a preocupação pela filha, mas sim a saudade que Ramón sente e não consegue combater (“E aquela saudade matava-o” — FONSECA, 2010, p. 387). É como se este tópico de cais surgisse justaposto àquele cais tornado famoso pelos versos de Cesário Verde, mas também de Álvaro de Campos, heteronimo pessoano. A saudade do sujeito cesariano é regressiva, é a saudade do passado definitivamente perdido, das “crónicas navais”, enquanto a saudade de Álvaro de Campos é antes progressiva e abstrata, ligada a todos os tempos simultaneamente, pois “todo o cais é uma saudade de pedra” (PESSOA, s. d., p. 154). A saudade de Ramón, no entanto, é bem mais feita à medida do homem comum, é a saudade da cidade que existe lá

longe, um nó emocional, lugar de felicidade.¹¹ O gradeamento do cais transfigura-se em última prisão que deverá ser rompida, em vão. Cada saída da prisão temporária (elevador, corredores, rio) é só imaginária, afundando-se Ramón cada vez mais no seu abismo interior. Não há uma verdadeira saída do seu *huis clos* da solidão que é a cidade em que vive e que é, também, o reflexo da sua alma estilhaçada.

Cada ação, sentimento ou reflexão do protagonista exprimem a noção de perda, desorientação, crise existencial. A errância pela cidade, repetitiva, baseada em paralelismos (sucessivas entradas e saídas de sítios disfóricos), é, sintomaticamente, acompanhada pelo solilóquio que se abeira da loucura:

A boca mastigava-lhe uns sons incompreensíveis, de que se distinguiam umas palavras repetidas: “Ayer, ayer... Responsabilidad... No. Mi responsabilidad... E luego me van a decir... con cariño, Ramóncito, oye...”. Por vezes apressava o passo. Mas logo descaía num divagar lasso, de passos ao acaso, andando para a frente sem saber para onde (FONSECA, 2010, p. 394).

A desorientação da personagem alienada e psiquicamente aprisionada num espaço que lhe não pertence desemboca na crise de identidade, veiculada também por uma linguagem híbrida do “portunhol”, a que é sujeita qualquer pessoa que imigra. O texto não explica razões pelas quais Ramón partiu da Argentina para se transferir para Portugal, sabe-se somente que Ramón, tocador de tango, veio a Lisboa com um grupo de músicos, depois ficou na capital portuguesa e casou-se com uma portuguesa. Apesar deste lugar branco semântico, fica bem claro que, para além da problemática ética introspectiva, Branquinho da Fonseca aborda um assunto moderníssimo e na década de 30 do século XX ainda pouco tratado em Portugal, que é a questão da imigração e da crise relacionada com a deslocação. Evidentemente, a transferência no espaço acarreta o problema da inadaptação (expressa aqui pela imagem *clownesca*) e da alienação (veiculada pela imagem infernal da cidade, pelo solilóquio e desorientação da personagem no espaço). Estes são também os fatores que influem na perturbação identitária do protagonista, na sua cisão interior, na sua fraca capacidade de lançar novas raízes no espaço físico e social que é, às vezes, sentido por ele como inimigo. A troça da sua mulher, bem como o desinteresse dos amigos e a pouca valia com que é tratado por todos os desconhecidos, tudo isso só aprofunda a sua convicção de acabar por ser, para sempre, um estrangeiro. Daí, a sua relação com a cidade nunca poderá ser assente na simpatia, mas sim, na atitude patológica, geradora de monstros.

Resumindo, o conto “A tragédia de D. Ramón” insere-se decididamente na linha da ficção portuguesa que recria a atmosfera sombria e espectral da capital portuguesa, cujo caráter

¹¹ As sensações da desorientação e da saudade evidenciam-se também nas respostas confusas, como se Ramón perdesse a noção de quem é e onde está: — Ramón...?!... quê Ramón...?!... [...] — Casa?... Qual... casa?! Mi casa... es en Buenos... Aires...” (FONSECA, 2010, p. 388).

disfórico é condicionado, em geral, por um mal-estar social (p. ex., na figuração da cidade salazarista) ou por uma crise existencial e identitária (como se vê, por exemplo, na imagem da cidade pós-colonial após o influxo dos “retornados”). E embora as sombras constituam um imaginário de força em toda a obra de Branquinho da Fonseca, parece que a sua presença no espaço urbano, em geral distópico, aponte para certas coordenadas axiológicas do autor de *O barão*, cujo mundo privilegiado, pessoal e íntimo, é decididamente mais ligado ao espaço rural, em que nasceu e com o qual sempre manteve uma afinidade afetiva.

Referências

- ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa galante: episódios e aspectos da cidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- BRANDÃO, Raul. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Lisboa: Seara Nova, 1978.
- _____. *Os pobres*. Lisboa: Comunicação, 1994.
- FERREIRA, António Manuel. *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- FONSECA, Branquinho da. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. v. 1.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006.
- JUNG, C. G.. *Archetypy a nevědomí*. Trad. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- MACEDO, Hélder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto. „Kodakização“ e despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida. Lisboa: Caminho, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses. s. d.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck, 1971.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia, 1999.
- VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos, 1999.

Minicurrículo

Silvie Špánková é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Masaryk de Brno, República Checa; doutorada pela Universidade Carolina de Praga com a tese sobre os romances de António Lobo Antunes; autora de vários ensaios sobre a ficção portuguesa dos séculos XIX e XX. Atualmente dedica-se ao estudo da narrativa breve portuguesa e à pesquisa do imaginário urbano, sobretudo lisboeta.