



## LITERATURA, ESPAÇO E PANDEMIA/ENDEMIAS: O CONTO “A DOENÇA”, DE DOMINGOS MONTEIRO, ÍNSITO NA OBRA *A VINHA DA MALDIÇÃO E OUTRAS HISTÓRIAS QUASE VERDADEIRAS* (DE 1969)

LITERATURE, SPACE AND PANDEMIC/ENDEMIC: THE SHORT STORY “A DOENÇA”,  
BY DOMINGOS MONTEIRO, IN THE WORK *A VINHA DA MALDIÇÃO E OUTRAS  
HISTÓRIAS QUASE VERDADEIRAS* (FROM 1969)

65

Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes\*

**Resumo:** Na novelística de Domingos Monteiro, o conto “A Doença” (título já de si catafórico em relação à diegese construída) configura-se como uma narrativa romântica, onde coabita o trágico e a representação do espaço lírico, a lembrar, por vezes, *Húmus*, de Raul Brandão. Nesta *short-story*, o Brasil é o espaço privilegiado, nomeadamente o Amazonas e os seus rios, evocado como espaço da memória, a partir de um espaço da narração, em que o protagonista institui o seu interlocutor como narratário, de acordo com a terminologia de Gerald Prince, cultivando o autor textual a técnica da narrativa enquadrada, que lhe é bem peculiar. A propósito da doença contagiosa patenteada, que é a lepra/morfeia, enveredamos por uma reflexão sobre a ligação constitucional do homem com a matéria, entendendo-se o corpo também como um espaço, cuja função primordial é estabelecer uma ligação entre o espírito e o mundo, de acordo com a teoria Merleau-Ponty, Husserl e Michel Collot.

**Palavras-chave:** Domingos Monteiro, lepra, espaço lírico, espaço da narração, o corpo como espaço.

**Abstract:** In Domingos Monteiro's short stories and novella, the short story “A Doença” (in itself a cataphoric title with relation to the diegesis) establishes itself as a romantic narrative, where the tragic and the representation of the lyrical space coexists, sometimes reminding one of *Húmus*, by Raul Brandão. In this short story, Brazil is the privileged space, namely the Amazon and its rivers, evoked as a space of memory, seen from a space of narration, in which the protagonist establishes his interlocutor as a narratarian, according to Gerald Prince's terminology, with the textual author using the technique of framed narrative, which is very peculiar to him. With regard to the patented contagious disease, which is leprosy/morpha, we embark on a reflection around the constitutional connection of man with matter, the body also being understood as space, whose primary function is to establish a connection between the spirit and the world, according to Merleau-Ponty, Husserl and Michel Collot theory.

**Keywords:** Domingos Monteiro, leprosy, lyrical space, narrative space, the body as space.

\* Professor no Departamento de Ciências da Linguagem da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu - Portugal, Doutor em Estudos Literários, na especialidade de Literatura Portuguesa

Embora na comunicação oral que apresentámos na edição da JOEEL, em que a temática mencionada neste título foi o tema privilegiado, tivéssemos optado por analisar o romance *A Febre das Almas Sensíveis*, de Isabel Rio Novo, em cotejo com o conto “A Peste Negra”, de Gomes Leal, bem como com alguns poemas do livro *Rosto e Expressões*, de Florentino Mendes Pereira, pareceu-nos oportuno, agora em texto escrito, escolher o conto em apreço de Domingos Monteiro, visto que se trata de um escritor que conhecemos profusamente, não só por razões académicas, mas também porque do *corpus* de seus *Contos e Novelas* temos vindo a proceder a leituras críticas diversas, em momentos anteriores destas jornadas de estudo sobre o espaço literário, que granjearam uma aceitação muito aliciante por parte de colegas e demais contertúlios, de quem recebemos o repto de enviar para o grupo uma cópia desta longa *short story*, na sequência de a termos evocado numa linha hermenêutica intertextual, com a motivação de o Brasil constituir ali o espaço eleito. Nesta perspectiva, e por que temos, *hic et nunc*, uma restrição natural de páginas, apenas do conto “A Doença” nos iremos ocupar.

Tal como em relação a “O Gramofone”, também no que respeita à narrativa “A Doença”, João Gaspar Simões, embora num contexto diverso, classificou-a como uma história “quase camiliana”, escrevendo, de imediato, que é “uma das grandes histórias de Domingos Monteiro, apesar do seu anacronismo” (Simões, 2004: 56). Teresa Seruya, de forma explícita, estabelece entre estas duas narrativas uma relação direta, pondo a ênfase precisamente na categoria espacial, afirmando, ainda que de passagem:

O tema da aventura é retomado no volume seguinte (*O Destino e a Aventura*, 1971), seja na persistência de um advogado à força que cumpre o sonho de ser engenheiro e inventor («O Senhor Engenheiro»), seja na demanda de novos horizontes no Brasil («O Gramofone», que se aproxima de «A Doença», de *A Vinha da Maldição*, pela representação daquele país como espaço de possibilidades ilimitadas). (Seruya, 2002: 144)

A técnica narrativa que prevalece neste conto é a que normalmente ocorre na novelística monteiriana: de forma enquadrada, um narrador conta a um narratário uma

história que teve lugar num passado, por via de regra mais longínquo do que recente, dando origem àquele nível hipodiegético, onde, no fundo, reside a urdidura diegética que o leitor privilegia na sua memória.

O primeiro narrador de “A Doença” é identificado, logo a partir da terceira página, como a personagem Zé Carlos que, antes de entabular um diálogo com o Dr. Bordalo, homem discreto, advogado e amigo da família, nos fala deste “solteirão inveterado” (tipo de homem que Domingos Monteiro apresenta iterativamente nos seus *Contos e Novelas*, como, por exemplo, em “Preciso de uma Estrela”, com a personagem Dr. Agostinho Sanches, cujo estado civil se deve, normalmente, a uma vivência amorosa frustrada na juventude, que deixou mágoas incuráveis), salientando que as pessoas se admiravam de ele nunca se ter querido casar, porque “ninguém ignorava que, com a boa figura que tinha, com a magnífica posição que usufruía e, ainda para mais, grande proprietário, tinha sido naturalmente assediado para esse fim pelos melhores partidos da província.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 158); no entanto, a avaliar pela frequência com que ia ao Porto e a Lisboa, e a uma viagem que fazia, por vezes, ao estrangeiro, “toda a gente calculava que – másculo e viril como era – ele tivesse lá por fora uma ou várias mulheres.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 158).

É interessante constatar que, se, por um lado, a personalidade do Dr. Bordalo nos parece um biografema sub-reptício do autor, por outro lado, Zé Carlos enceta também o diálogo com esta personagem, revelando uma experiência a respeito do Brasil, que corresponde àquela que foi a vivência do criador literário naquele país. Atentemos neste momento de isocronia, em que as grandes motivações da história são apresentadas, a propósito, fundamentalmente, do Brasil, mais uma vez associado ao espaço transmontano, onde o diálogo entre as duas personagens acontece, configurando-se, assim, como o *espaço da narração*:

O Dr. Bordalo continuava a olhar para mim com a mesma expressão. Eu falava-lhe com entusiasmo da minha última visita ao Brasil, onde vivera em criança com os meus pais e onde só agora voltara:

– É um grande país, doutor. Há uma enorme desordem exterior, sob a qual existe uma espécie de ordem cósmica que governa e resolve tudo. É como os brasileiros; sob a sua aparente indolência, há um vigor, uma originalidade e uma força criadora que nos assombra. Repare como crescem as suas cidades – São Paulo, por exemplo. A gente passa e vê um terreno deserto. Mas, se passar três meses depois, encontra lá cinco arranha-céus de mais de trinta andares. E até a hostilidade com que por vezes nos tratam – e que afasta

tantos portugueses – não passa de uma forma de amor rancoroso que se revela em frutos agradáveis e saborosos quando menos o esperamos.  
– Que entusiasmo, Zé Carlos!  
– Não é só entusiasmo. É a verificação objectiva de um facto. O doutor vá lá e diga-me. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 158-159)

Neste excerto, é o espaço da cidade de São Paulo que é recordado, mas para fazer sobressair, sobretudo, uma imagem construtiva e diferente do povo brasileiro, representado não na sua indolência e inércia, mas antes como um povo capaz de criar e inovar quando toma esse filão como diretriz.

É nesta sequência que o narrador nos coloca perante uma paisagem – núcleo ilustrativo do espaço liricizado – em que o Douro se vislumbra, com um caudal já vigoroso, devido às primeiras chuvas outonais, não inibidoras, todavia, de uma visualização cromática das folhas, que formam o pano de fundo dos socalcos com vinhas plantadas: “O Dr. Bordalo levantou-se e esteve a contemplar longamente a paisagem que se avistava da varanda envidraçada da sua casa: as vinhas em socalcos, com as suas folhas amareladas ou avermelhadas pelo Outono, e o rio resfolegante e já alargado pelas primeiras chuvas.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 159).

A presença da varanda, como elemento espacial, vai permitir uma focalização narrativa privilegiada, dando fundamento àquilo que diz Luís Alberto Brandão, sobre a importância que se deve dar ao lugar a partir de onde se narra. Nesta perspectiva, adianta este especialista brasileiro da espacialidade literária que “a *visão* [...] é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptual, integrador.” (Brandão, 2007: 211).

A varanda proporciona ainda aquela espécie de ‘vitrina’, de que falava Georges Poulet, onde os objetos espaciais aparecem expostos, lembrando-nos, também, de certo modo, o que afirma Joseph Frank, no ensaio secular, de 1945, “Spatial Form in Modern Literature”, a propósito da justaposição simultânea dos elementos que formam o espaço, pegando, para o efeito, nos exemplos de Proust, de Joyce e de poetas seus contemporâneos:

Each view must be apprehended by the reader as a unit; and Proust’s purpose is achieved only when these units of meaning are referred to each other reflexively in a moment of time. As with Joyce and the modern poets, spatial form is also the structural scaffolding of Proust’s labyrinthine masterpiece. (Frank, 1991: 27-28)

Nesta linha de entendimento, não podemos ainda descurar, dentro do pensamento vasto e complexo de Gabriel Zoran, o que o autor escreve sobre o problema da identificação e delimitação daquilo a que chama “campo de visão”, estabelecendo uma linha de cruzamento muito pertinente entre o “aqui” do espaço e o “agora” do texto, nos seguintes termos: “The field of vision is thus to a certain extent the point of intersection between the “here” of space and the “now” of the text. It is a unit of reconstructed space which has a correlative in the verbal text: it may be located and identified both within the text and within the world.” (Zoran, 1988: 327).

Deste *espaço da narração*, entre os lindes alto-durienses e transmontanos, prossegue a conversa sobre o Brasil, perfeccionando-se, na última fala do Dr. Bordalo, uma experiência negativa que terá marcado a sua vida naquelas paragens tropicais sul-americanas:

- Eu já fui ao Brasil, Zé Carlos – disse vagarosamente, como quem vence uma resistência interior.
- Já? – interroguei admirado.
- Já. E digo-lhe mais: vou lá algumas vezes.
- Então gosta do Brasil?
- Não; não é por gostar do Brasil...
- Não me tive que não perguntasse:
- Então, se não gosta do Brasil, o que vai lá fazer? Algum negócio?
- Não; não tenho lá negócios. Vou apenas... – e a sua voz assumiu uma expressão hesitante e dolorosa: – Vou apenas – pagar os juros da minha cobardia. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 158-159)

A presença do narratário como estratégia narrativa, declarada no fragmento, a seguir extratado, através da frase “É até um favor que o Zé Carlos me faz condescendo em ouvir-me”, vai dar origem ao tema monteiriano da confissão catártica, móbil essencial da *estória*:

- Talvez não seja essa a palavra adequada. Talvez seja eu próprio que tenho necessidade de me confessar... O silêncio, quando somos nós que o impomos a nós mesmos e sobretudo quando nos sentimos culpados, é por vezes asfixiante. – E depois de uma ligeira hesitação acrescentou: – É até um favor que o Zé Carlos me faz condescendo em ouvir-me... (Monteiro, 2002 Vol. IV: 160)

O Dr. Bordalo, começando a relatar a sua história, afirma a Zé Carlos que foram razões do foro profissional que o levaram a conhecer o Brasil, país onde, por sinal, seu pai

permanecera durante longos anos, decisivos também para a grande experiência de vida que possuía. Assim, percebemos que o jovem advogado tenha recorrido ao conselho do pai perante o impacto que a solicitação de Silvério, camponês que pertencia a uma comarca próxima, com uma herança a receber do pai, no Brasil, lhe propôs: que aceitasse ser seu procurador, tendo para isso que se ausentar do país durante largos meses, para calcorrear todas aquelas terras do Amazonas, onde seu pai deixara fortuna. A dificuldade daquela tarefa jurídica fica bem vincada pela sistemática rejeição que vários colegas de Bordalo tinham apresentado. As palavras do pai, entretanto, não foram tão redutoras, mas advertiram à prudência: que aceitasse o cargo, na condição de o seu cliente o acompanhar, porque, no Brasil, para receber aquela herança, além das despesas legais, tinha que gastar muito dinheiro em gratificações, que não podiam constar em quaisquer recibos; por outro lado, aquela viagem proporcionar-lhe-ia conhecer novas terras e culturas, o que, para um jovem como ele, representava uma valia inquestionável.

Aceites as condições de ambas as partes, o Dr. Bordalo procede àquela aventura, acompanhado do herdeiro, sabendo que “os bens do falecido eram dispersos por todo o Amazonas, embora a parte mais importante da fortuna fosse constituída por prédios na capital do Estado” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 164), não obstante a viagem pelo interior fosse inevitável, visto que o pai do Silvério fora também negociante de borracha e, após a sua morte, vários armazéns se mantiveram ativos.

Os rios – que ganham uma cambiante de relevo no processo de liricização do espaço em Domingos Monteiro – não podiam deixar, neste caso concreto, desmembrado um dos mais extensos do mundo, como é o Amazonas, a que depois se vem acrescentar, por exemplo, um dos seus afluentes, o rio Negro, que figura também entre os dez maiores rios do planeta. Perscrutemos, na linha da descrição da viagem, as considerações feitas pelo escritor, através do narrador-personagem, onde se vislumbra também a autoridade de um historiador e até mesmo de um geógrafo, que faz ensaio no seio da própria narrativa literária, não ocultando também aquela entidade intradiagética, a que Gerald Prince designou de narratário:

»A viagem até ao Pará – cidade que conservava nessa época um cunho acentuadamente colonial – não teve história e só principiou verdadeiramente para mim quando começámos a subir o rio em direcção a Manaus. Não vou enfadá-lo demasiado, nem com uma descrição que está

feita e muito mais bem feita do que eu poderia fazê-la por dezenas de autores, nem com os meus sentimentos e emoções pessoais a esse respeito. O meu amigo, tal como eu, deve ter lido muitas obras sobre o Amazonas. A minha impressão, contudo, é a de que nenhuma delas foi capaz de traduzir veridicamente a ciclópica realidade que o rio representa – nem isso, nem a sensação estranha de ilimitada e perigosa liberdade que a sua extensão e força nos sugerem. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 164-165)

O que afirmámos em relação a este fragmento extratado vem corroborar o pensamento de João Bigotte Chorão, que vem falar justamente de uma das facetas menos conhecidas ou menos exploradas em Domingos Monteiro: a da “ensaística de temas históricos, políticos e sociológicos” (Chorão, 2004<sup>b</sup>: 157).

Esta ilação é exemplificada pelo crítico literário, precisamente com esta história do livro *A Vinha da Maldição e Outras Histórias Quase Verdadeiras*, onde, segundo as suas palavras de circunstância, “há pelo menos quatro páginas, aliás notáveis, sobre a Amazónia – a força cósmica, e digamos genesiaca, de um rio que submerge e de uma floresta que engole o homem” (Chorão, 2004<sup>b</sup>: 157).

O que, nesta sequência, escreve Bigotte Chorão, lembrando o verso camoniano sobre o homem “bicho da terra tão pequeno” (cf. *Os Lusíadas* I, 156), “perante uma Natureza estuante, que se renova sem cessar e é um exemplo impressionante de *struggle for life*” (Chorão, 2004<sup>b</sup>: 157), podemos-la, nós leitores, apreciar, como uma reflexão lírica autoral sobre a imensidão daquele espaço, propiciador a uma práxis adequada à sua natureza peculiar, quando lemos:

É uma sensação contraditoriamente agradável e pungente, que nos dá a medida do que o homem, em face daquela natureza desmandada, é capaz de realizar de bem e de mal. E longe estava eu de compreender quando a senti a trágica verdade que encerrava. Também só muito mais tarde percebi a razão por que certos actos, que em qualquer outra região do mundo seriam passíveis de censura e até de condenação, eram ali considerados perfeitamente naturais. Mas passemos adiante. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 165)

Os dois portugueses, advogado e cliente, chegados a Manaus, instalam-se num hotel que, embora fosse o melhor da cidade, corresponderia em outro qualquer país a uma albergaria desqualificada. O intuito, porém, não era usufruir do conforto que, noutras circunstâncias, aqueles *não-lugares* podiam proporcionar aos viajantes, mas antes contactar,

*in loco*, um procurador que os ajudasse naquela missão, já que, nos consulados do Porto e de Lisboa, nada de substantivo conseguiram obter.

A realidade com que Silvério, habitante da aldeia de Portugal, se depara no Brasil, fá-lo, efetivamente, constatar que aquilo que os olhos não vêem dificilmente nos pode dar acesso a uma suposição mais ou menos credível. Por isso, e devido à satisfação que a riqueza, proveniente da venda de parte dos prédios lhe dera, a que acrescentava as saudades da mulher, dos filhos, da sua terra, e também a inadaptação àquele clima, desabafa com o advogado, de forma a que adviesse daí a resolução que pretendia:

Pesa-me deixá-lo só, porque lhe tomei amizade, mas tem de ser. Quero ir-me embora. Este calor, que me faz tomar dez banhos por dia e mudar dez vezes de camisa, não é para mim. Até nem sei como o meu pai aguentou quarenta anos esta vida! E o pior é que só aqui é que ele se achava bem e gostava de estar... Mas isso era lá com ele, e que seja em desconto dos seus pecados! Para mais, já levo uma quantia que chega para o resto dos meus dias. Depois de amanhã há um barco para o Pará. Se embarcar nele, chegarei a Portugal a tempo de assistir às vindimas. Ainda não saí de lá há dois meses, mas parece-me que já passaram cem anos. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 167)

O espaço, neste contexto, parece-nos ser sinónimo de *habitat*, cujo efeito sobre o Dr. Bordalo vai ser totalmente o oposto ao que foi para o seu cliente. É o próprio narrador que conta a Zé Carlos as sensações psicossomáticas que o clima exerceu sobre ele, dando-nos também um exemplo de como o espaço influencia as personagens, praticamente a todos os níveis:

»E agora, embora não goste de falar de mim, tenho de o fazer para perfeito entendimento do que lhe estou a contar. O clima não agira só sobre o Silvério; agira também sobre mim, num sentido diferente, mas talvez até com maior intensidade. Uma grande transformação – de cujos efeitos só me dei conta mais tarde – operara-se no meu corpo e no meu espírito. Sentia-me possuído de uma certa indiferença agradável que fazia com que quase não tivesse saudades nem do meu país nem da família. Os meus movimentos, quer os do corpo, quer os do espírito, em geral rápidos, tinham-se tornado mais lentos e começava a ser possuído por uma espécie de aceitação fatalista do que pudesse vir a acontecer. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 167)

O narrador-personagem chega a utilizar uma metáfora espaciomusical para retratar a vivência que teve *in illo tempore* – “Ao contrário do Silvério, aquele clima depressivo, não me



desagradava. Era como se eu boiasse num oceano morno e ritmicamente ondulante” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 168) –, comparando o exotismo da cidade de antanho com aquela que, como sabemos, ele continuava a visitar na atualidade do seu relato. O espaço citadino vale sobretudo como pretexto para chegarmos ao grande espaço rústico-natural da floresta virgem, que lhe servia de ‘pano de fundo’:

Ao contrário do Silvério, gostava daquela cidade exótica, povoada por várias raças e de que conservo (da cidade de então, muito diferente da cidade de hoje) uma ideia muito vaga e esfumada. E esta ideia – que pode não corresponder a uma inteira realidade – é a de uma povoação de casas brancas e baixas, que começava num rio e ia acabar numa picada com uns duzentos metros de largura, que tinha como pano de fundo a floresta virgem. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 168)

Dando relevo a outro dos elementos que contribuem para a lyricização do espaço – os crepúsculos –, o narrador apresenta-nos uma imagem fulgurante, com *nuances* pictóricas, ao confirmar: “A única coisa que permanece igual – depois das extraordinárias transformações por que tem passado – são os seus crepúsculos bruscos, que nos dão a nítida impressão de que a noite cai sobre nós como um punho fechado” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 168).

Dentre todas as sensações, o Dr. Bordalo vai evidenciar uma em particular, dando conta ao narratário do intimismo que essa revelação envolvia, e que dizia respeito à excitação erótica que aquele tropicalismo exacerbado lhe provocava, agravada, ainda, pela provocação que a mulher brasileira exercia sobre ele:

Embora não me agrade, tenho de me referir a um fenómeno que se passava em mim e que devia ser também um efeito do clima. E esse era o de que a minha depressão era acompanhada de uma certa excitação de carácter sexual, que, embora exprimindo-se de uma forma vaga e difusa, era tão constante que chegava a ser dolorosa. Contribuíam para tal – e não veja nisto o meu amigo qualquer jactância da minha parte – as constantes solicitações, e posso mesmo dizer as provocações, de que eu era alvo por parte das mulheres (Monteiro, 2002 Vol. IV: 168)

No advogado Dr. Bordalo também encontramos um possível biografema oculto do autor, atendendo sobretudo ao retrato físico, que aparece bem esmiuçado, numa oposição total ao resto dos elementos daquele espaço, na maioria negros e índios, o que tornava aquele habitante estrangeiro um elemento exótico da paisagem humana:

O que jogava a meu favor ou contra mim (e hoje penso que contra mim) era a circunstância de eu representar naquela sociedade um elemento exótico e pouco habitual. Na verdade, entre essa população de várias raças e mestiçada de negros e de índios, o meu tipo loiro não podia deixar de chamar a atenção. De pele branca e olhos azuis, tinha necessariamente de provocar a curiosidade e o interesse das mulheres, dado que elas, como é sabido, se sentem sempre atraídas por tudo aquilo que é novidade. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 168)

Apresentamos agora um fragmento que se refere à realidade citadina e não à rural, porque foi nesse ambiente que Bordalo sentiu aquela “embriaguez erótica”, que a convivência no *espaço social* acarretava, sendo também na cidade que o protagonista ouve falar explicitamente da *doença*, que dá título a este conto:

»De facto, passei, a partir de certa altura, a ser convidado para tudo que, em matéria de divertimentos, se passava na cidade: bailes, piqueniques e até para os mais íntimos serões familiares. E o certo é que as raparigas aproveitavam todas as oportunidades, abraçando-se a mim e beijando-me na sombra propícia dos corredores ou no silêncio das noites, para me demonstrarem os seus afectos e os seus desejos. [...] Com o meu feitio habitual, eu oporia a isso uma certa resistência, quer física quer moral, mas, com a transformação que se operara em mim e a que já fiz referência, deixava-me ir na onda, como que dominado por uma forma aguda de embriaguez erótica.

»A coisa chegou a termos tais que o procurador me chamou um dia a atenção: «Tome cuidado, doutor. Começa a falar-se demasiado de si na cidade. E isso é perigoso. [...] Para seu governo, quero preveni-lo de que aqui mata-se um homem como quem mata uma mosca. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 169)

É com Calípedes, o procurador – que se sabia aproveitar da situação de riqueza que ajudava a gerir (apesar da abastança económica ser tanta que não deixava com qualquer precariedade o herdeiro e o advogado que o representava) – que acontece o diálogo onde a ‘*morfeia*’, nome equivalente a ‘*lepra*’, é mencionada:

«Eu já lhe digo para quê. Ontem à noite, por exemplo, vi-o no cinema com uma moça. Depois, quando saíram, meteram por uma rua escura e eu fui atrás, não para os seguir, mas porque era o meu caminho. Lam aos beijos e aos abraços e eu fiquei arrepiado.»

«Arrepiado? Não percebo.»

«Já vai perceber. Porque é uma moça suspeita.»  
»O meu espanto subia de ponto:  
«Suspeita porquê? Você conhece-a?»  
«Conheço. É a Marina, filha do Gualberto Quirunga.»  
«Sabe portanto que é filha de família. O que você não sabe é que foi ao cinema comigo com o consentimento do pai e da mãe.»  
[...]  
«É que...», e aqui o *Calípedes* hesitou: «É que o avô dela morreu com a *doença*.»  
[...]  
«É que eu não disse: uma *doença*», e destacando as palavras: «Disse A DOENÇA. E aquilo que aqui se chama a *doença* é só uma: é a morfeia.»  
«A morfeia? Não sei o que é...»  
«É o que em Portugal é designada por lepra.» (Monteiro, 2002 Vol. IV: 169-170)

Nestas passagens, muito embora prevaleça o espaço citadino, ele vale sobretudo como uma moldura, que nos permite perceber o impacto que o clima exercia sobre o protagonista, o assédio que as mulheres locais lhe faziam, derivado ao seu retrato físico exótico em relação ao do resto dos habitantes; bem como nos dá ainda a conhecer a presença de uma enfermidade que se suspeitava existir em pessoas da convivência do Dr. Bordalo, naqueles limites representados.

De resto, é o sertão amazônico a espacialidade eleita neste conto, apesar de haver, nestes últimos excertos, elementos indispensáveis que nos permitem relacionar melhor a idiosincrasia da personagem e do espaço onde se vão cumprir os grandes enigmas do seu *'destino'*.

A parte ensaística do escritor continua, num longo fragmento, que vamos compartimentando com a análise. Logo no primeiro parágrafo, o narrador se apresenta como um investigador, falando de um paralelismo que existe entre a série de explicações geofísicas da "friagem" e a série de autores que sobre esse problema climático se têm pronunciado, justificando-se, assim, a aplicação do sintagma, também com alguma ligação ao teor da narrativa lírica (que privilegia os contrastes e as oposições), "identidade dos contrários":

Para uns, o clima do Amazonas é delicioso e salutar e, para outros, terrivelmente mórbido e depressivo. A verdade é que ambas as opiniões têm a sua razão de ser, porque em nenhum outro lugar do mundo a chamada identidade dos contrários se manifesta com tanta exuberância. E tanto assim é que as explicações dadas para o aparecimento da «friagem» –

fenómeno estranho naquela latitude – são quase tantas como os seus autores. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 175)

Neste contexto propício, soergue-se, de novo, a atenção peculiar que os cursos de água granjeiam no nosso autor, desta vez com a designação do seu elemento primordial – a água –, atestando a influência que ela exerce, de forma holística, na paisagem, nas pessoas, nos animais e nas plantas do Amazonas:

»Numa coisa, porém, tanto eles como os visitantes ocasionais estão de acordo: é na influência fundamental e quase despótica da água, quer sobre a modelação variável da paisagem amazónica, quer sobre a maneira de ser e a vida dos seus habitantes. Ao contrário do que seria lógico que acontecesse numa região equatorial, não é o sol que reina como senhor absoluto, mas a água, que, através da infinita variedade dos rios, não só modifica constantemente a topografia amazónica, diluindo os contornos e os pontos de referência, arrasando colinas e elevando outras, como condiciona a existência dos homens, dos animais e das plantas. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 175)

A vida das cidades e das aldeias, mostra-se umbilicalmente dependente da riqueza natural dos seus rios envolventes, donde a pesca é um dos meios de excelência para a alimentação do povo amazónico, derivando daí a metáfora espacial, ao mesmo tempo simbólica e realista, de que “os rios são as verdadeiras estradas do Amazonas”, aludindo concretamente o narrador à imponência e à caudaliosidade de todos os seus afluentes, merecendo o rio Negro um destaque especial:

»Os rios são as verdadeiras estradas do Amazonas e é por isso natural que toda a vida se processe nas suas margens, que nelas se ergam os aldeamentos e as cidades e que o comércio assuma um aspecto nitidamente fluvial. Há que notar ainda que a parte fundamental da alimentação é extraída dos rios e que a pesca, em que os nativos são exímios, seja, tanto ou mais que o cultivo dos produtos da terra, uma actividade primordial. Se insisto neste ponto é porque grande parte das nossas viagens deviam fazer-se de barco, dado que a maioria dos entrepostos que desejávamos visitar e até vender estava situada nas margens, não do rio Negro, que banha a capital do Estado, mas dos seus afluentes, que, embora secundários, figurariam, nesta Europa de medidas limitadas, como rios imponentes e caudalosos. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 175)

Permitimo-nos reiterar que os rios, quaisquer que sejam, granjeiam uma importância maior na expressão do espaço em Domingos Monteiro, procedendo, por isso, o Dr. Bordalo, como narrador, a uma especificação pormenorizada desses cursos de água, que a sua viagem pelo interior amazónico o obrigava a transpor, chegando inclusivamente a erigir um símile, de muito bom gosto imagético, entre as vias fluviais e o sistema venoso do corpo humano. Porque falamos de símile, entendemos que existe uma gralha (que está presente quer na primeira edição desta obra *A Vinha da Maldição*, de 1969, quer na que consta do volume IV dos *Contos e Novelas*, da INCM, de 2002), no que concerne ao uso da preposição “com”, em vez da conjunção adverbial comparativa “como”, na frase “funcionam no sistema arterial e venoso do Amazonas *com* os capilares no corpo humano” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 176 – itálico acrescentado), que, da forma como consta, não nos parece fazer sentido. Leiamos, então:

Mas não só esses teríamos de percorrer; também os pequenos ribeiros – a que são dadas as designações mais variadas, que não vale a pena referir -, o que nos obrigaria a mudar de embarcação, passando do barco a vapor para os pequenos navios chatos de três ou quatro toneladas, com que os mercadores turcos fazem as suas traficâncias, até às simples canoas, que têm de se carregar às costas para transpor as cachoeiras. Esses «igarapés», para adoptar a designação mais frequente, funcionam no sistema arterial e venoso do Amazonas com[o] os capilares no corpo humano. São eles que permitem, na verdade, a penetração na floresta virgem até aos confins mais recônditos, posto que sem eles seria extremamente difícil – e por vezes impossível – atingi-los. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 175-176 – fonema acrescentado em parênteses retos)

A floresta é apresentada, na topografia do Amazonas, como uma divindade, que faz parceria com os rios, formando-se posteriormente uma simbiose, quase indissolúvel, entre aqueles espaços, o Cosmos, o homem, os animais e as plantas. Esta descrição, que deve ser designada, novamente, como holística, vai merecer um interseccionismo entre os elementos da natureza, em que os ruídos e as imagens atuam num universo, que era de silêncio genesíaco, e que se foi manifestando pelo nascimento e comunhão de cada uma das espécies que o vêm povoar. Sintamos a presença de um espaço liricizado, fecunda e majestosamente emanado do espaço interior da personagem Dr. Bordalo, que joga, ficcionalmente, com a sensibilidade e a pena mágica do autor, no extenso fragmento, de imprescindível ilustração, a seguir extratado, convidativo a uma meditação porfiada do leitor sobre cada um dos caracteres gráficos materializados:

É que a floresta é, tanto como o sistema de rios do Amazonas, uma divindade fundamental. E ninguém que algum dia lá tenha penetrado, ainda que seja uma escassa centena de metros, poderá deixar de ter a impressão de transpor os umbrais de um universo estranho em que todas as formas lógicas da vida quotidiana e comum perdem a sua razão de ser. É como se tivéssemos recuado milhões de anos e estivéssemos a assistir à elaboração das forças cósmicas que presidiram à criação do mundo. Sob a escuridão e o silêncio, há um rumorejar subterrâneo que não é mais do que a expressão da luta oculta que se trava permanentemente no seio da floresta. Luta implacável essa que se desenrola tanto entre os animais como entre os vegetais e em que, sob o domínio de uma fatalidade indefinida e sombria, todas as vitórias e derrotas perdem o seu significado. Sob os pés e sobre a cabeça do homem que se atreve a percorrer os meandros da floresta, há um murmúrio constante, em que o rastejar dos répteis se mistura com o ruído imaginário das raízes gigantes na sua tarefa de estrangular a vida incipiente dos pequenos arbustos, ao mesmo tempo que as plantas parasitárias – por vezes microscópicas – lhes vão sugando vingativamente a seiva que as alimenta, até ficarem como fantasmas cinzentos, exaustas e carcomidas. A infinita liberdade dos rios como que soçobra e se extingue na orla da floresta, para ser substituída pela consciência trágica de uma prisão sem limites em que o homem se sente despido de tudo o que o justifica e identifica como tal e na dependência inelutável de forças misteriosas. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 176)

Esta divagação, tão histórico-geográfico-filosófica, como lírica – em que uma análise a nível da ecocrítica podia colher dividendos frutuoso, dado o interesse do subtexto ambiental que a criação literária reproduz – vai dar ensejo a um diálogo atualizado entre o narrador e o narratário, mostrando o Dr. Bordalo uma necessidade imperiosa de que Zé Carlos seja um bom juiz da sua história em curso, de forma a absolvê-lo ou a condená-lo. Esta petição, neste momento da narrativa, serve como elemento catalisador da parte sentimental, com algum acento camiliano, que a história entre Bordalo e Djanira vai merecer, nas sequências ulteriores:

- Desculpe, Zé Carlos, a minha divagação. Mas era necessário. Falar destas coisas, se é para mim um tormento, é também uma melancólica consolação. [...] No fundo, o que eu talvez deseje é que outrem... – neste caso você – outrem que esteja de fora e possa analisar os factos friamente me condene ou me absolva. E você, quer queira quer não, será o meu juiz.
- Não tenho qualidades para isso – retorqui com sinceridade.

– Tem todas as que deve ter um bom juiz: inteligência, bondade e espírito de justiça. E não precisa de me comunicar o seu veredicto. A verdadeira sentença que há-de proferir eu adivinhá-la-ei. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 177)

É digno de nota o plasmar axiológico que as qualidades ‘inteligência, bondade e espírito de justiça’ evidenciam em relação à idiosincrasia do autor. De facto – e procedendo a uma constatação que uma análise vincadamente estruturalista iria inibir –, para o autor empírico (“o escritor de carne e osso”, como o apelidou Díaz Migoyo) Domingos Monteiro, as três qualidades maiores que um ser humano podia ter eram precisamente a ‘inteligência, a bondade e a coragem’, como nos foi confirmado pela Professora Estela Monteiro, sua filha, em várias entrevistas que nos concedeu e com quem já mantemos uma amizade privilegiada.

A viagem do Dr. Bordalo vai proporcionar um encontro com Djanira – uma espécie de mulher fatal camiliana, cuja envolvência vai dar origem a um amor, também de prossecução impossível, embora tenha sido consumado e tenha atingido o acúmen da paixão deslumbrante.

Ao longo dos três dias que durou a viagem, no navio a vapor, que subira o rio Negro até à confluência do primeiro afluente, passando depois para um barco mais pequeno, rumo a uma localidade ribeirinha, onde estava o entreposto mais importante daquela herança, Calípedes não se cansava de elogiar a vivenda do magnata italiano Buarque Soretti, que ficava na mesma povoação e onde ambos se iriam hospedar. Os encómios do procurador Calípedes estendem-se, de seguida, à filha daquele homem rico, incentivando a comentários muito peculiares do narrador-personagem, convergentes, a nosso ver, à mundividência do demiurgo. Atentemos nas falas das personagens, antecidadadas sempre do tipo de aspas que a novelística monteiriana nos oferece:

«Aquilo é que é saber viver... O doutor vai ver.»

»A viagem decorreu sem incidentes e não vale a pena relatar-lhe os pormenores. [...] A filha, Djanira, recolhera ao camarote e nele se conservou até ao fim da viagem, tomando lá as suas refeições. Confesso que, apesar dos encómios do *Calípedes*, dos entusiásticos elogios à sua extraordinária beleza, a minha curiosidade era mínima, até porque sei que as apreciações dos homens a respeito das mulheres têm um valor meramente subjectivo e não são muito de considerar. E já não quero falar das apreciações das mulheres em relação umas às outras, que são quase sempre interessadas e falsas. Entretanto, por mera delicadeza, perguntei ao Soretti:

«E sua filha? Não tive o prazer de a conhecer.»

«Minha filha? Calcule o doutor que, mesmo nestas águas brandas, ela enjoa. Deita-se logo que entra e só se levanta para desembarcar.»

«Então por que veio?»

«Porque não quer deixar o pai», acrescentou com orgulho evidente. «Vivemos bastantes anos separados. Ela, por assim dizer, foi criada em Itália. Mande-i-a para lá, para casa de meus pais – que ainda são vivos -, quando a mãe adoeceu. Mas desde que regressou, há uns três anos, nunca mais se separou de mim. É o meu anjo-da-guarda.» (Monteiro, 2002 Vol. IV: 178)

É também durante a viagem, mas já quase no fim, que o Dr. Bordalo, depois de ter estado com Soretti várias vezes à mesa, onde intercalavam as refeições com conversas relativas aos negócios, dá conta que fazia parte da indumentária do seu comensal uma peça totalmente inadequada àquele clima: umas luvas grossas de couro, que lhe ocultavam e protegiam as mãos. Também achou inusitada a presença de uma “autêntica casa civil” com que os Soretti viajavam, o que concitou Bordalo a fazer uma associação entre o espaço do barco, as personagens e as funções que elas exerciam, narrando a Zé Carlos:

Além de uma governanta e de uma criada, que estava ao serviço privativo de Djanira, acompanhavam-nos dois «caboclos» armados até aos dentes, cada um com dois revólveres nos coldres e uma carabina a tiracolo. Conservavam-se sempre a poucos metros de distância do patrão e mesmo de noite se revezavam a montar a guarda à porta dos camarotes do pai e da filha, que eram pegados. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 179)

Notemos que as situações e os diálogos evocados pelo narrador-personagem se passaram no barco, em que todos viajavam, não nos podendo esquecer que, para Michel Foucault, naquele grande texto (embora com um número reduzido de páginas), *Des espaces autres*, o barco é apresentado como a ‘heterotopia por excelência’, um ‘pedaço de espaço flutuante’, configurando-se, por isso, como ‘um lugar sem lugar’ que, do século XVI – época das grandes expedições, o século de ouro, em que nós portugueses chegámos quase a ser senhores do mundo – até aos nossos dias, representou o maior instrumento de desenvolvimento económico. Vale a pena aprender com Foucault, transcrevendo aquele que é, por acaso, o último parágrafo deste seu grande-pequeno ensaio, em tradução do português do Brasil:

Bordéis e colónias são dois tipos extremos de heterotopia, e se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar



sem lugar, que vive para si mesmo, que é fechado em si mesmo e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de border a bordel, chegue até às colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá por que o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários. (Foucault, 2013: 424)

Depois da chegada à confluência dos rios, o Dr. Bordalo, Calípedes e os Soretti passam do navio maior para um pequeno barco a motor, pertença dos Soretti, cujo peso rondaria as cinco ou seis toneladas. É neste momento que se vai dar o primeiro encontro entre os dois amantes – donde vai resultar um desfecho trágico, cuja causa primeira preexistia já no espaço mental de Djanira, mas que o *Eros* fez adormecer durante os momentos vividos em encanto translúcido.

O retrato de Djanira é alvo de uma descrição objetiva, mas ainda apaixonada, depois de um hiato de tempo substancial, por parte do Dr. Bordalo, que espacializa o corpo da amada, na narração que prossegue:

»De facto, Djanira era de uma extraordinária beleza. Alta, bem feita, morena, com os olhos verdes e uns cabelos castanho-dourados, tinha o ar altivo e melancólico de uma princesa exilada. Tudo nela exprimia distância e pureza; só a boca, de dentes brancos e regulares e de lábios ligeiramente carnudos, acrescentava um pormenor sensual ao seu rosto casto de madona italiana. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 180)

A obsessão da imagem de Djanira no *espaço da memória* de Bordalo, depois que a conhece, é antecipada de um momento muito importante, em que descreve a viagem realizada até ao entreposto. Essa imagem foucaultiana do barco como espaço flutuante é surpreendentemente evidenciada, onde parece que sentimos a sua passagem por entre plantas e árvores exóticas, através de uma água cromatizada, de um verde concorde à natureza, donde emergem peixes. Forma-se, sem dúvida, um quadro de profundo visualismo, em forma de sinestesia, em que o espaço lírico eclode, com uma cambiante mágico-milagrosa, patente na última frase do extrato, a seguir apresentado, que nos lembra um sermão de Padre António Vieira. Atentemos:

»A viagem até ao entreposto era de poucas horas. Encostei-me à amurada a fixar as margens, cobertas pela floresta, em que as árvores enormes iam, como que sedentas, libertando-se do abraço dos cipós, mergulhar as raízes no próprio rio. De vez em quando, o barco passava pelo meio de bancos flutuantes de plantas exóticas ou roçava em troncos de árvores arrancadas a centos de quilómetros de distância pela violência das cheias. A própria água tinha uma tonalidade verde e de vez em quando cardumes de peixes vinham à superfície mostrando os focinhos aguçados. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 180-181)

É o próprio sujeito da enunciação quem, declaradamente, elucida o narratário e, por consequência, o leitor que o espaço físico paisagístico deixou de o cativar, porque o deus do Amor invadiu completamente o seu *espaço psicológico-emocional*, numa vivência amorosa iniciática e extasiante. Depois do encontro com Djanira, Bordalo começa a sentir, de forma inefável e infalível, um sopro equivalente às palavras da raposa de *O Príncipezinho*, de Saint-Exupéry, em que, muito embora a força semântica do verbo *'apprivoiser'* em francês seja singular, vamos apresentar o passo em tradução portuguesa. Trata-se de um fragmento que é digno de figurar como um refrão, propício a todos os corações que são colhidos, pela primeira vez, em estado virginal, pelos arrebatos de Cupido, até porque, segundo a mesma personagem do livro mais traduzido no mundo, a seguir à *Bíblia* (e talvez a *O Peregrino*, de John Bunyan), "só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos..." (Saint-Exupéry, 2009, 74). Assim, o Dr. Bordalo sentiu, com o olhar e a presença de Djanira, um compromisso similar ao do *Petit Prince*, quando ouviu as palavras da raposa: "Por enquanto eu não sou para ti senão uma raposa igual a cem mil outras raposas. Mas, se tu me cativares, passamos a precisar um do outro. Passas a ser único no mundo para mim. E eu também passo a ser única no mundo para ti..." (Saint-Exupéry, 2009: 68).

O narrador-personagem confessa a Zé Carlos que até então, com vinte e oito anos, nunca tinha amado, e que o amor verdadeiro não se lhe afigurava como uma realidade frequente e banal, fazendo, por conseguinte, um louvor explícito à literatura, que tem como uma das suas grandes potencialidades e sortilégios criar universos feéricos, em que a magia de *Eros* contagia os leitores e os fazem felizes durante aqueles encontros de fruição artístico-literária.

Noutra perspetiva, fruamos, então, este fragmento, impregnado de lirismo:

»A paisagem era esplendorosa, mas deixara de me interessar. Esquecera também o que ia fazer e sentia-me como que se tivesse iniciado naquele momento – virgem de quaisquer recordações – uma vida diferente. A imagem, apenas entrevista, de Djanira sobrepunha-se a tudo e fixara-se no meu espírito como uma obsessão ao mesmo tempo deliciosa e terrível.

»Devo dizer-lhe – e não se ria da minha confissão – que apesar de ter vinte e oito anos feitos eu nunca tinha amado. Parece um facto extraordinário, mas não é. Há pessoas que atravessam uma vida inteira sem nunca terem amado, porque o verdadeiro amor é muito mais raro do que parece. E é isso que explica o prestígio de que gozam os grandes amorosos, reais ou criados pela imaginação dos escritores. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 181)

Esta narrativa monteiriana é de uma riqueza e interesse singulares sobre os efeitos que o Amor opera no espaço psicológico da personagem, mantendo depois com o espaço que lhe é exterior uma série de transversalidades sensoriais, de requinte descritivo invulgar.

Efetivamente, o Dr. Bordalo, narrador-personagem, acrescenta que o facto de nunca ter sentido um amor autêntico não invalidava que não tivesse passado por namoricos e aventuras diversas, que faziam dele tudo menos um homem inocente e casto. Por outro lado, aquele rebate amoroso por Djanira foi crescendo, sempre progressivamente, desde o primeiro encontro até ao fim, afirmando o próprio narrador como foi importante, para a estimulação daquele sentimento, estarem a habitar na mesma casa, porque essa circunstância veio proporcionar uma intimidade comportamental mais espontânea entre os dois, mesmo perante os outros residentes, fazendo-se, deste modo, valer a teoria de Bachelard.

É da maior pertinência a transcrição do trecho, em que as relações *espaço interior da personagem / espaço exterior* ganham uma expressão irrepetível na novelística de Domingos Monteiro, motivada pela energia do Amor. Para constatar esta ilação, bastará ler o passo a seguir transcrito, sob a égide daquela 'fenomenologia da experiência estética' (Jean-Yves Tadié) que a narrativa lírica requer de forma privilegiada:

A primeira sensação reveladora que tive foi a de que tudo à minha volta se tinha transformado. O calor deixara de me incomodar, a própria floresta que nos rodeava perdera o seu carácter tenebroso e hostil e, o que é o mais importante, eu que até aí tinha tido sempre a impressão da inutilidade da existência comecei a sentir uma extraordinária alegria de viver, que me levava, sem eu dar conta, à convicção de que a própria e natural razão da vida consistia simplesmente no acto de existir. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 182)

Embora habitassem a mesma casa, os compromissos de Bordalo e Calípedes não vão promover grandes oportunidades de tempo livre para convívios, porque o Soretti tratava dos seus assuntos pessoais e eles da herança de pai de Silvério. Por isso, afirma o narrador-personagem: “raro era o dia em que, subindo pequenos riachos em canoas, não visitávamos aldeias em que tínhamos depósitos de borracha, na intenção de os transaccionar, porque o meu cliente optara – ainda que perdendo – por liquidar todos os negócios.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 183).

Tem lugar, entretanto, um diálogo elucidativo entre Soretti e Bordalo, em que ele informa o advogado que conheceu muito bem o pai do seu cliente, falando-lhe também acerca de Calípedes, que era um ladrão honrado, porque cumpria os seus contratos. Esclareceu ainda que aquele espaço exigia que a pessoa fosse muito expedita – “«Isto aqui é assim», justificava-se ele, «quem tem unhas é que toca guitarra. E, se nós não nos aproveitamos, aproveitam-se os outros.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 183), referindo-se ainda que tinha aprendido muito com o sogro e com a mulher, que, “embora de origem italiana, já tinham nascido no Amazonas” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 183).

Quanto ao par amoroso, a sua aproximação verdadeira acontece, segundo uma fórmula que era muito querida à sensibilidade romântica: através de uma doença que, subitamente, ataca Luís, diagnosticada por Djanira como um ataque de paludismo, que a leva a oferecer-se para ser sua enfermeira (não dando, neste momento da narrativa, qualquer sinal sobre a ‘doença’ que, mais tarde, confessa a Luís estar por ela já infetada quando o conheceu, segundo sua suposição).

De acordo ainda com a mundividência romântica, que valoriza estados de alma de exaltação psicológica, ou de arracionalidade, bem como a presença da ‘mulher-anjo’ (que também pode ser ‘demónio’), o Dr. Bordalo recorda: “»Durante toda a noite delirei e, no meio do meu delírio, via a figura de Djanira passar como um anjo protector. De vez em quando, chamava por ela: «Djanira!» E parecia-me ouvir a sua resposta: «Estou aqui!», o que não sei ainda hoje se era sonho se realidade.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 185).

É nesta mesma atmosfera, com a presença rimática monteiriana da “luz mortiça da lamparina”, a alumiar o quarto, que vamos assistir à representação de um *espaço lírico*, porque eutópico-amoroso, ainda que sob o clima da doença:

»Ao fim do quarto dia comecei a melhorar. Sentia-me imensamente debilitado, mas a febre desaparecera. Tinha anoitecido há muito e eu caíra num sono profundo. De repente, seriam quatro horas da manhã, despertei com a sensação de uma presença estanha. A luz mortiça da lamparina alumiaava o quarto. Essa sensação já a tivera nas noites anteriores, ou parecia-me que a tinha tido, mas no meio da febre e do delírio, com a indiferença que a doença gera, não pudera saber do que se tratava. Nessa noite, porém, tive a certeza. Senti que alguém afastava a cortina do mosquitoeiro e que uma sombra se curvava sobre mim. Através dos olhos semicerrados, distingi Djanira e resolvi fingir-me adormecido. Curvou-se mais e a sua mão aflorou o meu cabelo numa carícia breve. Depois, como quem obedece a um impulso irresistível, beijou-me na testa e murmurou qualquer coisa que não consegui perceber. Fiz um ligeiro movimento, mas ela endireitou-se e desapareceu rapidamente. Ouvi ainda a porta fechar-se com suavidade.

«Ela ama-me», pensei. E uma alegria profunda, uma sensação de felicidade, como nunca mais tive na vida, apoderou-se de mim. Já não consegui conciliar o sono e logo que amanheceu levantei-me. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 187)

De forma surpreendente, opera-se um volte-face no comportamento de Djanira, que leva Bordalo a um estado de quase paroxismo, que o impele a uma fuga desaustinada pela floresta dentro: "Levantei-me e dirigi-me para o meu quarto. Uma tristeza sem remédio apossara-se de mim. Quando lá cheguei, reparei na carabina e fui buscá-la. Saí de casa e de súbito lembrei-me da floresta." (Monteiro, 2002 Vol. IV: 188-189).

O refúgio de Bordalo naquela parcela da floresta amazónica constitui, a nosso ver, um dos exemplos de excelência para aquilatarmos da descrição liricizada que, por vezes, ocorre em Domingos Monteiro, a propósito de um espaço de tonalidade disfórica, nitidamente oposto ao *locus amoenus*, que seria o cenário mais aguardado para a representação dessa face poética. Atrever-nos-íamos mesmo a estabelecer um paralelismo entre o espaço representado neste fragmento e aquele *locus horrendus* que os poetas pré-românticos, nomeadamente Bocage, escolhiam como o mais consentâneo aos seus estados melancólicos e nostálgicos de alma, como este pequeno segmento o ilustra cabalmente: "Talvez só ela [a floresta], com o seu negrume e o seu mistério, pudesse entender a minha angústia e o meu desespero e consolá-los." (Monteiro, 2002 Vol. IV: 189). Apercebemo-nos também de que este espaço de refúgio vai permitir uma comunhão telúrica da personagem, que encontra nas plantas e nos animais uma espécie de confidentes, através sobretudo das sensações que lhe fazem experimentar, enquanto por aquele espaço divaga e se vai perdendo:

Subi uma pequena encosta e meti-me entre as árvores. Durante horas divaguei, pisando o chão húmido, coberto de folhas apodrecidas, ferindo o rosto e as mãos nos espinhos e nos acúleos dos arbustos e dos cipós. A sombra adensara-se cada vez mais. Era uma sombra oleosa e movediça como a asa gigantesca de um morcego invisível. Ouvia o rastejar das serpentes e o rumor dos passos de animais ocultos, mas não sentia medo. Não tinha a noção do tempo e de repente reparei que estava perdido e pensei em regressar. Mas regressar para onde? Regressar para quê? A sombra tornara-se fosforescente como se os mil olhos das divindades terríveis do sertão me espreitassem. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 189)

Se é verdade que a última frase deste extrato é talvez o ponto nodal dessa face de liricização, que nos recorda a pena brandoniana, em *Húmus*, também é certo que ela vai motivar o segmento, em que Bordalo se apercebe de que, como homem, é também matéria, e pertence àquela mesma matéria que pisa e que o envolve:

A floresta apoderara-se de mim e eu fazia parte dela. Um enorme cansaço tomou-me e senti que não podia dar mais um passo. Nem sequer tentei resistir e estendi-me no chão sobre as folhas húmidas. Agora era só esperar que a floresta me sugasse e me absorvesse nas suas entranhas. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 189)

O fragmento citado do conto em análise conduz-nos a uma reflexão sobre o corpo como «carne do mundo» ou a ligação constitucional do homem com a matéria, de acordo com o filósofo Merleau-Ponty, que entendia o *corpo* também como um *espaço*, cuja função primordial era estabelecer uma ligação entre o espírito e o mundo, sendo, no entanto, constituído pela *matéria/carne* do mesmo mundo, afirmando, de forma clara, em *Le visible et l'invisible*: "Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde" (Merleau-Ponty, 1964<sup>a</sup>: 302).

Também em *L'Oeil et l'Esprit*, lemos deste autor francês um pensamento convergente ao anterior, se bem que mais alargado, em que afirma:

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa

chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. (Merleau-Ponty, 1964<sup>b</sup>: 19)

Estas últimas asserções do filósofo assentam perfeitamente como um comentário de alto coturno ao passo extratado de Domingos Monteiro, na medida em que o corpo aparece como uma matéria que se prolonga em tudo aquilo que ele vê e se move a seu redor.

Sem pretender entrar com profundidade no campo da filosofia, não resistimos a apresentar, a este respeito, o pensamento de Husserl, que é de uma acuidade e pertinência incontornáveis, principalmente ao averiguar, em *Chose et espace*:

La chose que nous qualifions à l'instant de perçue au sens spécial a son espace, mais cet espace, le corps, s'intègre à l'espace global plus ample, qui comprend en soi tous les corps chosiques. Et à ces chosétés, qui sont là co-perçues, appartient toujours aussi le corps du Je (*Ichleib*), qui est également dans l'espace avec son corps, dans l'espace de la perception globale. Il se tient là comme le point de relation permanent par rapport auquel tous les rapports d'espace apparaissent, il détermine la droite et la gauche phénoménales, l'avant et l'arrière, le haut et le bas phénoménaux. Il occupe donc dans le monde de choses qui apparaît perceptivement une position exceptionnelle. (Husserl, 1973: 106-107)

É nesta perspectiva que o pensador contemporâneo, por nós já muito citado, Michel Collot, na esteira de Merleau-Ponty e de Husserl, assegura, com base no fenómeno da percepção, que o corpo é vidente e visível, tocante e tocado, sujeito e objeto, ou seja, possibilita um conhecimento do mundo, de que ele mesmo faz parte.

Maurice Merleau-Ponty, numa obra também imprescindível, intitulada *La Nature*, apresenta-nos um pormenor, que nós vamos aproveitar como esteio teórico, na interpretação da última frase do fragmento extratado de "A Doença": "Je suis une partie de la Nature et fonctionne comme n'importe quel événement de la Nature: *je suis, par mon corps, partie de la Nature.*" (Merleau-Ponty, 1994: 159 – itálico acrescentado)

Numa obra que nos marcou ultimamente, de forma particular, que julgamos útil para toda a gente, *Breve História da Alma*, do teólogo Gianfranco Ravasi, encontramos uma reflexão que parece ajustar-se à situação que estamos a dirimir, ainda sobre a marca do último segmento do extrato de Domingos Monteiro. Assim, comentando o livro de *Génesis*, a partir da terminologia hebraica, a certa altura disserta Ravasi:

Antes de mais, note-se o jogo de palavras entre 'adam, «homem», e 'adamah, «terra»: os dois termos têm a mesma raiz hebraica, 'dm, que evoca a cor ocre do barro. A imagem é ulteriormente exaltada pelo simbolismo do oleiro sugerido pelo verbo «plasmear», que indica a acção criadora divina. No seu conjunto, a ideia é límpida: o homem tem uma ligação constitucional com a matéria, com a criação que o rodeia. É este o sinal da sua fragilidade, da sua finitude, do seu limite e da sua mortalidade: é isto que podia ser expresso pelo vocábulo *basar* «carne», a que já aludimos, mas que o autor sagrado não usou. (Ravasi, 2011:86)

Nesta linha de entendimento, e como remate teórico para esta circunstância, achamos da maior pertinência referir-nos ao poeta Paul Valéry, porque, em *Cahiers I*, pôs em evidência o traço de união que o corpo representa entre o espírito e o mundo, criando, para o efeito, a sugestiva sigla CEM (Corps, Esprit, Monde), como uma tríade indissociável, escrevendo como síntese: "L'esprit est un moment de la réponse du corps au monde" (Valéry, 1973:1125).

Da inconsciência – a que o homem como ser mortal é permeável – Luís Bordalo é acordado, tendo o seu corpo prostrado no chão térreo da floresta, através do *Amor*, pela voz de Djanira, cuja passagem vamos transcrever, na medida em que nos vai concitar, posteriormente, a um cotejo hermenêutico com uma situação que ocorre no conto fantástico "Casa Mortuária". Atentemos neste fragmento, em que o espaço é o mesmo que o descrito na passagem anterior, isto é, a floresta, só que agora sem aquele tónus disfórico, devido à presença do elemento feminino, que o decora com beleza e vitalidade amorosa:

»Não sei o tempo que estive assim, como que hipnotizado. A certa altura tive a impressão de que a noite se iluminava com a luz dos archotes e ouvi um grito desesperado: «Luís!»

»Era a voz de Djanira. Reuni todas as minhas forças para responder: «Djanira!»

»Em poucos segundos estava ao pé de mim, rodeada pelo «caboclo», pelos dois índios e pela própria *Mami*. Ajudou-me a levantar e abraçou-se a mim, a chorar desesperadamente:

«Por que fez isto, Luís? Não imagina a aflição em que tenho estado!»

«Não se lembra do que me disse?» E tratando-a por tu acrescentei: «Eu amo-te, Djanira!»

«Se soubesses as razões... Eu também te amo, Luís. Amo-te desesperadamente desde o primeiro dia. E queres maior prova do que a que acabo de te dar?»

»Os outros tinham-se afastado discretamente.



«Tu és muito generosa, e talvez fizesses isso por qualquer pessoa que se perdesse na floresta...»  
«Não; não fazia isto por ninguém, excepto por meu pai. Não digas isso, Luís. Amo-te e estou disposta a tudo.»  
«Isso agora é contigo, Djanira.» (Monteiro, 2002 Vol. IV: 189-190)

A intriga amorosa prossegue entre Bordalo e Djanira, com a vantagem de Soretti e de Calípedes se terem temporariamente ausentado, reiterando-se, assim, nesta história um tópico frequente do autor – *Mami*, aquela que agora estava a exercer as funções de mãe de Djanira, é um elemento adjuvante àquele envolvimento amoroso, protegendo-o e ocultando-o, para que ninguém em casa dele desconfiasse. *Mami*, decerto, que imaginava a verdade das palavras de Bordalo, quando conta, muitos anos depois, que “Djanira dera-me todas as provas de afecto que uma mulher pode dar.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 190), o que vem acarretar, pouco tempo depois, um sentimento de culpa por parte do elemento masculino daquele casal de jovens namorados, confirmando, deste modo, a realidade que se vislumbrava: “embora encontrasse a explicação para os meus actos, no amor por Djanira e no amor dela por mim, a verdade é que – fosse como fosse – abusara da hospitalidade que me tinha sido tão francamente oferecida.” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 190).

O sentimento verdadeiramente amoroso que sentia por Djanira leva o advogado a fazer-lhe uma proposta que, embora fruto da maior honestidade e liberdade, representava também, de alguma forma, uma reparação pelos avanços experimentados. No entanto, é esta circunstância que vai despoletar o início da tragédia: perante um pedido de casamento, Djanira, após ter soltado um grito de terror, esclarece-o de que não pode casar, porque, segundo ela lhe confia, e depois o narrador-personagem passa a comentar, ela pertencia a uma família de leprosos e julgava estar também contagiada, como esta passagem patenteia, dando conta de todo o dramatismo que a situação envolveu:

«É que nós somos uma família de leprosos... Minha mãe morreu com lepra. Com o egoísmo dos leprosos, ocultou a sua doença muito tempo e só quando meu pai deu conta disso é que me separou dela e me mandou para Itália. Mas eu convivi com ela oito anos. Percebes? E meu pai – que nunca a abandonou – já está contagiado ou pensa que está. Nunca me disse nada... mas mandou separar as loiças e a roupa e começou a usar luvas. Nunca reparaste?»  
»Não respondi nada. Apesar do calor da tarde, começara a sentir-me gelado. «E eu», continuou ela, «embora não tenha qualquer sintoma, também devo estar contagiada. Tenho a certeza de que é esse o meu destino e que não

posso fugir a ele... Estou cheia de remorsos, por tua causa... Nem sequer te devia ter pertencido... Compreendes agora a razão por que não posso, por que não quero casar contigo?»

«O pavor bíblico da lepra apoderara-se de mim, mas o meu amor venceu, ou eu pensava que tinha vencido, o meu terror e a minha repugnância.

«Djanira», disse eu. «Tu não foste contagiada, mas mesmo que o tivesses sido eu queria-te. E se teu pai o está, mais uma razão para te levar comigo.»

(Monteiro, 2002 Vol. IV: 192-193)

Depois de uma carta de despedida – em que Djanira diz amá-lo até à morte, mas nunca mais o poder ver, o Dr. Bordalo e Calípedes fazem a viagem para Manaus, num clima verdadeiramente hostil, pela razão que o último acaba por confessar:

«Roubou-me a mulher que eu amo. Sei tudo o que se passou... Tudo! E se na noite em que cheguei, quando o senhor desceu ao jardim, não o apunhalei, ainda foi por causa dela.»

[...]

«Mas mesmo leprosa, mesmo tendo-lhe pertencido – o que para mim é pior do que a lepra -, se ela me quisesse, eu queria-a. Porque eu amo-a, Dr. Bordalo.» (Monteiro, 2002 Vol. IV: 196)

Como narrativa romântica que é, o desfecho imbrica na tragédia, havendo a morte física, por suicídio, de Djanira. Perante os factos, Bordalo adianta a Zé Carlos, seu narratário: “-E não foi o tiro nem a lepra que a mataram...” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 197), dando, deste modo, conta, mais uma vez, da questão da culpa, que é um dos elementos iterativos em Domingos Monteiro, dentro do quadro da condição humana que o escritor deixa visível na sua novelística.

Ainda sob o vezo romântico, o Dr. Bordalo inicia, com este desfecho que uma ida profissional ao Brasil lhe proporcionou, um caminho, simultaneamente de morte espiritual, pelo menos em relação ao Amor – “sinto que, por dentro, sou uma espécie de leproso” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 197) – e, ao mesmo tempo, de expiação, constituindo esta última atitude um itinerário que as personagens criadas pelo escritor de Mesão Frio nunca desistem de prosseguir até ao fim:

– Só voltei ao Brasil cinco anos depois. Queria saber o que se passara e talvez – quem sabe? – para que o *Calípedes* me desse a punhalada a que me tinha poupado. Mas o *Calípedes* desaparecera, o *Soretti* estava internado e *Mami* tinha morrido. Agora vou lá de vez em quando porque sinto uma necessidade irremediável. É um castigo que me imponho e, como já lhe disse,

um juro que vou pagar. Embora não tenha sido contagiado, fisicamente – e durante muitos anos o receei -, sinto que, por dentro, sou uma espécie de leproso. E é essa a razão por que, para além das concessões à imposição do meu instinto, nunca mais pude, nem quis, amar nenhuma mulher.

A sua voz tornara-se natural e o Dr. Borbalo rematou:

– Obrigado, Zé Carlos, por me ter ouvido. E não me julgue com benevolência ... Eu não a mereço. (Monteiro, 2002 Vol. IV: 197)

Não deixa de ser curiosa esta forma de penitência que o protagonista estabelece para si próprio: voltar ao Brasil com alguma regularidade. Embora não haja outros indícios que nos possam adiantar os motivos concretos da sua tomada de posição, talvez Bordalo não convivesse bem com a ideia de ter abandonado, com tão pouca resistência, aquele país, depois da barreira que Djanira ergueu entre os dois. Também lhe continuaria a pesar, com certeza, ter sabido da morte da amada apenas através de uma carta que lhe foi devolvida, indicando que a destinatária tinha falecido. Por isso – porque lhe tinha escrito a dizer que iria ao Brasil, assim que ela lhe respondesse, e que a traria com ele –, face àquela impossibilidade redutora com que o *fatum* o devastou, ele terá incutido, para si próprio, como ato compensatório, repetir aquele intento, não com a presença, mas pela memória da amada eterna, que ali conheceu e amou.

Visto que estas duas grandes narrativas – “O Gramofone” e “A Doença” – versam sobre o espaço do nosso país irmão, a que nos unem tantos laços de história e de afeto, não será inusitado interrogarmo-nos se Domingos Monteiro, que viveu, dos seis meses aos cinco anos de idade no Rio de Janeiro, a Terras de Vera Cruz não terá voltado para tomar posse, de sócio-correspondente português, na Academia Brasileira de Letras, para a cadeira que fora do poeta Eugénio de Castro, do cronista Augusto de Castro e do romancista Joaquim Paço-d’Arcos. É uma curiosidade que pensamos apurar devidamente.

Em termos ficcionais, devemos acrescentar que o espaço do Brasil aparece referido, de forma transitória no conto “A Matadora”, da obra *A Vinha da Maldição e Outras histórias Quase Verdadeiras*, em que o narrador se refere a uma viagem que fez à Galiza, a convite do seu primo Rodrigo – “um *brasileiro* riquíssimo que era uma espécie de vice-rei do café de São Paulo” (Monteiro, 2002 Vol. IV: 132). No conto “A Última Barba”, há uma alusão mais concreta ao espaço deste país, destino para onde parte o protagonista João Alves e de onde regressa muito rico, com a convicção de que, com o dinheiro e o património adquirido, poderia

comprar o carinho do filho biológico, o Gasparinho, ajudante de barbeiro, que instintiva e progressivamente, o vai rejeitando.

## REFERÊNCIAS

- Bachelard, Gaston (2008): *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, Luis Alberto (2007): "Espaço Literário e Suas Expansões". In Luis Alberto Brandão; Marli de Oliveira Fantini Scarpelli e Georg Otte (Org.), *Aletria. Revista de estudos de literatura*. Nº15, janeiro-junho 2007. Poéticas do Espaço: 207-220.
- \_\_\_\_\_. (2013): *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Brandão, Raul (2010): *Húmus*. Ribeirão: Edições Húmus.
- Chorão, João Bigotte (2004): "O Regresso de Domingos Monteiro no Centenário do seu Nascimento". In: João Bigotte Chorão (2004): *O Espírito da Letra*. Lisboa: Fundação Lusíada: 151-158.
- Collot, Michel (2013): "Paisagem e Literatura". In: Ida Alves (coord. Trad.). (2013) *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.
- Díaz Migoyo, Gonzalo (1978): *Estructura de la novela: Anatomía de El Buscón*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Foucault, Michel (1994): "Des espaces autres". In: *Dit et écrits. IV. 1954-1988*. Paris: Éditions Gallimard: 752-762.
- Foucault, Michel (2013): "Outros espaços". In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 414-424.
- Frank, Joseph (1991): "Spatial Form in Modern Literature". In: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Frank, Joseph (1991): *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Gomes Leal, António (1987): *A Peste Negra*. Lisboa: Edições Rolim.
- Husserl, Edmund (1973): *Chose et espace. Leçons de 1907*. Paris: Puf.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964a): *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1964b): *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1994): *La nature. Notes, cours du Collège de France*. Paris: Le Seuil.
- Monteiro, Domingos (2001a): *Contos e Novelas*. Vol I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_. (2001b): *Contos e Novelas*. Vol II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_. (2001c): *Contos e Novelas*. Vol III. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_. (2002): *Contos e Novelas*. Vol IV. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_. (2003): *Contos e Novelas*. Vol V. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Pereira, Florentino Mendes (2020): *Rosto e Expressões*. Baguim do Monte: Tecto de Nuvens.

Poulet, Georges (2009): *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.

Ravasi, Gianfranco (2011): *Breve História da Alma*. Lisboa: D. Quixote.

Rio Novo, Isabel (2017): *A Febre das Almas Sensíveis*. Lisboa: D. Quixote.

Saint-Exupéry, Antoine de (2009): *O Príncipezinho*. Lisboa: Editorial Presença.

Seruya, Teresa (2003): "Pronta emoção e rápida catarse. Sobre os contos de Domingos Monteiro". *Colóquio-Letras*, n.os 159-160: 139-155.

Simões, João Gaspar (2004): "Domingos Monteiro I – Enfermaria Prisão e Casa Mortuária; II – Contos do Dia e da Noite; III – Histórias Deste Mundo e do Outro; IV – O Dia Marcado; V – O Primeiro Crime de Simão Bolandas; VI – A Vinha da Maldição e outras histórias quase verdadeiras; VII – O Vento e os Caminhos; VIII – O Destino e a Aventura; IX – Letícia e o Lobo Júpiter". In: João Gaspar Simões, *Crítica IV. Contistas, Novelistas e outros Prosadores Contemporâneos 1942-1979*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 33-68.

Tadié, Jean-Yves (1978): *Le Récit Poétique*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1973): *Cahiers I*. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard.

Zoran, Gabriel (1988): "Towards a Theory of Space in Narrative". In: *Poetics Today*, 5: 309-335.

Recebido 10/05/2021

Aprovado 25/05/2021

