



**Maria Teresa Rodrigues  
Couto**

**A sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo**



**Maria Teresa Rodrigues  
Couto**

**A sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação do Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e do Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

## **O Júri**

### **Presidente**

Doutor João Manuel Nunes Torrão, Professor Catedrático do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

### **Vogais**

Doutor José Cândido de Oliveira Martins, Professor Auxiliar da Faculdade de Filosofia do Centro Regional de Braga da Universidade Católica Portuguesa

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (orientador)

Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (co-orientador)

## **agradecimentos**

Agradeço ao Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, orientador desta dissertação, por ter despertado em mim o gosto pelos contos portugueses e pelo incentivo que me deu para levar a bom termo este trabalho. Ao Doutor Paulo Pereira, por se ter mostrado sempre disponível para ler as várias versões, bem como pelas críticas e sugestões que, em muito, ajudaram na realização desta dissertação.

Ao Pedro e ao Tiago, estrelas cuja luz ilumina todos os meus percursos, pedras basilares da minha existência.

À Ana e à Filipa, pelo amor que dão aos meus filhos e pela amizade e ternura, minhas filhas de coração.

À Inês, fruto do amor do Pedro e da Ana, estrelinha luminosa cujo brilho a todos inunda de alegria e felicidade.

À minha mãe, pelo amor incondicional e pelo cuidado constante. Ao meu pai e à minha irmã, que mesmo já não estando presentes, me mostram a sua presença.

À Sãozinha, com infinita gratidão pela ajuda e amizade, exemplo de carácter e bondade.

Ao Nando, fonte inesgotável de amor e carinho, pela infinita paciência, pelo companheirismo e pela força incentivadora que sempre soube incutir nos momentos de desânimo e de incertezas.

Ao Senhor Codeço e ao Doutor Jaime Ferreri, pelo entusiasmo com que me falaram de Tomaz de Figueiredo e por me terem ajudado a abrir clareiras na densa e fascinante floresta que constitui a sua obra.

**palavras-chave**

Tomaz de Figueiredo, contos, sátira, arte, realidade, ficção, passado, presente, sofrimento.

**resumo**

Tomaz de Figueiredo é autor de romances, poesia, teatro e contos. A sua escrita, essencialmente ambivalente, é atravessada pelas isotopias do amor e da raiva. Amor pela família, a de sangue e a de coração, esta constituída pelos plebeus, mas nobres de carácter. Raiva pelos que personificam a ambiguidade hipócrita e a vileza humana.

O trajecto vivencial do autor surge ficcionalmente transfigurado na voz dos narradores e das personagens que, nos contos, funcionam como seus duplos diegéticos, denunciando a dor e a solidão e justificando o seu dissídio com o mundo que não lhe permitiu o reencontro com o seu Bem perdido.

Autocaracterizando-se como «um cavador de letras», deplora a escrita vazia e balofa. A observação da realidade inscrita na memória e iluminada imaginativamente é o pilar que sustenta a sua arte de contar.

A sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo cumpre a sua função moralizadora, mas é também, o elemento preferencial através do qual o autor veicula a sua revolta, oscilando entre os registos limítrofes da invectiva, da ironia, do humor, do sarcasmo e do grotesco.

**keywords**

Tomaz de Figueiredo, short stories, satire, art, reality, fiction, past, present, suffering.

**abstract**

Tomaz de Figueiredo is a novelist, poet, playwright and short story writer. His essentially ambivalent fiction is dominated by the key-themes of love and wrath. Love is expressed towards his family, including both blood and affection ties. Wrath, on the other hand, is directed at those who personify hypocritical ambiguity and human villainy in general.

The author's biography is fictionally transfigured and he uses his narrators as mouthpieces, making them voice his own pain and solitude, as well as his never-ending conflict with a world that has prevented him from regaining his lost paradise.

By portraying himself as a ploughman of words, the author deplores empty and trivial writing. Acute observation of reality, enlightened by memory and imagination, is the basis underlying his literary art.

In Tomaz de Figueiredo's short stories, satire fulfils a moralizing function but has also been elected as the crucial strategy the author resorts to in order to convey his revolt, thus encompassing the complementary tones of irony, humour, sarcasm and grotesque.

## ÍNDICE

ÍNDICE .....	- 11 -
INTRODUÇÃO.....	- 15 -
I. <i>Umhas poucas palavras sobre o autor</i> .....	- 23 -
1.    Considerações Prévias.....	- 28 -
1.1.    Do conto .....	- 28 -
2.    Tomaz de Figueiredo e a arte de contar – entre memória e imaginação.....	- 31 -
II.    A sátira.....	- 41 -
1.    Tomaz de Figueiredo e a sátira – abordagens conceptuais	- 41 -
III.    As fronteiras da sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo ...	- 55 -
1.    Sátira, indignação e revolta .....	- 55 -
2.    Tomaz de Figueiredo, satirista misantropo.....	- 59 -
2.1.    A dor da contingência e o Bem perdido.....	- 63 -
3.    A retórica da invectiva .....	- 68 -
4.    Sátira <i>versus</i> panegírico .....	- 70 -
IV.    Sátira, autobiografia e ficcionalidade .....	- 77 -
1.    Da realidade à ficção .....	- 77 -
2.    Etnobiografia – Juventude, <i>locus amoenus</i> .....	- 80 -
3.    Educação – passado <i>versus</i> presente.....	- 85 -
V.    Sátira e Amplificação .....	- 91 -
1.    A sátira e a ironia.....	- 91 -
2.    Da ironia ao humor .....	- 98 -
3.    Do humor ao sarcasmo .....	- 102 -
4.    Hipotipose e hipérbole: o triunfo do grotesco.....	- 106 -
VI.    A sátira e a representação do <i>mundus inversus</i> .....	- 115 -
1.    Uma retórica da denúncia.....	- 115 -
2.    A mediocridade social.....	- 121 -
3.    A conciliação dos contrários – racional <i>versus</i> irracional... -	126 -
4.    Os «Figurões» e os «Galifões» .....	- 128 -
5.    Literatura e paródia.....	- 135 -
CONCLUSÃO .....	- 143 -
BIBLIOGRAFIA.....	- 147 -
1.    BIBLIOGRAFIA ACTIVA.....	- 147 -
2.    BIBLIOGRAFIA PASSIVA .....	- 154 -
2.1.    Sobre a obra de Tomaz de Figueiredo.....	- 154 -
2.2.    BIBLIOGRAFIA GERAL .....	- 157 -





Isto de escrever, de fazer de velho novo,  
de recriar virgindade a palavras poluídas,  
de surpreender e aprisionar o halo que vivesse a expressão,  
de escrever vivo e nas quatro dimensões – a quarta,  
a do tempo – custa dezenas de anos e muito amor:  
amor, em primeiro, também honestidade.

(Tomaz de Figueiredo, *Memorial de Arie*)



## INTRODUÇÃO

Para Tomaz de Figueiredo, escrever é, antes de mais, um acto de amor e de honestidade. Esta postura singular na literatura portuguesa angariou-lhe o epíteto de grande prosador, sendo unanimemente considerado um Mestre da Língua Portuguesa. No entanto, como muito bem nota João de Melo, referindo-se ao ostracismo crítico a que a sua obra tem sido votada, «Tomaz de Figueiredo ainda está por estudar. Está por estudar, e estará, enquanto as capelinhas assim o entenderem. Mas há que desmontar esse estado de coisas, há que desmoronar essas capelinhas. Um dia virá o garoto que ri. Um dia virá. E, um dia, muito do que alguns incensam mostrará seus pés de barro». (João de Melo, in badana da capa do livro *A Outra Cidade*).

Este trabalho propõe-se contribuir para apressar um pouco a chegada do tal «garoto que ri». Com efeito, conhecer a obra Tomaz de Figueiredo não deve continuar a ser privilégio de um *happy few* literário. É, neste sentido, de elementar justiça registar a meritória iniciativa da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pela reedição, actualmente em curso, da sua obra completa, pois, até há pouco tempo, dificilmente se encontravam no mercado livreiro publicações deste autor polígrafo: romancista, novelista, contista, mas também poeta, polemista, memorialista e crítico.

O primeiro contacto com alguns dos seus livros aconteceu a uns escassos metros da casa onde viveu os seus tempos de bem-aventurança, em Arcos de

Valdevez. O senhor Alberto Codeço, homem da cultura arcuense, que tem perpetuado, com incansável diligência, os valores da sua terra em livros como *Arcos – Ontem e Amanhã* e *Autores Arcuenses* teve a bondade de, durante horas, falar do seu ilustre conterrâneo, de tal modo emocionado que a sua empatia entusiástica fez nascer em mim o desejo de iluminar alguns recantos do fascinante mundo tomasino.

Um feliz acaso permitiu outro contacto que veio redobrar o meu interesse pela obra de Tomaz de Figueiredo. Trata-se do Doutor Jaime Ferreri, com raízes em Bravães, próximo de Ponte da Barca, localidade engastada nas serras que constituem o cenário ficcional do romance *A Toca do Lobo*, e onde se encontra uma placa que ostenta a seguinte inscrição: «Este é o espaço onde vivem as palavras com que Tomaz de Figueiredo lavrou a Toca do Lobo». A inesquecível comunhão com o ambiente bucólico que inspirou as páginas do referido romance só foi possível graças à simpatia e à amabilidade deste homem, personalidade cujo impressivo saber diletante se estende por áreas tão diferentes como a matemática, a arte teatral e a literatura. O seu conhecimento apaixonado sobre as obras de Aquilino Ribeiro e Tomaz de Figueiredo propiciou agradáveis tertúlias cuja amenidade fazia esquecer o frio invernos de Ponte da Barca. Nessas ocasiões, a ficção de Tomaz de Figueiredo ganhava voz em Jaime Ferreri e o calor humano vencida o gelo que circundava o local onde decorria a deleitada navegação pelos contos do autor arcuense, nascidos do curso da sua memória.

O entusiasmo nascido em Arcos de Valdevez e cimentado em Ponte da Barca encontrou eco na Universidade de Aveiro, na pessoa do Doutor António Manuel Ferreira, que partilha uma incondicional admiração pela obra de Tomaz de Figueiredo. Ficaram, assim, reunidas as condições para a realização de um trabalho mais aprofundado em torno dos contos deste escritor.

O primeiro contacto com o universo contístico de Tomaz de Figueiredo permite, de imediato, deduzir a existência de núcleos temáticos que, embora passíveis de serem abordados sob diversas perspectivas, conferem acentuada coerência macrotectual aos vários contos, unidos todos por um propósito de

denúncia da vileza humana. Detecta-se ainda uma forte componente autobiográfica em que predomina a incomodidade perante o mundo e em que a sátira funciona, simultaneamente, como arma de defesa e de ataque, veiculando sentimentos ambivalentes de amor e de raiva. Ora, a multiplicidade de textos de tonalidade satírica atesta a centralidade desta temática na produção ficcional do autor e, assim, impôs-se-nos o tema desta dissertação: a sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo.

Na impossibilidade de abarcar toda a produção contística deste autor, optou-se por confinar o estudo, no tocante à prevalência da componente satírica, aos contos constantes dos livros *A Outra Cidade*, *Tiros de Espingarda* e *Vida de Cão*, deixando para outra ocasião as narrativas breves incluídas em *Procissão dos Defuntos*, *Guitarra* e *Viagens No Meu Reino*. Se, na primeira destas obras, predominam textos que evidenciam características próximas de entretidos novelísticos, os dois últimos livros constituem colectâneas de poemas em estilo narrativo onde predomina a perspectiva lírica em detrimento da angulação satírica.

Entre os estudos que auxiliaram à fundamentação teórica deste trabalho, destaca-se o seminal ensaio de Bigotte Chorão que contribuiu, de forma relevante, para a consolidação das hipóteses de leitura de que partimos. Tal como se afirma em *O essencial sobre Tomaz de Figueiredo*, nos contos deste autor, «como em toda a sua ficção, não é só a efabulação que interessa, mas o carácter memorialístico [...] o aprofundar do próprio pensamento [...]» (Chorão, 2000:38). Por se comungar da mesma opinião, sem que isso signifique subscrever uma orientação restritivamente biografista, entendeu-se ser de primordial importância iniciar este trabalho com a apresentação de uma biografia resumida de Tomaz de Figueiredo. Recorrendo a uma fórmula que, aliás, o próprio recorrentemente elege para prefaciar os seus livros, escolhemos intitulá-la «Um Poucas Palavras (sobre o) Autor».

Na primeira parte da dissertação, apresentar-se-ão ainda breves reflexões em torno do conto, com o intuito de salientar a problemática delimitação das

fronteiras genológicas de romance, novela e conto (e sobretudo no tocante aos dois últimos géneros). O próprio Tomaz Figueiredo, aliás, por mais de uma vez se declara (aparentemente) indiferente, quer a este tipo de taxinomia, quer à opinião dos classificadores encartados. Esta primeira secção da dissertação, de teor predominantemente teórico, termina com algumas considerações em torno da arte de contar em Tomaz de Figueiredo, estribada na justaposição compósita de memória e imaginação.

O segundo capítulo centra-se na abordagem conceptual da sátira, evidenciando alguns passos do seu percurso histórico-literário até Tomaz de Figueiredo. Pretendeu-se, deste modo, inscrever a obra tomasina na linhagem satírica emblematizada por Juvenal, distinguindo-a da sátira horaciana.

Dado que, enquanto registo literário, a sátira recobre um vasto campo nocional, o terceiro capítulo tentará a definição de algumas fronteiras que, embora provisórias, poderão ajudar a autonomizar a sátira de registos retóricos limítrofes. A abordagem que inicia este terceiro capítulo visa salientar as marcas de indignação e revolta que atravessam a ficção de Tomaz de Figueiredo, que se podem manifestar tanto na tonalização lírica da narrativa, indiciando um estado de nostalgia que chega a contagiar o leitor, como na revolta exacerbada desvelando no autor a face de homem pícaro.

No entanto, na arquitectura da obra de Tomaz de Figueiredo, é reconhecível um modelo de organização concêntrico, na medida em que a sua escrita revolve quase obsessivamente em torno de um Bem perdido. Afastando-se da progressão linear, na sua escrita intuem-se serranias e declives, tortuosamente percorridos pelo prodigioso idiolecto do autor. Desta perscrutação da natureza humana é indissociável um estado de misantropia, patenteado em algumas passagens dos seus contos, e que será objecto de indagação no segundo ponto deste capítulo. A imbricação deste veio de misantropia com as imposições do mundo que catalisam a constante procura do Bem perdido aparece explanada no subtítulo que elegemos.

Contudo, se Tomaz de Figueiredo torna manifesta a sua indignação investivando aqueles cujo carácter reputa como desprezível, também o faz recorrendo ao panegírico, parente improvável da sátira, como se procurará demonstrar na secção final do terceiro capítulo.

O quarto momento desta dissertação explorará os nexos que, na obra de Tomaz de Figueiredo, se intuem entre a sátira, a autobiografia e a ficcionalidade. Partir-se-á de um postulado muito caro a Tomaz de Figueiredo, segundo o qual a realidade deve radicar na origem de toda a ficção. A extrema importância que atribui às impressões do quotidiano que regista no seu caderninho de apontamentos deve-se ao facto de este constituir um imprescindível auxiliar da memória. A propósito desta vertente memorialística da sua obra têm alguns estudiosos evocado a ficção camiliana, no que se refere à dinamização que também nela se verifica do binómio realidade/ficção. Com efeito, a aproximar o universo criativo destes dois autores, separados pelo tempo, encontra-se uma flagrante semelhança na relação existente entre a experiência empírica e biográfica do criador e a ficção nascida da memória e transfigurada pela imaginação.

A memória permite instituir uma dialéctica temporal que faz intersectar passado e presente, nomeadamente em passos dominados pelo monólogo reflexivo. Aí parece simular-se um diálogo com a solidão, já que, encontrando-se insulado de tudo e todos, a ligação afectiva do autor ao mundo apenas subsiste no plano da intimidade. Qualquer objecto, na sua qualidade de sinédoque evocativa, o faz viajar para um passado eufórico, corporizado, por exemplo, na imagem de um calendário onde se representa um rio, transportando-o para o seu Minho, verdadeiro paraíso perdido, berço dos entes queridos e pátria resistente dos verdadeiros arautos do espírito solidário e fraterno do povo português. A memória viabiliza, portanto, em Tomaz de Figueiredo a metamorfose (mediada pela palavra) da vida em arte.

E é por meio dessa transformação alquímica que toda a trajectória vivencial do autor é ficcionalmente transposta, desde a infância, ao casamento,

passando pelo tempo de estudante, culminando com o seu internamento num hospital psiquiátrico. De todos estes biografemas encontramos eco nos seus contos, através de um discurso que poderíamos definir como etnobiográfico, no âmbito do qual a experiência juvenil se transfunde com a cenografia bucólica do seu paraíso minhoto, Arcos de Valdevez. Alguns passos elucidativos serão abordados neste ponto, que indaga a relação entre a representação ficcional da juventude e o tópico do *locus amoenus*.

Outra componente ideotemática central nos contos tomasinos prende-se com a problemática da educação, configurada numa linha antinómica que opõe passado e presente. Com efeito, o autor alonga-se sobre a educação que recebeu, confrontando-a com a actual, delineando um antagonismo entre o antes e o agora.

No quinto capítulo, abordar-se-á, mais especificamente, a sátira numa perspectiva de amplificação conceptual, explorando as virtualidades da relação entre a sátira, a ironia e o humor. Jankélévitch, por exemplo, considera que o humor é a *ironia aberta* e, partindo deste pressuposto, passar-se-á ao estudo do diálogo possível entre humor e sarcasmo.

Na realidade, todos os dispositivos retóricos são utilizados pelo autor ao serviço da intenção satírica, alternando-se nos contos de Tomaz de Figueiredo, através de um discurso narrativo de alcance abstracto, no decurso do qual se vai esclarecendo o leitor acerca das razões do seu desencontro com um mundo que o não compreendia nem respeitava. Consequentemente, a denúncia das razões dessa discórdia surge em forma de crítica vertida, com frequência, numa refinada ironia, que facilmente ultrapassa barreiras linguísticas e se transforma num humor espirituoso, numa linha ascensional que o pode conduzir ao sarcasmo, que tanto se insinua com decorosa contenção, como irrompe graças à força do descontentamento e evolui para descrições pictóricas, em que a hipérbole e a hipotipose fazem emergir o grotesco.

O sexto e último capítulo desta viagem pelo universo contístico de Tomaz de Figueiredo relaciona a sátira com a tematização do *mundus inversus*. Esta



instância autoral dilui-se, muitas vezes, com o narrador e com as personagens criadas por si, de modo a mobilizar uma retórica da denúncia do seu desacerto com o mundo. Esta denúncia parte do geral – da unânime mediocridade social –, passa pela reunião dos contrários, isto é, confronta o racional humano com o irracional animal, desaguando no particular onde pontificam os «Figurões» e os «Galifões», os tais miríficos varões, brasonados de quantas esgarçadas fidalguias há.

Esta dissertação não poderia terminar sem apontar a crítica contundente, endereçada por Tomaz de Figueiredo, à literatura portuguesa, muito frequentemente estribada num propósito de subversão lúdica, acusando insignes romancistas de usarem vocábulos como *tinhar* e *estavar*.

A rota delineada para esta circum-navegação pela ficção breve de Tomaz de Figueiredo obstou a que alguns contos embarcassem nesta viagem, por terem sido considerados excêntricos ao âmbito deste estudo<sup>1</sup>. O facto de não integrarem o *corpus* deste trabalho não significa que tenham sido excluídos liminarmente do estudo; apresentam, pelo contrário, potencialidades inequívocas para servirem de base ao desenvolvimento de abordagens ulteriores. Nesse sentido, este trabalho é também uma promessa de revisitação.

---

<sup>1</sup> Encontram-se neste caso os seguintes contos: «O Muro Amarelo», de *Vida de Cão*; «Drama», «Por serdes vós, Senhor quem sois», «Os Gritos do Silêncio» e «Então Morri ou o Gavião», de *Tiros de Espingarda* e «Um Senhor Triste», «O Homem e o Perdigueiro», «Gente de Paz», «O Bossuet» e «Dez Quilos de Trutas», de *A Outra Cidade*.



## I. *Um as poucas palavras sobre o autor*

Na antecâmara do estudo de alguns dos contos de Tomaz de Figueiredo, e seguindo o seu exemplo, afigura-se pertinente escrever *Um as Poucas Palavras* sobre a sua personalidade humana e literária. Estas poucas palavras revestirão papel preponderante na compreensão da sua obra em que uma ampla diversidade dos géneros espelha a poliédrica personalidade do autor que oscila entre os pólos da mais satírica truculência e as efusões líricas de transbordante sensibilidade.

Tomaz Xavier de Azevedo Cardoso de Figueiredo nasceu em Braga, no dia 6 de Julho de 1902, mas a sua infância decorreu em Arcos de Valdevez, terra que sempre considerou:

[...] jardins de corações, / onde fica o buscado paraíso / terreal, o do Amor e da Inocência. / [...] seus aldeões têm olhos verdadeiros, / mãozadas de rasgas fidalguia. / [...] Lá vive o Bem ao lume das braseiras.  
(Figueiredo, 1968:11)

A aspiração e a nostalgia deste Bem viverá na memória deste arcuense e nunca o abandonará ao longo da sua trajectória vital. A formação humana recebeu-a na pureza das serras minhotas, mas a formação académica passou pela licenciatura em Direito, na Universidade de Lisboa, depois de ter participado, em Coimbra, na efervescência modernista da segunda metade dos anos vinte.

Concluído o curso, exerceu funções notariais em diversas localidades: Tarouca, Nazaré, Ponte da Barca, onde foi administrador do concelho, e Estarreja, onde desempenhou, novamente, as funções de notário. Se o diploma

de formação em Direito lhe permitia assegurar a subsistência, era a escrita que invariavelmente saía vitoriosa no tempo que a ela consagrava. A negligência dos deveres de profissão deu origem a acusações de corrupção, uma experiência traumática que terá estado na origem de uma funda angústia depressiva que o conduzirá a posterior internamento neuropsiquiátrico.

Considerando-se como um homem proscrito da sociedade e condenado ao silêncio que, nas suas palavras, é outro nome para a morte, será desse abismo que irrompe a poesia trágica e elegíaca compendiada em *A Túnica de Nesso* e *Conversa com o Silêncio*.

Com a ajuda de um cireneu, abandona o hospício e, uma vez recuperado, dedica-se integralmente à escrita.

Ter cursado Direito em Coimbra e ter-se licenciado em Lisboa marcou indelevelmente a sua personalidade, pois os princípios do «magister dixit» causavam-lhe funda antipatia. Já no que respeita à experiência de vida, a permanência em Coimbra foi enriquecedora, pois na Lusa Atenas conheceu Tomaz de Figueiredo a boémia coimbrã e conviveu com a geração da *Presença*. Em *Nó Cego*, romance de formação, dado à estampa em 1950, salientou já João Bigotte Chorão que, sob as roupagens da ficcionalidade, são reconhecíveis personalidades reais desse círculo intelectual: José Régio, João Gaspar Simões, Alexandre de Aragão, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, o próprio autor, e outros, para além da revista *Presença*, designada por *Sempre*, na qual o autor colaborou apenas uma vez, bem como outras publicações coimbrãs. (cf. Figueiredo, 2002:20-1).

Contudo, se bem que não lhe sendo indiferente o ideário presencista, Tomaz de Figueiredo nunca integrou o grupo coimbrão congregado em torno da *folha de arte e crítica*. Era frequentador assíduo dos clássicos, sobretudo do Padre António Vieira, a quem atribuía o epíteto de mestre da Língua e da Indignação, mas lia também os autores modernos.

Recorda com ardor a formação recebida durante os estudos secundários, na Galiza, num colégio de Jesuítas. Junto desta congregação, recebeu uma

sólida formação humanística e, em gesto de retribuição, dedicará Tomaz de Figueiredo, muitos anos depois, o seu *Dicionário Falado* ao Padre Torcato Cabral Ribeiro. Na longa e comovida dedicatória, declara que com ele aprendeu «um pouco do muito que tentou ensinar- [lhe] da arte de escrever». E mais adiante, remata: «Para uns cabelos brancos apostarem num menino, é preciso que de homem sejam. E ele apostou» (*apud* Chorão, 2000:9).

Tomaz de Figueiredo apreciava o linguajar do povo na sua genuinidade, transpondo-o, de forma graciosa e colorida, para o seu livro de variações linguísticas, o referido *Dicionário Falado*, verdadeiro arquivo artístico de cultura popular e de pitoresco verbal. Na sua óptica, «escritor que não conheça e ame a sua língua não é escritor – é um costureiro de palavras, estrangeiras ao sentido e à música que as faz precisas e preciosas» (*ibid.*:14-5). Talvez por isso, possuía o autor o condão de brincar com as palavras, deleitando-se em forjar neologismos num prodigioso exercício de (re)criação lexical.

Esta demanda rigorosa da palavra justa gerava uma insatisfação constante relativamente à sua obra, instigando-o a uma reescrita compulsiva dos textos, na tentativa de, tal como dizia, os «despiorar». Em *Um Poucas Palavras do Autor*, antepostas a *Toca do Lobo*, pode ler-se: «entendi rever esta segunda edição, despiorando a apressada e ansiada forma por que a primeira respirei [...]» (Figueiredo, 2005:216).

Mesmo se alguma crítica o inscreve numa linhagem camiliana, não se rastreia, na obra de Tomaz de Figueiredo, uma influência directa de Camilo. O seu estilo está, porventura, mais próximo de Padre António Vieira, embora o autor reiteradamente afirme que os seus livros são seus, pois foi mestre de si próprio.

A sua obra é obsessiva e dramaticamente autobiográfica e revela uma infatigável tentativa de recuperar o passado através da memória. Não se trata tanto de reencontrar o tempo, mas de exprimir a incoercível vontade de reencontrar um tempo: o do seu paraíso perdido.

Tomaz de Figueiredo cultivou uma impressionante diversidade de géneros literários. Apesar de, inevitavelmente, o seu nome evocar o incontornável

romance *A Toca do Lobo*, também o teatro, a poesia, a novelas e o conto integram a sua fecunda criação literária, como se poderá verificar na bibliografia detalhada do autor, apresentada no fim deste trabalho.

Num incontestado reconhecimento do mérito criativo de Tomaz de Figueiredo, foi a sua obra distinguida com os seguintes prémios literários:

- em 1949, Prémio Eça de Queirós, atribuído à sua obra de estreia *A Toca do Lobo*;
- em 1961, 1.º Prémio *Diário de Notícias*, para o livro *A Gata Borralheira*;
- em 1966, Prémio Nacional de Novelística, distinguindo *Tiros de Espingarda*.

Ernesto Marques, no *Jornal de Estarreja*, datado de 10 de Junho de 1971, evoca o autor nos seguintes termos:

[...] – quem tratou com demora Tomaz de Figueiredo não esquece a doçura infantil que por vezes nimbava os seus olhos de miúdo [...].

As palavras quase tumulares que Alberto Caeiro profere em *Poemas Inconjuntos* poderiam ser subscritas pelo nosso autor:

Um dia, deu-me o sono, como a qualquer criança / Fechei os olhos e dormi.  
(Gusmão, 1986: 172)

Esse dia foi 29 de Abril de 1970. A partir dessa data, Tomaz de Figueiredo existe apenas no impressionante legado literário que nos deixou. No poema «Fidalguia», incluído em *Viagens No Meu Reino*, dirigindo-se a Fausto, um amigo imaginário, confessa:

Juro-te, amigo. Morro da agonia, / do assombro de me ver alheio a tudo: / [...]

Fausto, morro de amor pelos meus filhos, / [...] Morro de amor pela minha pátria Língua, / que, sabes – como sabem os Aquilinos – / eu dominava como gente grande. / Morro de amor pelo meu pátrio Minho, pela Casa / de Casares, onde a minha infância dorme. (Figueiredo, 1968:28-9).

No poema «Diário», pode ler-se o seguinte verso:

Lembro-me de ser vivo. (...). (ibid.: 36)

E em «Abortação», assevera-se:

Embora de alma em trevas, sou da luz, / do espaço estelar, dos Infinitos.  
[..] / Eu semeio firmamentos. (ibid.: 41)

Na impossibilidade de visitar todos os firmamentos semeados por Tomaz de Figueiredo, fiquemo-nos pelos seus contos. Mesmo que seja um pequeno contributo para tornar viva a sua presença, este trabalho, testemunho do júbilo inigualável de descobrir um Autor, encontra-se já plenamente justificado.

## 1. Considerações Prévias

### 1.1. Do conto

A designação *conto*, já difundida na Idade Média (século XII), começa por referir-se a uma história inspirada na realidade e, como tal, por designar uma narrativa de factos verdadeiros. No entanto, o acto literário é, por natureza, uma plasmação artística do mundo, inviabilizando a sua total fidelidade aos factos reais.

Pode afirmar-se que todos os povos, em todas as épocas, cultivaram os seus contos – contos anónimos, preservados pela tradição, que mantiveram valores e costumes, ajudaram a explicar a história e iluminaram as noites ao longo dos tempos.

Para Yves Stalloni, o conto vai mais além, uma vez que, durante grande parte da sua trajectória evolutiva, ele é assistido por uma intenção moral ou didáctica, claramente expressa ou implicitamente contida no texto<sup>2</sup>. No entanto, o início do século XIX arreda essa preocupação moralizante, por parte dos contistas, subsistindo o pendor para a narrativa que se cinge à realidade, quer esta seja histórica, quer seja colhida no domínio da experiência de cada autor. A criação de histórias exauridas da pura imaginação é praticamente inexistente.

Novas modalidades de contos foram, paulatinamente, surgindo, autonomizando-se dos contos infantis, de cunho maravilhoso, e dos contos populares, regidas agora por uma nova dinâmica narrativa, em sintonia com a

---

<sup>2</sup> «[...] il comporte une intention morale ou didactique, clairement exprimée ou implicitement contenue dans le récit». (Stalloni, 1997 :77)



época, o contexto estético-literário que nela vigora e o estilo individual do autor/narrador.

Assim, o modo tradicional de relatar o conto foi-se metamorfoseando e a oralidade foi sendo revezada pela criação escrita. O percurso de dignificação literária da forma contística foi acidentado, pois, enquadrado no modo narrativo, o conto, assim como a novela, tendem a ser depreciados como géneros menores perante o romance. É sintomática a presença discreta da teoria do conto em teorias ou dicionários da Literatura. É inequívoco o escasso interesse dos críticos literários pelo estudo do conto, bem como da novela, se atendermos à produção teórica e crítica dispensada ao romance. Contudo, tal como afirma António Manuel Ferreira, em *Arte Maior: Os Contos de Branquinho da Fonseca*:

As delimitações de território entre romance, novela e conto não são, porém, sempre cristalinas, sobretudo no que respeita aos pares romance/novela e novela/conto, havendo múltiplos casos de hesitação terminológica. (Ferreira, 2004:101)

Na realidade, também este trabalho se depara com a dificuldade suscitada pela falta de consenso no tocante à delimitação entre estes géneros, pois os livros de Tomaz de Figueiredo *Vida de Cão* e *Tiros de Espingarda* ilustram exemplarmente esse impasse. Efectivamente, segundo os critérios avocados pelos críticos que sobre o assunto se têm pronunciado, eles têm recebido distintas classificações genológicas: romances, contos e novelas. Em «Umás poucas palavras do autor», no pórtico do primeiro livro citado, refere-se:

Eu sei da vida de cão. Ao homem prefiro o cão. Se mais fácil o cão se afaz ao banho do que o homem!

Sei, por isso, da vida do homem. Tanto de uma e outra sei – sei de sobra! – que, escritas em período cujos extremos vão de 1942 a 1962, as peças desta *Vida de Cão* (novelas ou contos: borrifo-me para classificações e

classificadores) me parecem ter a unidade que ao título se ajusta. Sem custo de maior – questão de o querer – poderia literalmente e, ao todo, chamar-lhe romance. (Figueiredo, 1963: XIV)

Apesar da deliberada indeterminação advogada pelo autor, se convocarmos o critério da brevidade, teremos de distinguir as obras mencionadas do romance, em virtude da sua incontestável economia sintagmática. A constatação da brevidade, a par de outros traços tipificadores da forma contística, nas primeiras obras referidas, permite-nos integrá-las no género do conto, pois, tal como sustenta Carlos Reis, no *Dicionário de Narratologia*:

[...] não é raro centrar uma reflexão sobre o conto predominantemente na sua configuração material de relato pouco extenso ( O termo inglês «short story»). (Reis, 1994:79)

Se a brevidade permite, regra geral, resolver o impasse entre as formas do conto e do romance, o mesmo não pode afirmar-se relativamente ao par conto/novela. Nota Stalloni que os critérios de identificação da novela se mantêm incertos, podendo aquela considerar-se um «género fugidio», dado que a linha divisória entre novela e romance é muito ténue e esta tende ainda a confundir-se com outra modalidade de narração breve: o conto.<sup>3</sup>

Com efeito, se a extensão origina a aproximação entre o conto e a novela, o conto indicia uma maior versatilidade retórica, pois a sua origem num regime de oralidade permite-lhe uma transcrição mais real e, em simultâneo, mais poética dos factos narrados, recorrendo, com frequência, à arte da sugestão com o objectivo de conduzir o leitor pelo território do não-dito e mobilizar a sua competência interpretativa.

---

<sup>3</sup> «Les critères d'identification de la nouvelle sont réels, mais ils restent incertains, autorisant à parler de «genre fuyant», à convenir que «la limite est floue entre nouvelle et récit» (Étiemble) et qu'elle tend à se confondre parfois avec un autre récit bref, le conte». (Stalloni, 1997 :75)

## 2. Tomaz de Figueiredo e a arte de contar – entre memória e imaginação

Os contos de Tomaz de Figueiredo traduzem a sua convicção de que se pode escrever com qualidade sem pedir licença à crítica, pois, segundo crê, fora dos circuitos canónicos de valorização, ganha corpo uma literatura que se impõe pela sua indesmentível qualidade.

O próprio autor declara que, literalmente, nasceu livre e que não tira o chapéu a nenhuma escola literária, exprimindo alguma displicência pela inutilidade das elucubrações críticas em torno da classificação dos seus escritos. Em «Umaz poucas palavras do autor», antecedendo *Vida de Cão*, no excerto já citado neste trabalho, reitera, em tom peremptório, a sua convicção, afirmando: «[...] as peças deste *Vida de Cão* (novelas ou contos: borrifo-me para classificações e classificadores)». (1963:XIV). Intencionalmente, Tomaz de Figueiredo socorre-se do coloquialismo («borrifo-me») como meio de enfatizar o seu desprezo por alguns críticos literários, comprazendo-se em dirigir-lhes diatribes que chegam a viabilizar a identificação do destinatário, uma vez que, num jogo deliberado de ocultação e revelação, o autor não se coíbe de fornecer ao leitor características físicas, morais e profissionais dos visados. Um exemplo dessa frontalidade pode observar-se no romance *Nó Cego*, onde alude a várias figuras de escritores conhecidos, descrevendo enfim aquele que pretende atingir como «um cilindro de banha, pelado e anano» (Figueiredo, 2002:297). Na página seguinte, alarga-se o número de epítetos disfémicos, que incluem, por exemplo, «Esfinge-Gorda». Essa mesma personalidade é caracterizada no texto acima

citado de *Vida de Cão* como «um gordo, [que] suava sebo», (1963:XIV), o mesmo a quem um perdigueiro urinou a espingarda. Esta sátira truculenta de Tomaz de Figueiredo é apenas um dos traços idiossincráticos do seu estilo livre e encontra-se patente ao longo de toda a sua obra, emparelhando, por vezes numa combinação desconcertante, com profundas reflexões filosóficas, alusões culturais e análises sociológicas, servidas por um vocabulário erudito, marca insofismável de quem, como ele, foi considerado o mestre da Língua Portuguesa.

A leitura dos seus contos envolve o leitor no pulsar comovido da sua irreverência e da sua luta pela justiça. A forma ímpar como mobiliza os recursos expressivos da língua portuguesa confere aos seus contos uma singularidade de dicção que, em muito, terá contribuído para a renovação da gramática expressiva do moderno conto português.

Segundo João de Melo, é reconhecível no conto:

[...] um modo de ser, um mundo vivido, um “dizer” apenas nosso; e também uma escrita de raiz telúrica e consuetudinária, e uma poética de contar que se foi enchendo de ritos e ritmos que não se confundem com o dos outros; e talvez um sentido de criação, pela linguagem que acrescentou corpo e mundo à Língua Portuguesa (para que ela não se perdesse, e como que evoluísse na sua própria condição literária). (Melo, 2005:27)

Tomaz de Figueiredo é considerado um cultor da Língua Portuguesa, um «cavador de letras» que revela inquebrantável fidelidade às suas raízes. Em «Umas poucas palavras do autor», no livro *A Toca do Lobo*, afirma que a mão do escritor é divina e que a escrita anima o leitor, pois é colorida, perfumada e «Harmónica, plástica, polícroma, sonora, assim busca o imponderável do pensamento, o inefável do sentimento, o estertorar e o amar» (Figueiredo, 2005:217-8). Ainda no decurso do mesmo texto, o autor considera que um escritor é um ser multifacetado, pois, para além de arquitecto e escultor, deve ser ainda Leonardo e Matisse, Beethoven, Wagner e Chopin. É por demais evidente que Tomaz de Figueiredo concebe a escrita como uma arte total, que engloba todas,

ou quase todas, as linguagens artísticas. Este pressuposto surge averbado em vários dos prólogos das suas obras. Nessas palavras proemiais, tão do gosto do autor, estabelecia Tomaz de Figueiredo uma comunicação pessoal e cúmplice com o leitor, facultando explicações e acentuando a circunstância de cada reescrita ter o propósito de «despiorar» a versão anterior. Ainda no texto acima citado, pode ler-se: «entendi rever esta segunda edição, despiorando (e vá, depois do [«condestavelmente»], um segundo e necessário neologismo) a apressada e ansiada forma por que a primeira respirei, posto que respeitando-lhe a essência, traves e terças [...]» (ibid.:216). No decorrer do texto, o autor confessa a sua intenção em, se possível, escrever outros livros frutos de *A Toca do Lobo*. E, entre os seis possíveis títulos a atribuir aos seus futuros trabalhos, destaca-se o hipotético «Riso na Toca do Lobo ... O riso castigador de quantos, esquecendo-se de quem protestavam ser assim, mostraram que o não eram, e havidos abaixo de tinosos pela gente da Toca do Lobo ... Pulhices, bojardas e historietas patuscas daqueles tais ...» (ibid.:221).

Apesar do sofrimento latente na vida deste escritor, detecta-se a sua intenção de divertir o leitor, denunciando o seu ensejo logo nas primeiras páginas de alguns dos seus livros, tal como em *Vida de Cão*, onde, logo nas páginas iniciais, se encontra inscrita a seguinte frase de Colette: «Comme on rit facilment quand on n'attend plus rien de personne...».

Na verdade, o humor insinua-se em alguns dos contos compendiados neste livro e é anunciado logo no texto introdutório acima citado. Aí se menciona Vítor Hugo, ressaltando que este «nem sempre é de bocejar», tendo escrito algures que o cão simboliza a virtude que, não se podendo transformar em homem, se transformou em animal<sup>4</sup>. Ora, esta falta de virtude que se reconhece na natureza humana é indeligiável da temática da procura do «Bem perdido» e estimula a interacção crítica que Tomaz de Figueiredo procura estabelecer com o leitor, fazendo-o comungar da sua ânsia de verdade, numa dimensão humana e

---

<sup>4</sup> «le chien est la vertu qui ne pouvait se faire homme s'est faite bête» (1963 :XIII).

estética. Fruto de uma vivência extremamente magoada e inconformista, o autor assume a sua escrita como um grito extraído do silêncio da sua solidão.

Este homem do Minho, cujo epíteto de «fera do Soajo» acolhia de bom grado, apresentava-se como um contista exemplar, invariavelmente atento à especificidade compositiva deste género literário. Os seus contos articulam-se em intrigas sustentadas por uma linguagem densa, mas visivelmente económica, já que a expansão semântica do conto, mais do que por meio da multiplicação da palavra, se dá no sentido da profundidade, apostando numa relação cúmplice com o leitor. O conto faz assim apelo a uma leitura participada, devendo o texto solicitar a cooperação interpretativa do leitor, para que seja cumprida a sua missão: ser lido e, em simultâneo, vivido.

Considerado por muitos como arqueólogo irrepreensível dos falares do povo, Tomaz de Figueiredo demonstrava em paralelo profundos conhecimentos da obra dos clássicos. Esta assimilação conferia-lhe um invulgar domínio da língua portuguesa, na dupla vertente da sua expressão popular e erudita.

No decurso da leitura dos contos, o leitor é, por vezes, surpreendido por reflexões de alcance metaliterário sobre o acto de escrever, como se pode verificar no conto «Uma História de Gatos», em que, depois de se afirmar que:

Um romance é um estudo, em muitos planos, uma busca da Pessoa. [...] Tudo está em ter que dizer, em todas as formas possíveis de dizer, ilimitadas. [...] ser todas as personagens, viver nelas, beijar, matar. (1969:124-5)

se refere a Balzac como um péssimo escritor, detendo uma técnica destituída de alma, repetindo fórmulas, mas não criando<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Aqui se reproduz a apreciação na íntegra: «um péssimo escritor: uma escrita charra que enjoa um artista [...] A *Educação Sentimental*, no entanto, digo que vale todo o Balzac, e sobra. Encontrou a sua técnica, a *sua*, foi Ele. Porque lá isso de técnica, de técnicos gerais ... Quem parte da técnica ... Repete, não fala. E, em arte, quem não fala não nasceu». (1969:125-6)

Para Tomaz de Figueiredo «Há infinitas formas de exprimir uma ideia. A melhor é a única boa» (Figueiredo, 2005:216). A sua pulsão narrativa defluiu de experiências vividas, partindo do real para o ficcional, preservando inalterada a sua verdade interior, vertendo na sua escrita o desejo de encontrar um modelo e uma chave que lhe permita contribuir para a expansão da verdade, à semelhança de Goethe:

A protoplanta (*Urpflanze*) será o ser mais admirável do mundo. A própria natureza me dará alento. Com este modelo e a sua chave, será possível depois inventar plantas sem conta, que deverão ser consequentes, isto é, que, embora não existam, poderão existir. Não serão sombras ou ilusões poéticas ou pitorescas; A verdade interior e a necessidade farão parte da sua essência. Esta lei pode aplicar-se a tudo o que é vivo. (*apud* Propp, 2003:143)

Em vários contos que serão oportunamente objecto de análise, encontramos excertos que dão conta de um imenso manancial de experiências humanas, a sua verdadeira matéria-prima narrativa. Neles se detecta a convergência do poético e do satírico, coexistindo, lado a lado, passos de um lirismo comovedor com excertos hilariantes ou subtilmente irónicos, mesclados de um humor que decorre dos quadros grotescos inspirados numa realidade considerada injusta e materialista, na qual imperam os «figurões e pategos» movidos por interesses e desprezando valores sociais e morais. Um exemplo eloquente deste sentimento de revolta pode ler-se na dedicatória de *A outra Cidade*: «à memória do Dr. António Machado da Silva Dias [...] morreu entre os seus livros, castigando com o exemplo e o sorriso, dito irónico e até sarcástico de homem direito». Como para Tomaz de Figueiredo, também no caso deste homem de letras, para além de um arcuense orgulhoso da sua terra de coração, a ironia e o sarcasmo constituem a única resposta possível às contrariedades do mundo. A propósito dos contos de Tomaz de Figueiredo, observa João Bigotte Chorão:

Os contos d'*A Outra Cidade*, escritos em várias épocas – dos anos 40 a 70 –, mostram ao leitor as diversas facetas de um autor ora pícaro ora elegíaco, obsessivamente autobiográfico no seu mal de viver, inadaptado ao mundo burguês do dinheiro e ao mundo suficiente de bacharéis e doutores. (Chorão, 2001:22)

Se o Padre António Vieira se servia do púlpito para vituperar a corrupção da sociedade, Tomaz de Figueiredo, seu confesso discípulo, socorre-se de um inquestionável talento narrativo para alcançar os mesmos objectivos. No Padre António Vieira, como em si próprio, reconhecia o autor «a violência da paixão, o alto voo da imaginação, uma prosa afeiçoada tanto ao amor como à cólera...» (Andrade de Figueiredo, 1993:19).

Assim, em alguns contos de Tomaz de Figueiredo, a sátira promana da lucidez com que o autor lê o seu tempo, bem como do olhar inquisitivo sobre uma realidade que lhe causa indignação e uma necessidade imperiosa de exteriorizar a sua revolta, coagindo-o a uma crítica mordaz onde coabitam a ironia, o humor, a paródia, e, por vezes, o burlesco, sem esquecer o sarcasmo.

Parte da sua vida é ocupada na incessante busca de um Bem perdido, algures na sua terra de coração, Arcos de Valdevez e localidades vizinhas, que servem de cenário dilecto a muitos dos seus contos. A necessidade de trabalhar exila-o do seu paraíso e a revolta angustiada é convertida em pulsão de escrita, como acontece no seguinte soneto:

Piolhoso país em que nasci,  
Coio de inchados zeros vencedores,  
de medíocres maus, de furta-cores,  
de lázaros, de cães sem pedigree!

Sarcástica, de gozo, a gente ri.  
São os péssimos tidos por melhores.  
Pisam, brutais, angústia, pena, dores:  
Ah! se os compreendo! Ah! se os compreendi!



São arrobas de sebo e cornadura,  
Fornecedores de fábricas de pentes,  
E de soro, também, contra as bexigas.

São deputados, directores-gerais,  
Governadores, ministros, generais,  
Sem que passem de tímidas lombrigas.  
(Figueiredo, 2003:349)

O soneto veicula, em termos enfáticos, a revolta contra a injustiça e contra a maldade humana. Através de uma exuberância expressiva de tonalidade explicitamente sarcástica, o sujeito poético fustiga figuras pelas quais não nutria nem admiração, nem respeito. A sua antipatia dirige-se prioritariamente aos homens de prosápia e figurões tolos e ridículos, e ainda àquelas pequenas-burguesas que afectam poses de grandes damas. Assim, o seu sarcasmo castiga, sem dó nem piedade, essas personagens de teatro de bonifrates.

A obra multimoda de Tomaz de Figueiredo pode, na certa apreciação de David Mourão Ferreira, ser interpretada como a retoma constante de uma bipolaridade nuclear entre riso e ternura. Na verdade, «Não obstante a diversidade dos géneros, não obstante a pureza específica de cada um deles, em todas as obras de Tomaz de Figueiredo se manifesta, de modo unitário, a sua complexa personalidade, que oscila constantemente entre o riso e a ternura» (Mourão-Ferreira, 1966:268).

Em «Umas poucas palavras do autor», preâmbulo à segunda edição revista d'*A Toca do Lobo*, o autor reclama: «[Protesto que «escrever» tem de ser «criar» e só assim compreensível que escreva. Que nunca se me diference «escrever» de «ser»]» (2005:217). Esta proclamação traduz a consciência de que nenhuma obra é criação *ex nihilo*, pois o autor parte da observação do real, procedendo à sua transposição ficcional ulterior. Muito do seu mundo real aparece plasmado na sua obra, ora de forma irónica, cáustica, invectivando

aqueles que lhe faziam mal, ora de maneira jocosa, com situações burlescas, e, por vezes, fazendo desfilar perante o leitor confidências e lamentos que não deixam de o comover. Pode, pois, afirmar-se que se trata de um escritor multifacetado, o que explica que uma mesma obra possa incluir passos satíricos de alguma mordacidade e, simultaneamente, conter recorrentes derivas líricas. Talvez por essa razão tenha ainda David Mourão-Ferreira defendido que «Tomaz de Figueiredo é, inegavelmente, prosador-poeta e poeta-prosador» (Mourão-Ferreira, 1966:267).

Na verdade, o autor impunha-se como um homem que cultivava a verdade, o amor e a justiça. Nunca se vergava perante a hipocrisia e não hesitava em denunciar as iniquidades sociais. Um dos seus sonetos, vindo a lume no *Jornal de Estarreja* em 10 de Junho de 1971, atesta o propósito de não se afastar dessa profissão de fé existencial. Pelo auto-retrato traçado, a sua transcrição integral revela-se oportuna:

#### BANDEIRA

Todo este horror que sinto é o da pureza,  
todo este meu horror é o da alma ferida  
pela implacável, tenebrosa vida.  
Não o suporta a alma e vê-se lesa.

Sou campeão do Bem e da Beleza.  
Como tal, não me curo. Poluída  
a alma, ela ofega, enlouquecida,  
ulula ante o suplício da torpeza.

Sofro e sofro sem cura. Não me vergo.  
A bandeira do Bem nos punhos ergo,  
essa a minha bandeira alucinada.

Quero-me ante o juízo, o olhar de Deus.

Ele que fite bem os olhos meus

que há-de ver a minha alma imaculada.

(Figueiredo, 10 de Junho de 1971, *Jornal de Estarreja*, n.º 3334)

É ainda nas páginas do mesmo periódico que Ernesto Marques, amigo pessoal do poeta, escreve:

Tomaz de Figueiredo foi na feira da ladra dos compadrios político-literários, um exemplar marginal, por deveras incómodo. Atento sempre ao fluxo dos humanos apetites, incapaz de fazer circular uma calúnia, mas inexorável em propinar dextros golpes de estadulho ao cavalheiro de maior prosápia. Tomaz de Figueiredo foi o escritor deste século com maior audiência na sala dos surdos-mudos das letras pátrias. No entanto, ficará na folhinha do respectivo tomo como um dos primeiros alvenus das coisas escritas com seriedade e proficiência. Era humilde o Tomaz; como um pobre-de-pedir; mas porque o era de raiz, crescia cáustico e contundente, face à malta dos «bem-pensantes» daquém e de além-mar. Hostil a todo o tipo de charlatanaria, desventrou muito boneco de trapo, alguns deles de bigode à Kaiser. (Marques, 1971: s.p.)

Este testemunho de um amigo é, sem dúvida, esclarecedor no que respeita ao ser humano que foi Tomaz de Figueiredo. Se só quem conhece o bem pode apontar o mal, a integridade moral deste arcuense não deixa margem para dúvidas: por abominar a hipocrisia e os jogos de interesse, «desnudava» impiedosamente todas as mínguas sociais e morais. O pendão do bem agitava-se em várias direcções movido, ora pela aragem calma e divertida do humor e do pitoresco, ora pelos vendavais truculentos da ironia e do burlesco. Em boa verdade, partindo da observação da flexuosa paisagem da vida, todos os ventos, tempestades e furacões serviam as suas incursões satíricas.

Passar a fronteira da crítica e atingir a função moralizadora da sátira é, sem dúvida, o objectivo de Tomaz de Figueiredo, que não recua perante nenhum poder instalado: pelo contrário, diante da injustiça, a sua mordacidade, a sua

acutilância e a causticidade articulam-se no registo satírico. E será nessa combinação de emoções e de registos que a escrita picaresca de Tomaz de Figueiredo conduzirá o leitor pelo mundo da imaginação, sem, contudo, o alienar da consciência da realidade.

As palavras com que, no prefácio aos *Azulejos*, do Conde de Arnoso, Eça definia a arte de contar poderiam ter sido escritas por Tomaz de Figueiredo:

Doce ocupação, essa amigo, a de Contista, [...]. A Arte, para os que não se enclausuraram todos n'ella como nos muros de um mosteiro, poetisa singularmente a existência. [...] e o Conto é esta leve flor d'Arte que se cultiva cantando. Distracção que encerra uma educação: passar o dia, longe da Casa Havaneza e das suas pompas, aperfeiçoando uma phrase a buril, recortando uma imagem no tecido alado da Imaginação, colorindo de luz e verde um canto de paisagem – é uma alta lição de gosto que ennobrece e afina mais delicadamente todo o sêr. (Queirós, s/d:35-7)

## II. A sátira

### 1. Tomaz de Figueiredo e a sátira – abordagens conceptuais

A sátira é inseparável da condição humana. Ao longo da vida, o ser humano padece de várias angústias interiores e enfrenta diversas experiências frustrantes motivadas pela sua natural evolução como ser pensante. Os seus desejos físicos e intelectuais, tendencialmente ilimitados, colidem com a adversidade e a contingência, sendo que a maior parte deles não encontra a plena satisfação. Há múltiplas respostas reactivas às constrições da vida: uma delas é a sátira. O registo satírico reconhece-se pela sua capacidade de problematização crítica do mundo, funcionando como uma via hermenêutica de entendimento da vida. Em face do mundo conflitual ou traumático, o satirista sente a sua denúncia como imperativa; por isso, a sátira precisa de mergulhar nas raízes da realidade, partindo dela para a livre expressão crítica.

No estudo que consagra à sátira, Arthur Pollard apresenta a visão de Swift, para quem a sátira deve ir além da malícia, pois a verdadeira qualidade do satirista é semear a indignação, postura que conduz o leitor a proceder a uma profunda reflexão. Ainda segundo o mesmo autor, para que a mensagem satírica obtenha os resultados pretendidos, o satirista deve transmitir um sentimento de justiça, de indiferença e de equilíbrio. O objectivo é, de novo, estimular o leitor a reflectir, a criticar e a condenar, envolvendo-o emocionalmente, mas não inibindo

a sua capacidade judicativa, já que os resultados positivos do exercício satírico dependem do distanciamento e da análise isenta dos erros diagnosticados. A verdadeira missão de um satirista é levar o público a identificar-se com ele e com o seu modo de ver o mundo, assumindo-se como um guardião de ideais, consciente de desempenhar uma tarefa que é válida universalmente, quer do ponto de vista social, quer do ponto de vista moral (cf. Pollard, 1970:1-3). Melville, por seu turno, coloca a tónica no dever do satirista em estabelecer a distinção entre o satírico cómico e o satírico irónico, uma vez que a ironia é uma das faces da sátira que pode tingir-se de matizes irónicos.

Enquanto que a sátira, geralmente, desperta a raiva nos visados, não deixa de proporcionar divertimento aos outros, mesmo que o seu objectivo crucial seja o de fazer «cair o véu», estilhaçando as aparências e expondo, de modo tão corajoso como desapiedado, as mazelas. Para isso, à função do satirista preside uma intenção perlocutória que poderia ser expressa por fórmulas imperativas: «Olhem!» «Contemplem o feio e o repulsivo!». Para desocultar a face disfórica do mundo, o satirista recorre, por vezes, a um vocabulário deliberadamente prosaico e ostensivamente coloquial, socorre-se do grotesco e do deformante, acentua o irracional e o animalesco. Pollard menciona exemplos de autores como Swift e Dryden para fundamentar a sua teoria da sátira, aludindo a uma máxima de Pope segundo a qual «Eva tem uma face de querubim e de réptil em todo o resto» (Pollard, 1970:18-9). Swift, segundo Pollard, vai mais longe e, nas suas sátiras, inclui referências explicitamente sexuais e escatológicas (ibid.:18-9).

Para Hodgart, quando satiriza, o autor «descobre jardins imaginários onde habitam sapos verdadeiros»<sup>6</sup>. Esta ideia encontra-se patente nas sátiras de Voltaire que aconselha a enfrentar o mundo com irreverência, alegria e coragem, já que essa atitude permitirá sobreviver aos males sociais e cultivar o seu próprio jardim.

---

<sup>6</sup> «Descubre jardines imaginários com sapos de verdade nellos» (Hodgart, 1969:11).

Nesta perspectiva lata de sátira, advogada por vários teorizadores do conceito, pode inscrever-se o nome de Tomaz de Figueiredo, já que este se encontra entre os seres humanos que se vêem impedidos da realização cabal dos seus desejos. Como homem minhoto, aspirava a desfrutar dos prazeres da natureza, dando longas caminhadas pelas serranias à procura de caça e, na pureza das águas do seu rio Vez, nadar e pescar. Paralelamente a estas actividades físicas, a sua mente estava continuamente empenhada na criação literária. O seu desejo era aprofundar o conhecimento da língua portuguesa. Contudo, a vida foi-lhe negando esse prazer intelectual, ao mesmo tempo que o afastava do seu paraíso terreal – Arcos de Valdevez –, não por falta de talento e de rigor literário, mas por exprimir a sua crónica inadaptação aos jogos de interesse e pela insubmissão indisciplinada aos poderes instalados.

Em certo sentido, a sua obra literária é uma viagem em círculo que revolve em torno de si mesmo. Emparedado, forçado a trabalhar para se sustentar, Tomaz de Figueiredo nunca deixou de observar atentamente o que se passava no mundo.

No poema «O Ilustre Saco-De-Comida», entreouvem-se o lamento e a revolta nos seguintes versos:

Por igual devera, conferencista  
de sensações, contar do Mundo ao Mundo.  
Bolas! E vou cair na piolheira  
de inimigos de vírgulas, de alarves,  
de cabreiros solistas de zabumba!  
Quais despachos, ou leis, ou qual cabeçada!  
Quais circulares! Quais lérias! Bar-da-merda  
vão tais ofícios, próprios de lãzudos,  
de reais onagrais cavalidades!

(Figueiredo, 1968:42)

É a invectiva desferida contra a burocracia e a revolta pelo impedimento de ocupar o seu tempo na escrita, construindo laboriosamente um legado para o futuro, de cujo valor ele próprio parece ter lúcida consciência:

E o tremendo, amigo, é que sei / estar deixando uma obra ímpar,/ o mais belo protesto da tortura /humana. (ibid.:51)

Mas esta angústia convertia-se em revolta e fazia-o viver, mantendo inalterada a sua concepção de vida, louvando certas virtudes patriarcais, concebendo o homem como força da natureza e denunciando, através da sátira, da ironia, do grotesco, do sarcasmo e, por vezes, da paródia e da caricatura, esse mesmo homem enquanto fantoche manietado pela sociedade, tendo subjacente a função pedagógica da crítica.

Para além da função de sublimação vital acima descrita, a leitura da obra de Tomaz de Figueiredo denuncia a presença da função catártica da sátira. Para este autor, apontar o erro moral ou social funciona como uma oportunidade expurgatória de todas as suas angústias e revoltas, bem como uma forma de mitigar a sua solidão e obviar os efeitos da tortura que lhe tolheu o querer.

Bigotte Chorão, prefaciando *Nó Cego*, afirma que Tomaz de Figueiredo

Não era só exigente, com os outros e consigo próprio, na literatura – era-o, igualmente, no trato humano. Desgostava-o a gente de meia-tigela, sujeitos de filáucia [...]. O mal-de-viver é que predomina na obra de Tomaz de Figueiredo, em que o sarcasmo funciona como arma de defesa e ataque do homem acossado. É uma obra agónica, de forte componente autobiográfica, movendo-se entre o sentimento elegíaco e a cólera sagrada contra os que não respeitam no homem a singularidade e na pátria a língua. (Figueiredo, 2002:9-10)

Em *Túnica de Nesso*, é o próprio Tomaz de Figueiredo quem assevera: «Pertencia-lhe, e à Pátria! Certo que não aos servidores e lambedores da fórmula, aos apátridas» (Id., 1989:78).



Sendo reconhecidamente, sobretudo, um criador literário, este autor não deixava de se associar a quem, como ele, demonstrasse vontade de emendar o mundo. Assim se compreende o seu envolvimento em «As Grandes Polémicas Portuguesas», em conjunto com José Agostinho de Macedo, do qual apreciava «o modo virulento de esfolar [«a Besta»], essa Liberdade que ao longo da História tem justificado muitos crimes» (Figueiredo, 2002:15-6).

Nos seus artigos ou na sua obra literária, Tomaz de Figueiredo denunciava os erros sociais e muitas das suas denúncias são veiculadas por meio da sátira, inscrevendo-se, neste particular, numa genealogia que remonta à Antiguidade. Com efeito, desde a Grécia, com Homero, Arquíloco e Aristófanes até Menipo e a sátira menipeia<sup>7</sup>, onde a abordagem satírica servia de «arma de ataque», passando por Quintiliano, Horácio e Juvenal, que desenvolvem uma sátira mordaz e acutilante, ou, mais tarde, Boileau, que satiriza os costumes e indica o caminho do decoro, do bom gosto e da cortesia, a sátira preserva os seus objectivos didácticos e moralizadores.

Para atingir estes objectivos, os satiristas foram lançando mão de vários recursos, salientando-se o cómico ligado a uma situação ou personagem, assim chamando a atenção do leitor, por meio da pragmática do riso, para o domínio social ou moral a rectificar. Victor Hugo era um admirador confesso da sátira bem-humorada de Rabelais, de tal forma que, na contracapa de *Gargântua*, Victor

---

<sup>7</sup> Este género foi criado por Menipo de Gadare, filósofo do século III A.C., e procedia à abordagem de temas filosóficos com uma componente de paródia. Em verso ou em prosa, as suas sátiras eram compostas por paródias, farsas ou relatos de viagens fantásticas, através do espaço ou do tempo. O termo Minepéia foi justificado por Varrão, erudito romano do século I A.C., com o facto de estas sátiras debaterem temas sérios de forma jocosa, à maneira de Menipo que colocava ao alcance dos menos conhecedores a filosofia, incentivando-os, através da sátira, a reflectir sobre problemas morais e sociais. Varrão adoptou a forma e o conteúdo destas sátiras gregas, mantendo os ingredientes primitivos da diatribe e de outros géneros populares, incorporando-os numa sátira formal de maneira a obter um produto final completamente romano. A Minepéia contribuiu, de modo decisivo, para o conhecimento do tempo vivido por Varrão, pois há quem a compare a uma espécie de género jornalístico do seu tempo, transmitindo, em tom mordaz, a actualidade da época, noticiando « los problemas sociales, las disputas filosóficas, los intereses literarios, los transtornos religiosos y todo ello transmitido de muy diversas formas» (Cortés, 1986:27).

Hugo inscreve uma formulação lapidar: «Dante é o luto, Rabelais é a paródia». E termina o seu texto acrescentando:

Farsa de titã. A alegria pantagruélica não é menos grandiosa que a alegria jupiteriana. Maxila contra maxila; a maxila monárquica e sacerdotal come; a maxila rabelaisiana ri. Quem tiver lido Rabelais terá sempre diante dos olhos esta confrontação severa: a máscara da Teocracia fixamente contemplada pela máscara da Comédia. (Rabelais, s/d:12).

Também a pulsão satírica em Tomaz de Figueiredo se alimenta de uma análoga «confrontação severa». Em *Conversa com o Silêncio*, lembrando a sua passagem pelo Hospital Psiquiátrico do Telhal, o autor expende considerações sobre a fraqueza dos «muito fortes sabedores...» (Figueiredo, 1960:81), daqueles cobardes que só usam o poder da força perante alguém que, aparentemente, se encontra em posição indefesa, não se podendo furtar aos abusos da «excelsa personalidade [...] pelo facto de ser excelsíssima» (ibid.:77). A ironia, de que abaixo se transcreve um passo exemplificativo, domina o seu discurso:

Ser pacífico é bom, mas ser manso é boníssimo. E a própria excepção de só se virar à castanha quando em irmã companhia de seis ou sete da mesma terribilidade, comovedoramente e exemplarmente lhe comprova o feito fidalguíssimo, harmonizável com a mansidão [...]. (ibid.:81)

O emprego dos superlativos «boníssimo» e «fidalguíssimo», com conotação enfaticamente elogiosa, bem como dos advérbios «comovedoramente» e «exemplarmente», constituem índices inequívocos do discurso irónico. Tomaz de Figueiredo ironiza a dor sentida e o mal-de-viver numa sociedade injusta, imprimindo um tom jocoso a certos episódios que ele próprio admite revestirem um alcance disruptivo.

Estes traços idiolectais do autor estarão, porventura, na origem da recorrente comparação que é estabelecida entre a sua escrita e a de Camilo

Castelo Branco. Contrariamente a Tomaz de Figueiredo, Camilo parece ter cultivado predominantemente a paródia, utilizando-a como estratégia geradora de ambiguidade e ambivalência e tirando proveito tanto da polivalência crítica da paródia, como do que pode significar enquanto homenagem e emulação. Desde a paródia, de recorte quixotesco, às cenas de duelos, passando pela caricatura de literatos seus contemporâneos, até à imitação crítica de modismos do estilo romântico, nada parece ter escapado ao génio deste autor, com o qual Tomaz de Figueiredo admitia laços de parentesco literário, repelindo contudo a comparação pura e simples da sua obra com a do criador de *Amor de Perdição*. Enjeitando o rótulo de discípulo camiliano, partilhava com o autor oitocentista o sentimento de infortúnio, motivado embora por circunstâncias diferentes, tal como afirma no seu poema «Amor Perfeito»:

Amigos cento e dez contou Camilo, / Consoante diz o trágico soneto. / Veio a  
desgraça e ficou-lhe um. Os outros: / Os cento e nove impávidos marotos ... /  
Aconteceu-me o oposto. Na desgraça / É que me apareceram tantos, tantos,  
[...]. (Figueiredo, 1968: 69-70)

Este reconhecimento de afinidades demonstra que Tomaz de Figueiredo conhecia a obra de Camilo em profundidade, bem como a de Aquilino Ribeiro que cita no mesmo livro, no poema «A Sombra»

O Aquilino a falar do Diabo, / A dizer-me que a mim me coube a glória / De dar  
às Letras o saltar da truta, / Seus arremessos de falcão das águas / [...].  
(ibid.:37)

A obra de Aquilino amplia e aprofunda, de certo modo, as possibilidades do registo satírico prenunciadas pela obra camiliana. Tal como Tomaz de Figueiredo, o autor de *O Malhadinhas* cresceu exposto ao ar livre e puro da serra, reduto edénico de onde observava todas as hipocrisias e todos os desmandos, conquistando uma bonomia, ao mesmo tempo céptica e plácida. Este ambiente

campestre determinou, por certo, o ângulo picaresco na abordagem das injustiças e na sátira dos costumes. Referindo-se a Aquilino, António José Saraiva e Óscar Lopes destacam, na sua obra, a coexistência de múltiplos veios temáticos:

a luta da ladinice pícara, por parte de camponeses, almocreves e outros tipos esmagados na base da pirâmide social, contra todas as opressões que lhe tolhem os impulsos vitais. (Saraiva e Lopes, 1995:1017)

Pelo facto de, na ficção aquiliniana, se tematizar a comunicação humana e toda ela implantar as suas raízes literárias na criatividade da experiência popular, entende-se o interesse que Tomaz de Figueiredo nutria por este escritor. Assim se explicam as significativas semelhanças de mundividência e estilo que aproximam estes dois homens da serra e, simultaneamente, cultores laboriosos da língua portuguesa.

Sendo Camilo e Aquilino autores inegavelmente estimados por Tomaz de Figueiredo, a sua admiração incondicional era, no entanto, dedicada à obra do Padre António Vieira, nela enaltecendo tanto o timbre da personalidade ímpar do genial orador, como o insuperável mérito estilístico da sua escrita. Como com propriedade observa Bigotte Chorão, em «Algumas palavras para desatar o nó», no livro *Nó Cego*: «Mas os seus autores não eram os autores mais caros aos presencistas – Proust e Gide, entre outros. Tomaz de Figueiredo sentia-se mais em casa com o seu Vieira, como um bom lume que arde na lareira». (*apud* Figueiredo, 2002:11). A admiração dimanava dos ideais de verdade e de justiça proclamados pelo jesuíta, já que, nos seus sermões incendiários, recorria-se a hábeis estratégias de sátira política e social, criticando os maus costumes, a falsidade, o fingimento e a hipocrisia. Apresentando o polvo como o grande traidor do mar, no *Sermão de Santo António aos Peixes*, proclama o pregador:

Oh que excesso tão afrontoso e tão indigno de um elemento tão puro, tão claro e cristalino como o da água, espelho natural não só da terra, mas mesmo do céu! [...] Vejo, peixes, que pelo conhecimento que tendes das terras em que

batem os vossos mares, me estais respondendo e convindo, que também nelas há falsidades, enganos, fingimentos, embustes, ciladas e muito maiores e mais perniciosas traições. E sobre o mesmo sujeito que defendeis, também podereis aplicar aos semelhantes (os traidores da terra) outra propriedade muito própria: mas pois vós a calais, eu também a calo. (Vieira, 1997:48)

O orador visa denunciar as atrocidades perpetradas contra os índios. Ao enganá-los, os colonos espoliam-nos do que podem, inclusivamente da própria vida. É tão flagrante a hipocrisia que impera entre os homens que se torna difícil não falar nela – por isso, ao anunciar que se cala, Vieira redobra a intensidade do seu demolidor discurso crítico contra a indignidade do homem metaforizada nos tentáculos do polvo que insidiosamente espalham o mal pela humanidade. Assim, não surpreende o apreço manifestado por Tomaz de Figueiredo relativamente a quem denuncia os tentáculos que tolhem a liberdade e a vitória do bem.

A liberdade proclamada por Padre António Vieira será amplamente defendida no contexto da revolução mental cuja emergência é concomitante com as Luzes setecentistas. Esta vai privilegiar uma sátira tingida de humor e de bonomia, não deixando, contudo, de expor a degradação social sem complacência. A crítica aos costumes e preconceitos era, com frequência, apresentada através de uma explícita estratégia humorística, como se verifica no caso dos textos satíricos de Nicolau Tolentino que, por meio da irrisão, acentuam a eficácia pragmática da sátira.

Consolidando a tradição da sátira humorística à Tolentino, Bocage caricatura de forma calorosa as contradições do pensamento religioso, a prosápia nobiliárquica, satirizando a nobreza e o seu *otium*, bem como os confrades mais notáveis.

O liberalismo institui condições favoráveis à propagação da sátira sob formato romanesco, em autores que revelam a sua revolta contra os privilégios de que algumas classes sociais usufruem, promovendo a caricatura e apontando a corrupção individual e a hipocrisia vigentes no seio de determinados grupos. N' A

*Queda Dum Anjo*, Camilo parece retomar o princípio do *ridendo, castigat mores*, pois o texto apresenta passagens onde a sátira surge brilhantemente combinada com o humor. Como nota Maria de Santa Cruz,

A crítica da corrupção, do luxo, da hipocrisia dos salões, denunciados por um Calisto insociável, a franqueza e sinceridade com que o afirma contra tudo e contra todos, para além dos efeitos cómicos do seu anacronismo, lembram O *Misantropo* de Molière. (Branco, s/d.:42)

Mais adiante, a autora caracteriza a ironia que serve a sátira camiliana nos seguintes termos:

A ironia, como Cupido, é diabolicamente convincente. A ironia amorosa ou o amor humorístico, mediadores entre a tragédia e a leviandade. O amor ou o desamor nunca são tão graves quanto pensamos, nem o humor tão fútil quanto aparenta [...]. (ibid: 45)

Esta leitura da sátira camiliana situa-se na linha da postura crítica de Highet que define a sátira como

tópica, chocante e engraçada. [...] A sátira deseja expor, criticar e desvalorizar a vida humana, mas finge contar toda a verdade e nada mais que a verdade. (Highet, 1972:158)

A visão satírica não poupa nenhum grupo social e mesmo o mundo daqueles que advertiam para os males que minavam a sociedade não ficou incólume. Nestes termos se pode equacionar a querela literária que ficou conhecida como *Questão do Bom-senso e Bom-gosto*, protagonizada por Antero de Quental que, em carta dirigida a Castilho, critica a inércia conservadora e a esterilidade criativa que dominava a literatura portuguesa. Antero reclama:

[...] não é, sobretudo, lisonjeando o mau gosto e as péssimas ideias das maiorias, indo atrás delas. Tomando por guia a ignorância e a vulgaridade, que não-de produzir as ideias, as ciências, as crenças, os sentimentos que a humanidade contemporânea precisa, para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando. (*apud* Cidade, 1992. Vol.3: 892)

No entanto, Antero não estava sozinho nesta luta contra o marasmo em que se entretinha a literatura portuguesa. Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz através d' *As Farpas, Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes*, teceram fortes críticas à obsolescência e falta de originalidade de alguns dos escritores portugueses aos quais se reconhecia lugar honorífico no panteão literário. Camilo Castelo Branco, por sua vez, viria a insurgir-se contra o arrojo destes jovens críticos. Esclarece João Medina:

A Eça interessava o riso, não a didáctica, a farpa certa, não a lição, a troça, não o magistério [...]. (Medina, 1993:415)

E Ramalho, em carta endereçada ao amigo e co-autor das crónicas, referia:

Nós tínhamos algumas vezes uma coisa mais ultrajante que o espírito que nos faltava: tínhamos razão. Desencadearam-se contra nós todas as grandes loquacidades de todas as pequenas paixões agravadas e feridas por este insulto – o bom senso, e por esta calúnia – a risada. (*apud* *ibid.*:415)

Apesar do interesse que gera, este impulso inovador dos jovens de Coimbra não conseguirá impedir que o mundo literário acompanhe a profunda alteração política e social que se opera em Portugal. A implantação do regime republicano e o início da primeira Grande Guerra conduzem ao desvanecimento da luta por um idealismo revolucionário e, em simultâneo, ganha vulto o desengano motivado pelas circunstâncias que anunciavam a crise política e social

no país. Neste contexto, a sátira irá desempenhar um papel de desmistificação ideológica, como exemplarmente demonstra a poesia dos heterónimos de Fernando Pessoa. Alberto Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos*, ataca frontalmente, como assinala Jacinto do Prado Coelho, «os dogmas católicos e a história do menino Jesus em nome de um bom senso rudimentar e de um amor instintivo à natureza» (Coelho, s/d.:174). Na sua «Ode Triunfal», Álvaro de Campos textualiza os diferentes sismos (sobretudo morais) que abalam o homem que emergiu da revolução industrial: a desumanização, a hipocrisia, a corrupção, a miséria e o fracasso da utopia tecnocrática.

Enquanto que Pessoa demonstrava a sua insatisfação sob espécie poética, outros escritores manifestavam o seu desacordo pelo estado de indignidade em que se encontravam as letras oficiais. Exemplo desse feroz descontentamento é o *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros, por meio do qual o autor desfere um virulento ataque contra a efígie institucional da literatura personificada em Júlio Dantas. Referindo-se directamente a Dantas, escreve Almada :

[...] continue o senhor Dantas a escrever assim que há-de ganhar muito com o Alcufurado e há-de ver, que ainda apanha uma estátua de prata por um ourives do Porto, e uma exposição das maquetes pró seu monumento erecto por subscrição nacional do «Século» a favor dos feridos da guerra e a Praça de Camões mudada em Praça Dr. Júlio Dantas... (Negreiros, 1972: 15)

O inconformismo deste manifesto vanguardista abre espaço para a criação contestatária a que outros autores, como Mário Cesariny de Vasconcelos e Alexandre O'Neill, darão voz por meio de uma inquieta e desconcertante mordacidade.

Tomaz de Figueiredo, em *Viagens No Meu Reino*, no poema «Realejo», declara:

Medo da expressão, da impotência / do verbo, não o tenho. Assim a cura / do mal a achara ao ser-me harpa eólica / a pena, às ventanias do suplício: / ao



ser-me tuba de clangores guerreiros, / ao ser tudo... [...] / O estoque da pena eu embebo / no morrilho de toiros com navalha /nos cornos, e que sopram, e que escarvam. (1968: 49-50)

A pena é, efectivamente, a arma com a qual Tomaz de Figueiredo escarpeliza a maldade humana. E esse exercício de luta pela transparência e pela verdade é perfeitamente entendível num discurso narrativo, onde a arte satírica co-implica o leitor, exortando-o a uma atitude reflexiva que pondere a inquestionável actualidade do diagnóstico de uma época presente nos seus contos. Se a verticalidade do homem é unanimemente reconhecida, desde há muito tempo, foram surpreendentemente poucos os estudiosos que tiveram a coragem de ler e admirar este escritor, cuja autenticidade incomodava. Entre os corajosos, figura Manuel Poppe que sobre ele afirma:

Tomaz de Figueiredo acusa o seu tempo de ser um tempo de homens acobardados, aponta a mortal desespiritualização da vida. [...] Tomaz de Figueiredo – talvez seja bom lembrá-lo – não é só um grande romancista: é um lúcido romancista, um originalíssimo escritor do nosso tempo, um dos raros que desceram nele e souberam exprimi-lo em verdadeiros termos de romance, de novela e de conto. Um artista inquietante e vivo: vivo aqui e agora e, por culpa de tal, desagradável de ouvir. Mas que me parece indispensável de ouvir com toda a atenção.» (*apud* Figueiredo, 1965a: badana da capa)



### III. As fronteiras da sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo

#### 1. Sátira, indignação e revolta

Eu que no princípio era um optimista / olhando a vida só pelo que tem de são /  
bem cedo mergulhei na vaga confusão / de treva onde se perde, incerta, a  
minha vista. / [...] E aprendi a ser irónico e trocista.  
(Figueiredo, 2003:260)

Pode afirmar-se que toda a obra de Tomaz de Figueiredo constitui o relato lúcido da aprendizagem das transformações que a vida opera no ser humano. A sua produção poética permite acompanhar os flutuantes estados de espírito que se foram manifestando ao longo da vida deste poeta-prosador e deixa intuir as razões pelas quais recorre à tática da ironia como estratégia de sobrevivência. Os seus contos, transpondo ficcionalmente circunstâncias vividas em várias épocas, dão a conhecer ao leitor um ser humano multifacetado, que vai recordando as peripécias atribuladas que modelaram a sua mundividência, mas que não obliteraram a sua sensibilidade, nem uma incoercível vontade de denunciar o mal e de apontar os caminhos da verdade.

Numa curiosa postura conciliatória, Tomaz de Figueiredo defende, com evidente nostalgia, os valores aristocráticos mas é, simultaneamente, um indefectível apologista das virtudes populares. Ora elegíaco, ora pícaro e

truculento, o seu discurso narrativo revela um homem insurrecto contra a vilania e as injustiças sociais. Detentor de um espírito aberto e com sede de verdade, nunca ele lhe permitiu a acomodação à lógica do poder, do dinheiro e da cultura letrada.

Considerada pronunciadamente autobiográfica, é frequente testemunhar-se, na sua ficção, a presença da vocalidade de uma instância que poderia designar-se como autor-narrador, responsável por um relato que, com frequência, retoma, de modo mais ou menos transfigurado, situações-limite vividas pelo escritor. A esse propósito, refere António Quadros que

[...] Ao contrário [de Proust], o Tomaz viveu e transmitiu com uma enorme emoção mal contida todo o drama interior de um mundo de valores que considerava em processo de aviltamento e toda a saudade de uma relação amorosa e familiar frustrada, levando para a sua literatura as situações limites de abismo e de cumeada, de paixão e de ódio, de sonho idealista e de violenta rejeição. (Figueiredo, 1989: badana da capa).

Na verdade, os contos de Tomaz de Figueiredo, como aliás toda a sua ficção, não se alimentam exclusivamente da sua capacidade imaginativa. A matéria de carácter memorialístico, as reflexões digressivas a propósito de realidades passadas, bem como as profundas intuições líricas patenteadas nos textos, integram e enriquecem o tecido narrativo da sua ficção.

O conto «Reconstrução da Cidade», incluído em *Vida de Cão*, é revelador desta tendência para a contaminação lírica do discurso narrativo. Refira-se, a título exemplificativo, a reiteração de expressões-refrão como «Caíra-lhe mais fundo o coração na dor que uma pedra no mar», (Figueiredo, 1963:57) que indiciam o profundo sofrimento e a terrível sensação da sua irreversibilidade. O discurso metafórico prolonga-se, ao longo do conto, com o eu enunciador a comparar-se a um «navio albaroadado» que «bastante vendaval e mar traiçoeiro afrontara já» (ibid.:57), numa remissão clara para as traições e injustiças de que

fora vítima ao longo da vida. O desalento é enfatizado quando de novo se refere, mais adiante, ao mar, metaforização da sua existência, destituída de entusiasmo vital, não espumando, nem lutando com os penedos como outrora. Esta imagem de desolação será, todavia, contrariada pela sinestesia que se lhe segue: « [...] principiavam os salgueiros florindo, já o cheiro da Primavera rompia pelo quarto, e o sol e um canto de rapariga» (ibid.:58). Todas estas sensações incendiaram o desejo expresso do narrador de se transformar num barco à vela e navegar sem sofrimento e sem «pensar o sofrer, liberto do usual e cruel vário de sonhos, verdadeiros todos na essência, diabólicos de maldade, glosas possíveis do real, arestas do mesmo poliedro» (ibid.:58).

Trata-se de estilemas que definem a singularidade de uma narrativa lírica, onde é transvazada a intensa dor de existir de um prosador-poeta, «como se lhe houvessem batido na alma» (ibid.:58). Essa mesma dor, que agonicamente o conduz à confissão de que «Agora só presto para morrer!», não inviabiliza um assomo de conformismo que surge expresso numa retoma pessoal do cogito cartesiano: «Sofro, logo vivo ...» (ibid.:58).

A amizade surge, neste contexto de desolação emocional, como uma panaceia, «talvez [...] a única pureza da vida», já que, quanto ao amor, «talvez [...] já não houvesse amor: tudo mudado e Deus nauseado» (ibid.:60). A amizade propicia o encontro desinteressado com companheiros de espírito e opõe-se à vilania de carácter:

(...) nem senso medido pelo senso de todos, nem regularidade, comparante à de intestino saudável, à hora de abrir a repartição, nem respeito dos nulos (que até podiam acumular com malandros, desde que a malandrice os endinheirasse, pouco importava se com dinheiros de Judas), nem que vivesse ao feitio de viver morto, fedor à parte, sem maior ambição do que a de «cumprir» [...] (ibid.:60).

É muito nítida, neste passo, a implicação do autor com o narrador. Tomaz de Figueiredo ficciona a sua própria realidade vivida enquanto notário. Lendo-o

em clave biográfica, identifica-se neste excerto a referência a incidentes profissionais ocorridos durante a sua passagem por Estarreja, onde a ambição desmedida de quem trabalhava sob a sua responsabilidade colocou dolorosamente em causa a sua dignidade profissional.

Ao ler-se Tomaz de Figueiredo perscruta-se, vezes sem conta, este grito incontrolável de indignação e revolta, pedra angular da sua ficção. No conto que vem sendo objecto de reflexão, o mar metaforiza essa revolta interior, estado de espírito posteriormente domesticado em melancolia, partilhada por «[...] um quarto de Lua triste, esgalhado pela ramaria duma árvore, lá no cimo onde fora o Largo do Castelo» (ibid.:65).

Da sátira aos que agiam movidos pelo interesse do dinheiro, o conto transita para aqueles que destruíram a cidade de Coimbra. E o desalento vivido em companhia do amigo é dramaticamente sublinhado com a alusão constante ao que era e já não é, ou deixaria de ser. Nem as árvores seriam poupadas e era com sentida emoção que assistiam à destruição da cidade, como «se vissem a ruíria da própria casa paterna» (ibid.: 65). Até uma velhinha parecia rezar pela alma da cidade, que jazia sob o frio do cimento. O mesmo frio sentia o autor que, com amarga ironia, escolheu intitular este conto «Reconstrução da Cidade», quando, efectivamente, se testemunha a sua destruição imparável, instigada pela insensibilidade e desrespeito pelo património cultural, enterrando-se, juntamente com a paisagem, a tradição que passa a sobreviver somente na memória.

Em *Conversa Com o Silêncio*, o autor dialoga com um amigo, dando-lhe conta do seu estado de melancolia e assevera-lhe que a memória ainda lhe permite vislumbrá-lo na Alta:

Não te saberei, assim, pintar como te vejo cá dentro. O que não tira de me ser ainda possível ver-te na Alta que foi e já não é – e tal nem querias viesse confirmar-to – na Alta que sempre chamo Guernicada, como poderia chamar-lhe Hieroshimada. (Figueiredo, 1960:41)

A extinção dos símbolos remanescentes do passado, que transportavam o narrador para vivências felizes, associada à perda do que constituía o seu Bem original, provocam uma dor que perpassa toda a ficção de Tomaz de Figueiredo e é pateticamente vertida em versos como estes:

Com um intenso lume de revolta / que tudo abrasa e queima e nada apaga /  
trago dentro de mim estranha chaga. (Figueiredo, 2003:187)

## 2. Tomaz de Figueiredo, satirista misantropo

Em *The Anatomy of satire*, Gilbert Highet distingue duas concepções de sátira, às quais faz corresponder dois tipos de satiristas: um, que surge na linha de Horácio e visa contar a verdade de uma forma agradável, manifestando em relação àqueles que satiriza um irreprimível sentimento de simpatia; outro, mais próximo de Juvenal, e que revela pela espécie humana um sentimento de desprezo e de revolta. Intuindo que o sentimento do mal está presente em cada indivíduo, ferir e agredir constituem os objectivos deste tipo de satiristas que estão, em princípio, mais próximos da tragédia do que da comédia (Highet, 1972:235-6).

A escrita de Tomaz de Figueiredo estará, segundo cremos, mais próxima da modalidade de sátira cultivada por Juvenal. No caso do autor que nos ocupa, contudo, a misantropia deve-se também à solidão forçada na sua fase mais prolífica de criação literária e à necessidade imperiosa de exteriorização de uma pulsão íntima de revolta. Com efeito, a emotividade inscreve-se na ordem natural

das coisas e funciona como a revelação da verdade de um mundo original. A emoção não é controlável: surge, sente-se, e apenas a linguagem a pode adular. Assim, só uma estilística da emoção directa pode impedir a desvirtuação da emoção, permitindo dar livre curso à autenticidade, tão propalada por Tomaz de Figueiredo.

No entanto, dizer a verdade implica que esta não seja filtrada pela subjectividade do eu do enunciador. Ora, os satiristas, imbuídos de sentimentos de raiva e de revolta, são propensos a hiperbolizar, transformar e recriar essa verdade. Nesta linha de raciocínio, a defesa da emoção pura não implicará apenas a exteriorização de sentimentos elementares, como a cólera, a raiva, a indignação, o ódio? Os satiristas misantropos, como Juvenal e Tomaz de Figueiredo, afastam-se radicalmente do misantropo preconizado por Rousseau: este, consciente da adulteração do mundo da natureza, refugia-se no mundo interior, no universo dos sentimentos e dos afectos transparentes, em que o homem acredita (ainda) na possibilidade de encontrar a felicidade. Os satiristas misantropos, inversamente, situam-se num ponto de dissensão extrema, colocando-se numa situação de oposição crescente face a um mundo que sentem ter deixado de entender. Questionam-se, por isso, quanto à cegueira dos outros que continuam a ignorar aquilo que, para eles, se tornou por demais evidente. A sua musa inspiradora é a indignação. Não existe, para eles, outro refúgio que não seja a exteriorização enfática destes sentimentos de raiva e de indignação. A intensidade desta experiência emotiva só pode ser comunicada por uma linguagem de forte coloração afectiva, que, com frequência, recorre à invectiva, à injúria e à execração.

É neste contexto que melhor se podem entender as razões do estilo emotivo de Tomaz de Figueiredo. O calão a que tão assiduamente recorre, por exemplo, não visa uma reprodução servil do falar quotidiano, mas antes a criação de um outro mundo, a instituição de uma nova linguagem, que não pactua com os jogos de interesse nem o padrão consensualmente aceite pela sociedade dos homens.



O sentimento de incompreensão revelado por esta sociedade dos homens impôs a Tomaz de Figueiredo homem um agónico isolamento. A verdadeira solidão chegou-lhe através do abandono da família, não confinada aos laços de sangue, mas sim a todos os que com ele privaram, desde os criados aos companheiros de caça, consorciados todos pelo coração e pela convivência fraternal. As injúrias vieram sobretudo dos parentes, aqueles que, conquanto próximos pelo parentesco e pelo sangue, estavam longe pelo espírito e pelos sentimentos. A depreciação dos seus méritos de escritor, a pretensão de alterarem o seu destino, a experiência de desenraizamento foram circunstâncias que, seguramente, o sentenciaram a um irremissível insulamento misantropo. E se, com efeito, a condenação da hipocrisia, da falsidade, do egoísmo, enfim, das vilezas múltiplas da sociedade constitui um dos traços distintivos dos textos subscritos por satiristas misantropos, Tomaz de Figueiredo recebeu todos os ingredientes formativos para se converter em alguém que, mesmo quando não está sozinho, se sente irremediavelmente só. E a solidão propicia o desenvolvimento do trabalho memorialístico e a escarpelização minuciosa dos vícios humanos, que tanto indignam o satirista misantropo, por natureza impedido de silenciar a crítica, muitas vezes dirigida, sem reboço, a um destinatário específico.

Como satirista misantropo, o autor faz oscilar o seu olhar crítico entre um passado eufórico e um presente desvirtuado pelos outros. No já citado *Viagens no meu Reino*, pode ler-se este lamento:

[...] não rio a despropósito ... / Olha, nem a propósito ... Que triste! / Que mar de mágoa! Que trovão sem fim! (Figueiredo, 1968:39)

É este sentimento de angústia e de funda indignação que reencontramos no conto «Sala de Jantar», inserto em *Vida de Cão*, onde o autor-narrador é dominado por um insanável sentimento de mal-de-viver. O marasmo e a monotonia geram um ciclo de auto-aniquilação e tudo, até o relógio, está

paralisado. O narrador, contudo, aponta lucidamente o motivo do seu isolamento e da sua condenação, esclarecendo que a situação degradada em que se encontra se deve à pena de «um criminalista actualizado, [...] comendador da Benemerência e do lagarto Celeste, da Mariposa Imperial» (Figueiredo, 1963.:12). Trata-se da condenação das atitudes dos homens, típica dos satiristas misantropos, aquela que se encontra explícita no seguinte excerto: «E outro possível escorraçado viria substituí-lo na mesa solitária da sala de jantar, no ciclo de amargura, no vazio de perdão e de amor humano» (ibid.:17).

Escandalizado com a desmesura dos vícios humanos, o satirista misantropo não encontra outra forma de expressão que não seja o ataque, tão ou mais violento do que as razões que lhe deram origem. Por isso, o conto termina da seguinte forma:

E, tanto para o primeiro continuaria a não haver esperança para o segundo poeta ali encalhado: navio encalhado em garganta de rochas, como se caído no inferno, mas também refugiado no próprio coração, mas também punindo e insistindo pela primazia da alma, intratável por amor da verdade, cabeçudo por graça de deus. (ibid.:18)

A crítica manifesta à indiferença com que a sociedade, em geral, trata os seus poetas, incorpora, muito subtilmente, uma censura ao abandono com que o próprio Tomaz de Figueiredo se viu confrontado. Esta pretensão do autor de radiografar detalhada e metodicamente os vícios poderá relacionar-se com o efeito catártico da sátira – retoma-se aqui a funda imbricação de sátira e tragédia –, indiciando a tentativa de expurgar os males sociais que minam a integridade do mundo, um mundo de onde desertaram os afectos e proliferam as constringões e impedimentos.

## 2.1. A dor da contingência e o Bem perdido

Os dados parabiográficos que se vão detectando na obra de Tomaz de Figueiredo permitem divisar duas etapas. Estas encontram-se divididas entre a vivência familiar e a que lhe é imposta pelo afastamento e conseqüente solidão, restando-lhe apenas as suas memórias, que vai partilhando com a escrita e com a observação dos que têm vida para viver.

A melancólica peregrinação sentimental, narrada no conto inicial de *Vida de Cão*, «Sala de jantar», dá conta da solidão vivida num espaço que não é a sala de jantar da casa de família, decorada com a vida de muitas conversas que animavam as refeições, marcadas pelo convívio afectuoso. A sala de jantar em que o narrador nos faz entrar é a sala impessoal de uma esquelética pensão lisboeta. Aqui, tudo é monótono e medíocre, desde o espaço aos hóspedes permanentes e de passagem. A desolação da sala de jantar constitui a perfeita figuração da vida humana sem horizontes e sem esperança. Tudo se encontra recoberto pelo pó, como a imagem final de um lugar de desterro, tal como desterrado é esse homem desapaixonado de tudo, desde a casa, à família, passando pelo gosto de viver.

A solidão é indiciada logo nas primeiras páginas do conto, como se pode verificar na transcrição seguinte: «[...] hóspede a comensal de pensão, que já tivera casa e já não tinha, já tivera família e já não tinha – ou, e pior, como se a não tivesse - : cão enxotado a paulada, a insultos e pragas ...» (Figueiredo, 1963:3-4).

A última frase revela uma indignação que evoca a formulação de Juvenal, para quem, à falta de génio, a poesia se faz de indignação. Paralelamente, já Boileau asseverava que a suprema inspiração se devia à indignação:

«quand il faut railler j'ai ce que souhaite: Alors, certes, alors je me connais poète». (Boileau, 1985:95)

Com efeito, a privação de tudo e de todos a que foi submetido Tomaz de Figueiredo aguçou-lhe o talento para a escrita satírica e será, pois, através da sátira que exporá todas as vilezas que foi testemunhando ao longo da vida.

O discurso narrativo do conto acima citado remete para a privação e para o sentimento de rejeição que, apenas aparentemente, é aceite pela personagem que, há seis anos, «envelhecia entre calendários de brinde, seu panorama de múmia viva e consciente» (Figueiredo, 1963:5). Mas, entre os calendários de naturezas mortas, um destacava-se pela representação idílica de um rio, de uma ponte, lavadeiras e patos. Trata-se, na economia simbólica do conto, de uma representação com valor de sinédoque que figura a nostalgia do Bem perdido em terras minhotas. A consciência da sua irrecuperabilidade ressoa em todo o conto, num mundo que deixou de pertencer a Cristo e era dominado por «toda a legião de demónios, por todos os dragos e monstros cornudos de Ezequiel e do Apocalipse, por todas as serpentes e esfinges da Fabulação» (ibid.: 5-6).

Neste relato de fundo parabiográfico, deparamos com o indivíduo mal-amado, lucidamente consciente da injustiça que o tinha sentenciado ao «desterro». Daí a firme recusa do convívio social e a defesa intransigente de uma misantropia, explicável em alguém que não se vergava às regras do comércio social, que, longe de afectar uma falsa humildade, insistia em ser um «refilão, um malcriado», (ibid.:7) tornando-se, deste modo, um indesejado no concerto hipócrita das conveniências.

No conto «Reconstrução da Cidade», integrado em *Vida de Cão*, o narrador voltou a Coimbra, uma cidade que deixara de o ser, onde tudo

ressumava tristeza. Não obstante, o visitante sentia-se bem, porque estava em companhia de um amigo. Queria usufruir do momento, pois, em breve, retomaria a sua solidão que enchia de lamentos e de recordações do que não tinha plenamente vivido – companheirismo, amor, cumplicidade, e solidariedade – já que, tal como afirma quase no final do conto, o seu isolamento é completo e, por isso, não teria quem lhe rezasse pela alma.

Este radical afastamento de tudo e de todos não foi deliberadamente procurado por Tomaz de Figueiredo, segundo afirma Couto Viana, em *Coração Arquivista*:

Em todo o caso, se alguém se opunha, embora amigavelmente, àquela linguagem feroz com que atacava a referida personalidade, logo, respeitador da opinião alheia, cessava as diatribes, pois era, afinal, um homem de coração largo e generoso, esfomeado de amizade e firme camaradagem. (Viana, 1977:281)

Como já foi referido, Tomaz de Figueiredo sempre se recusou a pactuar com jogos de interesses e compadrios instalados no meio em que se movimentava. As referências às dificuldades encontradas por quem se tentava impor apenas pelo mérito e pelo esforço do seu trabalho estão patenteadas nos núcleos temáticos comuns a vários contos. Em «Relatório Sentimental», o narrador confessa ter asfixiado a sua genuína vocação para a poesia, para evitar confrontar-se com a insensibilidade da maioria das pessoas e ser considerado irresponsável. Pode ler-se esta confissão como partindo do autor, uma vez que, em *Noite das Oliveiras*, o narrador, referindo-se a um amigo poeta, faz a seguinte observação: «[...] os poetas são como crianças, que a poesia é juventude: nos Poetas não manda o tempo.» (Figueiredo, 1965b:243).

No conto referido, reitera-se a convicção de que a poesia não é levada a sério: autocaracterizar-se como poeta valer-lhe-ia o epíteto de «maluco», como se pode verificar na transcrição que se segue:

Sempre fui e serei destas e doutras abstrações, que, se as confessara, me valeriam o conceito não de poeta, mas de maluco, e, por isso, pouco é de espantar que não estivesse fadado para engenheiro.

Na engenharia, dois e dois são quatro. Para um inventor de mais cores que as do espectro, dois e dois podem belamente ser cinco, ou zero. (Figueiredo, 1963:101).

Assim, apesar da sua vocação para as Belas-Artes, o narrador «tirara com distinção a carta de engenheiro», profissão que abominava mas que exercia por necessidade. Contudo, nos tempos livres, pintava, escrevia e lamentava-se: «nunca soube nem saberei encontrar editor, pelo que hei-de legar à rataria jantaras de papelório» (ibid.:80).

De novo, a vida, em nome de um materialismo antinatural, impõe um desvio da rota vital que se desejava prosseguir e aniquila o sonho. A dor decorrente destes constrangimentos é destacada em várias passagens dos contos do autor, e aparece poeticamente plasmada nos versos que integram o poema «Suma Injúria», de *Viagens No Meu Reino*.

Ao mar do ar caiu a própria vida / do poeta. Da noite para o dia, / passou, de jovem, mais que a velho, a morto, / passou a alma penada em outro mundo.  
(Figueiredo, 1968:52-53)

A revolta por ter sido expulso do seu paraíso terreal, por ter sido privado do seu Bem, por lhe ter sido negada a oportunidade de abraçar a missão que lhe estava destinada – escrever – constitui um vector temático omnipresente. Só à custa de persistência, tenacidade e muita dor foi possível continuar a escrever. Por isso, a vida dos verdadeiros escritores é indelével do sacrifício e da amargura. No conto «Uma História de Gatos», incluído em *Tiros de Espingarda*, o narrador-personagem faz a seguinte reflexão: «- Aí está ... O ter amargado ... Porque romancista sem amargura é romancista sem assunto.» (1969:184). Esta concepção seria seguramente partilhada por Tomaz de Figueiredo que a retoma assiduamente nas suas reflexões, quando se refere a uma história séria que ia

lendo, ao mesmo tempo que conversava com o seu autor. Na história, o narrador lamenta: «Duvido que venha a escrevê-la, de ter assuntos meus a mais e tempo a menos – a vida carda-me, requer-me bronco umas seis horas diárias – [...]» (ibid.:195). Esta mortificação, motivada pelo impedimento de prosseguir a sua missão vital, tirava-lhe seis horas diárias, durante as quais lhe era imposto exercer uma actividade que nada lhe dizia e que o privava irremediavelmente da sua liberdade criadora.

O tom queixoso a que recorre, por vezes, o narrador para dar conta desta experiência de inescapável frustração, metamorfoseia-se, com frequência, no discurso da imprecação, do insulto e da invectiva. Múltiplas páginas retratam um prosador pícaro e truculento, exprimindo catarticamente a emotividade tumultuosa que o domina, como explicitamente se refere num dístico incluído no poema «Realejo»:

Que parede, esta alma! A estoirar / De amor encarcerado! [...]  
(Figueiredo, 1968:46)

Esse «amor encarcerado», ao libertar-se, transmuda-se de nostalgia em revolta contra as peias que o aprisionam. Surge, então, uma outra face de Tomaz de Figueiredo: a do autor que não hesita em recorrer à invectiva para se fazer ouvir.

### 3. A retórica da invectiva

A misantropia que constitui resposta a uma profunda melancolia conduz a uma irreprimível angústia e é, com efeito, a invectiva que possibilita obviar esse torpor melancólico, permitindo ao misantropo deixar falar o seu coração. A tristeza aparece, então, vertida num estilo irónico e sarcástico, que se pressente, por vezes, ao longo de várias páginas. Na sátira entreouvem-se, muitas vezes em estilo indirecto livre, a dor e o riso.

Um dos exemplos do sofrimento arreigado no espírito e na alma de Tomaz de Figueiredo encontra-se claramente expresso na dedicatória à sua filha Maria Rosa, que figura em *A Gata Borralheira*:

[...] A essa minha filha mais pequena, a quem nada se doeram de roubar o pai, como de roubar ao pai: um pai que já não presta, assim será, – inválido que só pode ser Homem de Letras, – e ainda, por absoluto, com o de todo inconveniente contrapeso de um coração, pelo qual vai pagando os seus livros a dor, nem que neles se ria, e porventura a dor mais ruim de sofrer sempre que o amargo da alma o violenta a arreganhar e ranger a caveira desse riso. ÁQUELES que, activos ou passivos, de sangue quente ou frio, – chacais ou despidamente chocos na tinta, – decidiram ou aceitaram atestar-me a dor geral com o roubo da minha Florzinha, posso também oferecer este livro, e que lhes seja lança, nunca do coração, que o não têm, mas do fole da vaidade ou da marreca do egoísmo. (Figueiredo, 1970.b:8)

A intensidade do sofrimento explica a sua aproximação ao riso, um riso amargo provocado pela consciência que o autor detinha de que os maldosos,



destituídos de coração, eram apenas sustentados pela vaidade e pelo egoísmo, cujo peso, figurativamente, lhes provocava marreca.

Diga-se que, em Tomaz de Figueiredo, o riso está sempre intimamente ligado ao sofrimento causado pelo inferno dos outros. Como exemplo elucidativo, transcreve-se um extracto do livro *Noite das Oliveiras*, onde a personagem/narrador confidencia:

Sangra-me o pensamento. Sangra-me a alma. Farto-me de carantonhas à desgraça, de a vaiar, de a correr a pepinos e de lhe bufar pós de mico ao pescoço, de pretender consolar-me e até rir ao vê-la raspar a coceira. (Figueiredo, 1965 b:197)

Este estado de angústia perpassa em alguns dos seus contos e a invectiva constitui um modo de expurgar a revolta latente nas reflexões que pontuam o sintagma narrativo, tal como se pode constatar no conto «Serenata a Uma Porta», incluído em *Tiros de Espingarda*. Referindo-se ao seu exílio na Galiza, observa o narrador:

Entendera o meu país – pela primeira vez ... – ser eu nele a mais, tanto como dele eu também saíra, revoltado, a padecer por via disso a que, já de muito longe, de avós, era chamado [«a má cabeça da família»], cabeça que, no sentido em que assim apontada, entendo e teimo ser excelente. Claro que nos trouxe e espero que nos trará horas de fel, mas somente se está vivo quando se vive para alguma coisa alta. (Figueiredo, 1969:50)

No conto «Folha Corrida», integrado em *A outra Cidade*, o autor/narrador nega-se a escrever uma biografia, porque entende que a escrita de memórias implica a revelação dos verdadeiros nomes dos intervenientes. Ele prefere, antes, denunciá-los ao longo dos seus textos. Dirigindo-se especificamente aos filhos, aos netos e aos sobrinhos, exorta-os categoricamente: «Catem o pai, o avô, o tiinho, matem a charada e, presunçosos, digam que o pai, o avô, o tiinho, figuram em livros, e limpem as mãos à parede» (Figueiredo, 1970a:164). Trata-se de uma

instigação dirigida pelo autor aos seus de coração e de sangue, para que sintam orgulho dele e o demonstrem perante os que o não respeitam e, por certo, tentarão aniquilar o seu merecimento como escritor. Esta asseveração enfática do ofício de escritor implica uma atestação da sua verticalidade de carácter e da sua persistente ânsia de denunciar a perversidade.

A dignidade do homem e do escritor assenta, pois, num compromisso intransigente com um sistema de valores, segundo o qual Tomaz de Figueiredo pautou toda a sua vida. É ela que alimenta a análise viva e sempre actual do mundo social e moral dos homens do seu tempo.

#### 4. *Sátira versus panegírico*

O panegírico é considerado um dos parentes da sátira e, para alguns autores, trata-se de um estilo cujas dificuldades de criação superam mesmo as da sátira. O satirista tende a colocar-se sempre do lado da denúncia, da crítica, da censura e demarcar-se claramente do elogio. Por isso, raramente sabe elogiar e, quando o faz, é relativamente a mundos imaginários, cuja perfeição e virtudes têm por propósito servir de pano de fundo contrastante aos vícios e defeitos do mundo real em que vive o narrador, como no caso de Gulliver. Com efeito, o panegírico só é viável quando se acredita num mundo de heróis ou de personagens sublimes, isto é, num mundo que, regra geral, o satirista desconhece.

Na *Sátira I*, Boileau confessa :

(...) je puis rien nommer, si ce n'est par son nom, / J'appelle un chat un chat, et  
Rolet un fripon. (Boileau, 1985:68)

Tomaz de Figueiredo não hesitaria em afirmar o mesmo, utilizando, decerto, uma das suas expressões de cariz mais popular, do género «Eu chamo os bois pelos nomes».

A fronteira estilística entre o panegírico e a sátira co-implica a oposição retórica / ausência de retórica. É o que advoga Boileau, na Sátira II, quando confessa a facilidade do panegírico que, ao contrário da sátira, tem sempre à sua disposição uma fraseologia convencional à qual se pode recorrer:

Si je louais Philis, EN MIRACLES FECONDE / je trouverais bientôt, A NULLE  
AUTRE SECONDE; / Si je voulais vanter un objet NON PAREIL, / Je mettrais à  
l'instant, PLUS BEAU QUE LE SOLEIL. (Boileau, 1985:73)

É também esta ideia que se encontra patente em várias outras sátiras do autor, que postula o recurso a uma linguagem simples e transparente. A defesa deste grau zero da escrita ecoa também nas *Viagens de Gulliver* onde, a propósito dos habitantes de Brobdingnag, refere o narrador ser a sua linguagem simples e clara, nomeadamente a dos textos legislativos.

Ora, o que se depreende da aparente contradição presente na teoria de Boileau é que tecer elogios fundamentados é muito difícil, mas, se o satirista visa apenas um elogio perfunctório, desprovido de grande seriedade, então torna-se fácil a arte do panegírico, pois esta dispõe de um conjunto de *topoi* que pode mobilizar com objectivos encomiásticos. O mesmo não acontece com a sátira, visto que a sátira não se poderá associar a algo agradável e bonito, como por exemplo o sol, que serve de termo de comparação no panegírico.

A linguagem encontra-se ao serviço do satirista e na obra de Tomaz de Figueiredo esta reveste papel primordial. Conquanto muitas vezes longe da simplicidade despojada, ela caracteriza-se pela vernaculidade e pelo eclectismo de registos. Talvez essa riqueza idiomática explique a crítica mordaz à literatura de repetição e de imitação. O seu estilo, de uma emotividade profundamente

subjectiva, é inseparável de uma verdade existencial que se deseja inquestionável.

Para David Mourão-Ferreira, a obra de Tomaz de Figueiredo oferece testemunho de uma verdadeira profissão de fé. No entanto, nota o crítico que a obra tomasina não atingiu o êxito que merecia devido a vários factores estranhos ao mérito do escritor. A principal razão apontada é o facto de, por vezes, as obras serem aquilatadas não pela valia intrínseca que demonstram possuir, mas pela visão do mundo que lhes está subjacente (cf. Mourão-Ferreira, 1966: 263-269).

Na verdade, Tomaz de Figueiredo pertence ao grupo daqueles que escrevem seguindo uma linha de rumo orientada pela observação do que os rodeia, mantendo inalteráveis as suas convicções. Segue, portanto, a tradição de Horácio, que, aliciado com a possibilidade de um futuro auspicioso, recusa a proposta de fazer o panegírico de César, uma vez que, para tal, teria de silenciar críticas mal recebidas pelo poder encarnado no imperador: «si on le caresse mal à propos, il se cabre, car il se garde de tout côté» (Horace, 1962:134). Consciente deste condicionamento, Juvenal, na sua sátira I, opta por criticar apenas os mortos:

Un Achille mourant ne mange pas de pain / Pas plus qu'Hylas qu'on chercha tant, / ravi en remplissant son urne... (Juvénal, 1996:29).

O panegírico surge, deste modo, balanceado entre um idealismo algo utópico e a hipocrisia social. Com efeito, a sátira tem, para Tomaz de Figueiredo, a virtualidade de denunciar a realidade de uma forma persistente, facto que investe alguns dos seus textos de um potencial subversivo. Afirmava Boileau:

Tous ces gens éperdus au seul nom satire / font d'abord le procès à quiconque ose rire; / [...] / Chacun voit qu'en effet la Vérité les blesse. (Boileau, 1985:65)

Na realidade, o objectivo do satirista é denunciar e censurar o que está errado, mantendo um natural distanciamento do registo elogioso. Tomaz de

Figueiredo raramente elogia e, quando o faz, é relativamente a pessoas simples do povo ou a nobres de carácter, ou ainda, a um mundo imaginário, reduto inescapável do seu Bem perdido. O mesmo faz Gulliver quando, no decurso das suas viagens, relata a história dos ingleses como sendo protagonizada por

... pessoas do mais nobre sangue [...] seleccionadas pelo próprio povo, pelas suas grandes capacidades e amor pelo país, para representar a sabedoria da nação inteira. (Swift, 2004:118)

É evidente que o panegírico endereçado ao país imaginário de Gulliver, utopia de perfeição e bem-aventurança, tem por objectivo realçar os vícios e os defeitos do mundo real, facto revelado na resposta do rei de Brobdingnac, que remata o relato de que é destinatário com o seguinte comentário:

... os teus compatriotas constituem a mais perniciosa raça de vermes odiosos que a natureza jamais permitiu que rastejassem na superfície da terra. (ibid.:123)

O satirista é, por natureza, um céptico e, por isso, Juvenal afirma na sátira I que é difícil escrever sem satirizar. Esta afirmação vem ao encontro da intuição de Tomaz de Figueiredo de que este mundo está repleto de vícios condenáveis. Desde a maldade à prepotência, passando pela ignorância e irresponsabilidade, tudo conduz o homem à falta de respeito pelo próximo. Esta concepção encontra-se patenteada no conto «O Cavalinho», integrado em *A Outra Cidade*, onde a irresponsabilidade de um farmacêutico faz realçar as qualidades de um homem que, conduzindo uma existência retirada no campo, seleccionava escrupulosamente as suas leituras. Os maus livros eram, depois, condenados à fogueira, guardando-se apenas os que mereciam permanecer nas estantes. Compreensivelmente, o narrador considera-o como um «Homem raro, sem dúvida, dos que não tornarão a nascer» (Figueiredo, 1970 a: 204).

Como cavaleiro, infere-se que se tratava de um homem de compleição sólida e que, apesar de viúvo desde os quarenta anos e sem filhos vivos, era sociável, levando uma vida pautada pela rectidão e pela solidariedade com os outros. Com as centenas de afilhados que tinha partilhava avelãs e castanhas, convivendo com os muitos compadres, ouvindo-lhes pacientemente as histórias e tratando com carinho os seus cavalos. Apesar de todas estas características, e em defesa da saúde do cavalo da sua estimação, não hesitou em dar «duas bofetadas» ao farmacêutico que lhe vendeu uma pomada estragada para o tratar. A agressão foi de tal modo violenta que o farmacêutico «virou de cangalhas o tabuleiro de gamão, a balança e o bufo empalhado [...]» (ibid.: 207). O narrador justifica a reacção intempestiva do senhor Valdesco com o facto de a incompetência do responsável pela farmácia ter causado um mal incurável ao animal que era a alegria do seu dono. Assim, mesmo sendo violenta, a personagem, que evidencia indelévels afinidades com o autor do livro, agiu como um cidadão que defende os que o não o podem fazer.

Apesar de, no conto acima referido, se verificar um elogio à dignidade humana, na obra de Tomaz de Figueiredo pode ler-se uma recusa da retórica do panegírico. É bem verdade que se revela tarefa árdua tentar distinguir, na sua obra, o verdadeiro elogio da acusação irónica, pois, mesmo quando o narrador elogia uma personagem, a linguagem é atravessada pela polivalência sémica, permitindo distintos níveis de leitura. A título de exemplo, atente-se na seguinte passagem extraída de «O Conto de Natal» incluído em *Tiros de Espingarda*:

O conhecido escritor... encerrado no ádito de criador, esporeando-se a imaginação, a gramática e o estilo com balzaquianas xícaras de café e redolentes cachimbadas à Steinbeck e outros, de polpa e tomo. Fechou então os vinte linguados num sobrescrito de tela preservativos de humidades e danos. [...] Lacrou-o satisfeito, o egrégio novelista.... (Figueiredo,1969: 203)

O discurso laudatório continua na página seguinte, podendo verificar-se como que uma gradação nos elogios, pois o narrador afirma: «Sem dúvida que era um perfeito exemplar de homem, reconhecia-o, conquanto baixo e gordo» (ibid.:204 ). A última frase revela a dicacidade que permeia o texto, bem como a ironia que se deduz da sátira ao declínio dos valores humanos. O leitor entende nitidamente que deve ler o contrário do que o autor pretende dizer, e os elogios hiperbólicos inscrevem-se numa lógica satírica que sai reforçada pelos sucessivos pontos de exclamação: «Fino, sim! Distinto! Um *gentleman* pensador é que sim. Qual, um travesseiro!? ... Homem perfeito!» (ibid.: 204).

Tal perfeição não se enquadrava, contudo, na aldeia, pois a simplicidade ofuscava o brilho da sua sabedoria e, no meio da sua omnisciência, só pensava em

Safar-se! Pirar-se! Chiqueiro de aldeola! Nem tertúlias nem nada, louvores, consultas de novos ao mestre! Um chavascal! Uma pocilga! Ele, um cosmopolita e um requintado, sepulto na província por seis eternos dias, ali só a queimar tabaco inglês e de roupão escarlata abandonado a veludo negro, a escrever, às patadas! Ele! (ibid.:204)

De facto, o *mundus inversus*, característico da sátira, coloca-nos face a um mundo onde nada está no seu sítio devido, onde as identidades deixaram de funcionar. «O Conto de Natal» é, a este respeito, bastante elucidativo: o contista, rodeado pela pujança da natureza e pela humanidade, necessitava de «tesouros de imaginação», para criar um cenário onde inscrevesse a sua história de Natal, passada na «Rússia dos autocratas, dos Alexandres e Nicolaus» (ibid.:206). Pela tradição crítica, o «exímio novelista» sabia que os ambientes nórdicos eram os mais propícios ao desenvolvimento de dramas aproveitáveis. Deste modo, «A Crítica, depois de lido o conto genial, não deixaria de o frisar, uma vez mais o emparelharia com Tchekhov e outros mais» (ibid.: 206). O discurso elogioso é ainda corroborado pela enumeração superlativa de epítetos, como «conceituado homem de letras, abalizado contista, competente literato, inspirado ficcionista,

excepcional contista e afamado homem de letras» (cf. Figueiredo, 1969: 203-213). Todo o texto dinamiza um processo de desconstrução, onde, por antífrase, se conotam negativamente as capacidades do escritor. Facilmente se deduz, portanto, que os elogios hiperbólicos querem significar precisamente o contrário do que enunciam.



## IV. Sátira, autobiografia e ficcionalidade

### 1. Da realidade à ficção

A vida de Tomaz de Figueiredo vai sendo paulatinamente revelada ao longo dos seus contos e romances, do teatro e da poesia. Consciente desta realidade, o autor manifesta-se contra a realização de uma autobiografia e parece querer indiciá-lo quando apresenta, no conto «Folha Corrida» de *A Outra Cidade*, um romancista de noventa e três anos, e oitenta «de consciência consciente», a quem o editor pede um livro de memórias. Declarando entender as razões do editor, responde-lhe: «[...] um romancista vai gastando as suas memórias nos romances que escreve: ficções que passam a História, porque a sua essência, mais rigorosas do que ela. [...] pedem as memórias a exactidão dos nomes, o que vem a ser pior. Pior, sim, porquanto é o número maior dos patifes e das cavalgadas que o dos bons e dos atilados que uma pessoa encontra pela vida» (1970 a:163-164).

Recorrendo à técnica do discurso directo livre, fornece-se ao leitor a reacção do editor por meio da seguinte expressão: «Ora, nem por aperfeiçoado patife nem por exemplar cavalgada deixe de morrer com a morte o senhor» (ibid.:164). Apesar de o discurso insistir na terceira pessoa do singular, infere-se que pertencem ao narrador as perguntas retóricas: «Salvar-lhe o nome!? Ficar constando que existiu um senhor assim assim!?» (ibid.:164). O remate conclusivo vem de imediato: «Nunca! Serpente, extraiu-se-lhe da peçonha o antídoto da

mesma peçonha, e feda, e apodreça» (ibid.:164). Seguidamente, transfere para os familiares a tarefa de o identificarem através da escrita, exortando-os subtilmente: «Busquem-no e reconheçam-no os descendentes, pelas afinidades e semelhanças, pelo sem tirar nem pôr, pelo tal e qual, nas páginas que os fazem rir, principalmente nessas, já que se chama riso o corta-peçonha da camelice e da vileza» (ibid.:164).

Condenada pela solidão e pela desdita a viver num mundo às avessas, na noite de Natal, a personagem do conto «Festa de Família», de *Vida de Cão*, observa um menino acabado de morrer, enquanto as famílias celebram o nascimento de Jesus. Mesmo não tendo conseguido pôr termo à vida física, é a morte da esperança da personagem aquela a que assistimos. Frustra-se a esperança de voltar a viver as noites de Natal da sua infância, com o menino Jesus no presépio, e a ternura da avó, reencontrando-se, enfim, a nostalgia de um Bem perdido.

Os momentos eufóricos da sua vida estão sempre ligados ao Minho, à fase edénica da sua infância e à juventude, decorrida nos períodos de férias passados nas aldeias. As saudades mitigam eventuais aspectos negativos desse passado, uma vez que, como admite o narrador dos contos, os enfados de então causados pelo marasmo da serra não são comparáveis aos tormentos que a vida lhe reservou. Isso mesmo se pode concluir do seguinte desabafo: «Quem me tornara hoje, aborrecimentos comparantes, a mim que tenho resistido a engolir pedras e saramelas, que tenho aparado no estômago o couce de um ror de bestas. O demo confunda tal súcia, a escorne bem escornada!» (Figueiredo, 1970a:15). Sucede-se a esta confissão o insulto retórico em ritmo ternário: «Cada macho, cada mula, cada onagro orelhudo! Que súcia, que seita, que récu!» A iteração cumulativa dos três insultos parece reforçar a intenção do autor em contrapor a positividade associada ao número três com o mau carácter dos «figurões e galifões da política e da banca», referidos na página seguinte, e com os quais enjeita aproximações: «sempre a abexigá-los, sempre a destampar-lhes a careca. Para empenhos nunca servi, pois que pedir só a Deus, que é bom homem,

consoante o povo diz, e o povo lá sabe» (ibid.:16). A reiteração da ideia de repúdio do compadrio e da convicção de que apenas o trabalho, o mérito e o empenho devem ser os elementos basilares da ascensão do indivíduo, é constante ao longo dos contos.

A ascensão pessoal, segundo o autor, deve ser indissociável da transparência, não pactuando com a hipocrisia e com o fingimento. Declara-se ironicamente como «uma pessoa prevista», fazendo ruir as convenções e as conveniências e não abdicando de uma «insanável ordinarice» que irá acompanhá-lo durante toda a vida.

Como consequência desse temperamento aberto e transparente, o narrador não esconde que observa os outros a fim de recolher elementos que lhe forneçam a previsão das suas atitudes, já que, como se observa em *A Má Estrela* e é reafirmado neste conto « [...] o meu tempo sempre o quis para mim, abanei-o como a um penedo encravado no chão e que teima em não rolar» (1970a:21-22). A sua solidão partilhava-a com a escrita e, mesmo no mundo imaginário da ficção, esta é referida constantemente, quer através da retórica da invectiva, quer através de reflexões como a que pode ler-se no conto «Segundo Tempo de Valsa Lenta», do livro acima referido, *A Outra Cidade*:

Sentou-se, recostou-se, para sentir menos o corpo, a querer enganar aquela nódoa negra da solidão sem remédio em ouvir melodias artificiais que lhe fossem companhia, vozes que aparentassem falar-lhe e escurecessem o mais que sabido saber de que já não fazia bem parte dos vivos: qualquer ruído, enfim, aproximadamente familiar, ao menos humano, que vencesse o do estalar de algum móvel, o do zuir do silêncio: o mais alto de todos os barulhos, o do silêncio. (Figueiredo, 1970a: 71-72)

A harmonização dos opostos silêncio-ruído reflecte o estado de espírito do autor que, mergulhado na mais profunda solidão, se sente deslocado do mundo dos vivos, recorrendo à memória para emergir de novo e reviver factos com força

revitalizadora. Estes, guardados no seu caderninho de capa preta, vão sendo perpetuados na sua escrita.

## 2. Etnobiografia – Juventude, *locus amoenus*

A escrita de Tomaz de Figueiredo textualiza assiduamente a isotopia do amor, tomado nas suas manifestações plurais: amor à família, amor ao próximo, amor à casa e amor à terra. Neste universo afectivo, prevalecem a nobreza de carácter, a fidelidade, a parcimónia, a humildade e a coragem, por oposição à soberba, ao oportunismo, à dissipação e à cobardia.

Tomaz de Figueiredo conhecia bem o povo, sábio, amigo e solidário, pois sempre com ele conviveu desde menino. Sendo filho único, foi com o rapazio de Arcos de Valdevez que compartilhou as brincadeiras de criança e as traquinices de adolescente. Estes filhos do povo demonstravam, segundo o autor, um sentimento mais fraterno do que muitos filhos de mãe soleníssima. Também os criados, indefectíveis companheiros de caça e pesca, são louvados nas suas obras, bem como as criadas que jogavam cartas com o petiz e lhe contavam histórias. A infância do autor tinha sido, assim, vivida num paraíso artificial, protegido da hostilidade do mundo. Mas, como experiência efémera que sempre é, o paraíso acaba por se desvanecer, sobrevivendo apenas gravado na memória. Essa memória permitiu-lhe, aliás, construir um universo lírico assente dentro e fora da sua casa, ladeada pelo rio Vez e envolta num ambiente bucólico que nunca deixará de ser presentificado pela reminiscência. Com efeito, o simples

escutar de uma valsa na telefonia o transporta para os tempos de juventude em que o grupo «Os *Sete Pecados Mortais* da Real República de Sub-Ripas» (1970 a: 78), do qual fazia parte, se envolvia em conflitos e os resolvia à maneira da «Fera do Soajo», dando lições de comportamento social àqueles cujas atitudes eram merecedoras de censura.

É, então, lembrado um tal «Lãzudo, coitado, o tristíssimo lapão e vacão enfermava de joanetes – moléstia muito peculiar de vacões e lapões, de pategos e broeiros, malois: pelo que abusivamente ofendia a estética [...]» (ibid.: 74). Este «grandesíssimo lãzudo» representava todos aqueles que agiam movidos pela sede do lucro e pela fome argentária, chegados à Universidade e à Política à custa de infames subornos.

A recordação desse tempo de há trinta anos fez emergir uma forte vontade de reviver, através de carta dirigida a um amigo de infância, esse tempo de idas ao teatro e ao cinema, de observação de lindas mulheres e de contendidas por elas acirradas. Contudo, a memória recusou um, o Vasconcelos, que se tornou irmão de ministro e, como tal, era visto «em círculos superiores, em combinações superiores ... [...] um desses chamados vedetas pelos profissionais» (ibid.: 78). Excluído o, agora importante, Vasconcelos, a escolha recaiu no Fagundes, que continuava na Casa dos Picapaus, lá nas serras. Esse responderia à carta com alguns palavrões, que, por revelarem um génio amistoso e genuinidade de carácter, atributos das pessoas serranas, dariam alegria ao Baltasar que, por momentos, pôde ressuscitar aqueles tempos de brincadeira através da expressão: «Ao compasso dolente da valsa moderna, / o Fagundes sentou-se e traçou a perna ...» (ibid.: 80).

A evocação episódica da infância ocorre em várias passagens dos contos. Em «O Lado de Lá», do livro supra-citado, *A Outra Cidade*, o narrador relata a aventura de ter atado à coroa de um castanheiro uma antena de telefonia, perante alguns colegas «mais novos e citadinos, borrados de medo», acrescentando que o facto «de ter sido criado pelas serras impõe deveres» (ibid.:197).

As serras, o rio e os campos constituem o ambiente onde para sempre se refugiou aquele Bem Perdido: a alegria, o amor e a felicidade. A lembrança desses bons tempos leva o autor dos contos a confessar que, numa noite em que a solidão se fez sentir talvez com maior intensidade, se pôs «a vaguear pelos antigos sítios de vivo» (ibid.: 197). Contudo, a transformação encontra-se inscrita também na paisagem e, naquele que era o lugar das antigas moradias, tinham sido instalados «gaiolões com banheiras de sacadas!» (ibid.:199). Tudo se perdeu e, mesmo viajando através da imaginação, já nada é possível encontrar do seu tempo. Mesmo este se «desmanchou», inviabilizando o sentimento de estar vivo, fazendo-o sentir como um lobisomem que clamava num deserto pelo tempo perdido, que chamava, enfim, por ele próprio, mas apenas sombras persistiam e, com elas, o sentir ainda mais apertado o coração com a angústia a solicitar um sono, uma fuga ao sentimento de perda irremediável da vida de outrora. (cf. Figueiredo, 1970a: 97-199).

No poema «Desespero», incluído em *Viagens No Meu Reino*, o sujeito lírico exprime enfaticamente a sua nostalgia nos seguintes versos:

Longínqua, tanto como a Eternidade / olhada para trás, a Juventude / lembra  
cadente estrela, meteoro / chovido em Agosto das Perseides. (Figueiredo,  
1968: 51)

O contraste entre a alegria vivida entre serras minhotas e a solidão imposta pela cidade, onde vive confinado a um exíguo apartamento na companhia de uma velha criada e dos seus livros, é recorrentemente expresso na obra de Tomaz de Figueiredo.

A inclinação lírica de alguns dos seus textos é inseparável da representação poetizada do mundo campestre. Este cenário propicia tanto a deriva onírica como a figuração realista. No conto «A Lebre» de *A Outra Cidade*, o protagonista, o doutor dos Medronheiros, tece considerações sobre a vida, esclarecendo que:

Isso de um homem poder ser homem! Isso de um homem se contender, de fazer cara alegre! Isto, a vida, apaparicá-la é burrice, mas só para quem é! Acho que tudo vai de uma pessoa e do princípio, de lhe fazer cara de poucos amigos, cara feia ... A vida quer é porrada, mas nem todos lha sabem dar. [...] E isto, ó senhores ... Isto que eu tenho para lhes contar, da ocasião em que tive sorte, bagatela ... Mas se foi uma só ... Em todo o caso, menos que nada! A gente, depois, fica até à morte a lembrar-se, a ajudar-se desse pouquinho. (Figueiredo, 1970 a: 124)

Na sequência destas reflexões, o autor envolve-se com o narrador e, no decurso da conversa com dois caçadores, menciona a sua espingarda, peça de adorno, pois na actualidade já não caça, encontrando-se «à espera, porque um dia tem de ser, que venha a morte caçá-lo ... Sem família, sem ninguém, na companhia só duma criada ainda mais velha do que ele, herdada da última tia que lhe morreu ...» (ibid.:125). Insinuam-se, no relato, dados parabiográficos que terão continuação na página seguinte, quando é narrado o facto que lhe proporcionou tal sorte. Contudo, verifica-se uma mudança no registo de discurso, na medida em que emerge, de novo, a sátira, expressa na invectiva desferida contra um determinado companheiro que o narrador iniciou na actividade da caça e que começa por apodar de

um melro de bico amarelo: que pássaro! Os voos que depois soube levantar, pela vida fora! A correr-lhe sempre tudo bem! Festeiro como os cães ... A lamber botas sempre que lhe convinha agradar ... A visitar os parentes de quem podia esperar herança ... A metê-los no coração com falinhas doces ... Vamos que veio a colher, não deu por mal empregado o tempo ... E a pregar o coice na boca do estômago a quem o não pudesse servir ... Aquele é que sim! Desses de quem se diz que nasceram de cu virado para a Lua! Já gordo nesse tempo, e hoje oiço que um bazulaque, bem cevado. Nunca cheguei a casar, mas namorava uma irmã dele. (ibid.:126)

A pontuação exclamativa do início do excerto acentua a orientação irónica do discurso. As reticências, por seu turno, são evocativas da tonalidade sarcástica, acusando directamente, mas deixando ao leitor a possibilidade de colmatar as lacunas do relato. Seguidamente, retomam-se os pontos de exclamação a fim de veicular, por antífrase, o oposto do que está escrito. A caracterização física circunstanciada do companheiro tem como propósito uma hipotética identificação do visado por parte de alguns leitores. Após ter sido explicitada a sua falta de jeito para a caça, «esse tal menino» transforma-se num dos figurões repetidamente convocados nos livros de Tomaz de Figueiredo, e passa a chamar-se Manecas. Para além dos atributos já inventariados, insiste-se agora no seu cinismo: «Aquele risinho, o risinho safado, o risinho a fazer pouco dos que não precisam de quem os ensine!» (ibid.:128). E, de facto, esse tal «melcatrefe» resolveu trocar a companhia daquele que o iniciou na arte da caça pela do sobrinho do Administrador, que o acompanharia no dia seguinte, na procura e morte da lebre que ambos tinham avistado e deixado fugir sã e salva. Esta comunicação fez deflagrar mais uma incontida invectiva do narrador:

Ó senhores! O deslavamento do figurão! Como se fosse decente! Como se fosse limpo! Tanto não esperaria eu! Há uma coisa que se chama senso moral ... A falta de senso moral do sujeitinho! O descarro! A sem-vergonha do estuporzinho! A achar a maroteira muito natural! Eu que nem uma bicha, mas a engolir em seco... (ibid.:129-130)

No entanto, esse «Manequinhas» teria uma surpresa que transformaria o seu risinho em «ventas», e ficaria «encavacado, encafifado, a medir muito bem a patifaria, a marmanjaria, a saber muito bem o que tinha feito» (ibid.:131), enquanto, o outro, sobrinho do senhor Administrador continuava a «[...] a fazer-se agradado – isso, um diplomata! - mas amarelo como não sei o quê ...» (ibid.:131). Na realidade, quando estes partiam para a caça à lebre, o amigo de sempre, o actual doutor dos Medronheiros, já não regressava sozinho, pois da sua cintura pendia morto o referido animal, um troféu ganho por um madrugador. E esta lição



só foi possível porque aquela espingarda, que passara a peça de decoração, não lhe falhara na hora de se antecipar e de se sentir vingado pela afronta. Sublinhe-se, a este propósito, a ironia veiculada pelo diminutivo e pelo adjectivo a ele associado: «Manequinhas, do interessante Manequinhas!» (ibid.:131).

O momento de mostrar o seu valor a quem o tinha menosprezado representou a tal hora de sorte, que, segundo o próprio narrador, não se repetiu ao longo da sua vida, não por lhe faltarem razões para dar tais exemplos de dignidade a quem a desconhecia, mas antes pelo facto de as afrontas passarem a ser desenquadradas do ambiente campestre e, como tal, indefinidamente mais maquiavélicas.

### 3. Educação – passado *versus* presente

O anti-intelectualismo preconizado por Tomaz de Figueiredo torna-se evidente em vários dos seus contos, principalmente quando o seu olhar crítico incide sobre o mundo dos bacharéis e dos doutores, que sabiam muito de imitações e pouco de criação e inovação.

No conto «Folha Corrida», de *A Outra Cidade*, após um excuro catártico, o narrador inicia uma enunciação de factos onde predominará a ironia. Começa por declarar que as suas memórias como escritor não o deixam muito orgulhoso. Logo de seguida, num reenvio parabiográfico intencional, apresenta-se como «Menino estimado, filho único», usufruindo de regalias que incendiavam a inveja dos companheiros de escola. Ora, este menino tinha por mestre de Português o senhor Silva Ossos, que era «Cartonário da Misericórdia e correspondente de

jornais, poeta de versos natalícios e fúnebres de que preparava um livro, chavão de Gramática e de latim, afora a linda letra, primorosas capitulares góticas e bastardinho esmerado!» (1970a:165). O modo como lia evocava o dos pregadores da Semana Santa. A sátira ao professor é, desde logo, indiciada pelo ponto de exclamação que remata a frase. De seguida, o mesmo professor é denominado «Ensaizador de um *Santo António* de um Brás qualquer coisa, talvez Martins, título de glória do Clube Dramático!» (ibid.:164). O pronome indefinido, bem como o sentido indeterminado de «qualquer coisa» acentuam a falta de interesse pelo conteúdo do que é ensaiado. E, mais uma vez, a frase encerra com um ponto de exclamação. O mesmo acontecerá no final deste parágrafo, pois refere-se «O senhor Silva Ossos, em cuja pedra tumular hoje carpem umas quadras da sua autoria, a declarar-se estimado e saudoso!» (ibid.:165). A descrição, para além de irónica, revela uma antinomia de carácter entre mestre e aluno. O primeiro desejava ser recordado como alguém que deixa saudades, enquanto que o segundo remete a história da sua vida para a obra literária que foi laboriosamente construindo.

Com efeito, o antagonismo entre o mestre e o aluno vai sendo consolidado ao longo da narração, na medida em que o método de ensino do *magister* constitui o embrião formativo de futuros figurões. Note-se que o tema por ele imposto para um exercício de redacção foi «Uma carta, a uma pessoa importante, pedindo-lhe uma recomendação para exame» (ibid.:165). A utilização de uma formulação ironicamente eufemística substitui o vocábulo coloquial «cunha», aliás usado poucas linhas abaixo, reforçando a ideia por meio da referência ao precioso auxílio das «mais claras luzes familiares» (ibid.:165). Todos os alunos realizaram a dita tarefa, excepto o narrador, pois, na hora em que deveria escrever a carta («uma cartinha dessas! Ou qualquer cartinha?!»), se deve ter esquecido e passou o tempo a jogar às cartas com a criada Conceição. Infere-se, pois, que considerava mais salutar este ameno convívio. Contudo, o não cumprimento da tarefa granjeou-lhe o epíteto «muito justamente de estúpido e de curtinho» (ibid.:166), ao contrário dos outros a quem foram dispensados

merecidos elogios, principalmente uma menina «desinteressante» que foi louvada pelo seu trabalho, do qual o professor destacara o seguinte: [«e como V. Ex.<sup>a</sup> tem conhecimento com muita gente ...». (ibid.:166) A ironia torna-se inequívoca através do emprego do advérbio de modo «justamente», reforçado pelo quantificador «muito», pelo diminutivo «curtinho» e, outra vez ainda, pelo pronome indefinido «uma». Na verdade, não está em causa a inteligência do aluno narrador: o que se deduz é que os princípios norteadores do carácter do escritor se enraizaram vindos do passado, desde muito jovem, no seu espírito e que se foram mantendo, senão mesmo acentuando, durante a formação da sua personalidade.

Este narrador declara-se incapaz de pedir favores e não consegue escrever partindo do nada, mesmo que seja uma simples carta dirigida ao seu padrinho de baptismo, a quem nada tem a dizer: «Escrever?! Se fosse a alguém conhecido, ao menos ... Mas ... falar com o nada ...». (ibid.:167). Retoma-se, pois, a postulação de que apenas a realidade fornece os dados para a criação ficcional. A crítica acentua-se quando, por se sentir forçado a escrever algo sem fundamento, opta por enviar uma folha em branco – a «Folha Corrida», que dá título ao conto, e que retrata o vazio afectivo e a superficialidade de quem escreve muito e nada diz.

Como já foi referido, ao longo deste trabalho, a presença em contraluz do autor Tomaz de Figueiredo na sua contística é constante, embora se revele mais explícita nuns contos do que noutros. Em «Folha Corrida», surpreendem-se várias reflexões tipicamente tomasinas, através das quais vão sendo comunicadas as várias dificuldades sentidas por ocasião da divulgação dos seus primeiros trabalhos escritos e, entre outras ideias expressas, surge inequivocamente reiterada a afirmação de que um escritor é «um cavador de letras» (ibid.:172).

A singularidade do autor foi-se manifestando em vários contextos que acabaram por propiciar o isolamento a que foi sujeito e a consequente misantropia. Durante a sua formação académica, são diversas as ocasiões em que se sente diferente de todos os companheiros de turma ou de curso. Neste

conto, depois de ter sido o único a não escrever a carta, descreve-se ainda a circunstância de ter sido considerado o pior aluno de um curso frequentado por «superiores cabeças», que granjearam «distinções e distinções» (ibid.:172). Distinguindo-se, ironicamente, pela negativa, declara: «Pobre de mim, entre tais sumidades, sumido, sucumbido, só da triste miuçalha!» (ibid.:172). No entanto, um passo subsequente revela outra distinção, decorrente da primeira, através da reprodução de um diálogo mantido com um antigo colega: «- Bem vês Pitinha, Pitinha dos colarinhos ... Eu esperei, bem esperei, fartei-me de esperar que os génios do nosso curso fizessem alguma coisa... Por fim, e já sem esperança, que se estava a fazer tarde, resolvi eu fazer alguma coisa, para salvar o curso» (ibid.:173).

A refinada ironia dispensada às «sumidades» que nada produzem, seja por escassez de empenho, seja por falta de capacidade, reitera a concepção de Tomaz de Figueiredo em torno da genialidade, advogando-se que esta só frutifica se for autêntica; caso contrário, o seu produto é efémero e volátil, pois não parece viável manter vivas as árvores cujas raízes estão contaminadas. Segundo se deduz das considerações do autor, a genialidade deve ser colocada ao serviço de outros ingredientes indispensáveis à concretização de um trabalho sério, necessariamente ancorado no empenho diligente e na capacidade de enfrentar as dificuldades que possam surgir durante a sua realização.

A fragilidade de valores morais é, muitas vezes, atribuída à deficiente transmissão familiar e é realçada em alguns passos satíricos colhidos nos contos de Tomaz de Figueiredo. Em «Serenata a Uma Porta», do livro *Tiros de Espingarda*, o narrador enaltece o respeito e a obediência devida aos progenitores, neste caso à mãe, ao afirmar: «E nós nem pensámos em desobedecer, que dantes era assim. E nem ela duvidou, que também assim era dantes. [...] Fomos então para o colégio, onde só não cheguei a abrir ao verde, à prancheta, a famosa cornadura do Director, que era um turrão e um sebento, pelo dito de nossa mãe, que o respeitássemos por legítimo superior que lhe fazia as vezes. Para que juntássemos os coletes, porém, pouco faltou» (1969:47). A

irreverência foi domesticada pelos valores inculcados em contexto familiar, tendo posteriormente entrado em dissolução. Se «dantes» nem se pensava em desobedecer aos pais, agora esse conceito de obediência tornou-se obsoleto. Dantes, a mãe também não duvidou que os filhos seguiriam os seus conselhos; agora, o narrador pensa que os pais também não têm confiança nos filhos. Os advérbios de tempo configuram, assim, uma oposição entre o passado e o presente de raiz axiológica.

A sátira aos hábitos actuais tem por base o que o autor viveu e que, segundo ele, lamentavelmente, deixou de integrar a formação dos jovens actuais. Atente-se na seguinte passagem, retirada do conto mencionado: «Ao tempo a mocidade aprendia mais Português e menos calão. Um meninó de agora, se a tanto o alentasse o *pingado* e o bolinho de arroz, diria que rebentar a porta [...], era *limpinho*. Nós, virilmente, usávamos o *ou vai ou racha* que bem pudera ser o mote de Couceiro em Magul e Marraquene» (ibid.:46).

Deduz-se das considerações do autor que, se no passado, as crianças eram preparadas para enfrentar corajosamente todos os imponderáveis da vida, no presente, para além de ter-se extinguido o valor supremo do respeito, verifica-se o irreversível enfraquecimento da autodeterminação.



## V. Sátira e Amplificação

### 1. A sátira e a ironia

Ce sont les philosophes ironiques qui  
font les œuvres passionnées.  
Toute pensée qui renonce à l'unité  
exalte la diversité. Et la diversité est  
le lieu de l'art. La seule pensée qui  
libère l'esprit est celle qui le laisse  
seul, certain de ses limites et de sa  
fin prochaine.

(Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*)

Não pode, em rigor, considerar-se Tomaz de Figueiredo um filósofo irónico, embora o seu pensamento sempre tenha renunciado à unicidade, como comprova a diversidade da sua obra. O seu programa de escrita recobre diversos tipos de expressão, constituindo a sátira o meio privilegiado de intervir, colocando a sua arte ao serviço do bem comum.

Enquanto dispositivo pragmático, a sátira recorre a vários processos ligados ao discurso das ciências humanas, entre eles a ironia. Este consórcio entre ambos os conceitos é antigo e tem-se mantido ao longo dos tempos.

O ironista é considerado um intelectual democrata, para quem, como em Tomaz de Figueiredo, não existem privilégios nem sentimentos a venerar, repudiando incessantemente os sistemas de interesses. O ser humano ocupa o

centro do mundo que o escritor irónico pretende descobrir e julgar. Nesse processo de partilha transitiva da sua visão do mundo (geralmente desencantada e céptica), todos os géneros literários podem potencialmente veicular a denúncia impiedosa tanto das anomalias encontradas, como a sua avaliação judicativa.

Tomaz de Figueiredo exercitou o seu talento criativo em todos os géneros literários, sendo o teatro a vertente mais silenciada da sua obra. Coligidos num único volume, os textos dramáticos dão voz e corpo a diferentes *personae*, algumas das quais aparecerão reiteradas nos romances e nos contos, embora sob distintas designações, competindo-lhes denunciar temas como a insensibilidade, a intolerância, a importância vã, a arbitrariedade, a prepotência, a incompetência convencida e balofa.

Uma figura que não integra a galeria de personagens, sendo, contudo, magistralmente tratada em narrativas como *A Gata Borralheira* e *A Noite das Oliveiras*, é Judite, ou mana Evarista. Trata-se de uma caricatura mordaz da solteirona, sórdida e sovina, burlescamente ignorante e jactanciosa, aniquiladora da beleza, da poesia e do amor. Surge, ainda, como Maria Eufémia, a cujo hilariante elogio fúnebre se pode assistir no conto «Umás Horas Agradáveis ou *Requiem* por Uma Infausta Defunta», conto que encerra a colectânea *Vida de Cão*.

A leitura do referido conto permite acompanhar a vertente pícaro do autor, pois a ironia patenteada ao longo de todo o texto atinge laivos de um cinismo que ronda o sarcasmo de tal modo acutilante que é capaz de chocar o leitor menos familiarizado com o estilo cáustico do escritor. Contudo, o título do conto prepara o leitor, funcionando como um indício catafórico da narração irónica que se seguirá, na medida em que não se concebe, *a priori*, que um *requiem* dê ensejo a umas horas agradáveis. Assiste-se, assim, à justaposição irónica de dois elementos semanticamente antagónicos: o dolorismo do luto e a amenidade. Ora, a contradição é colocada ao serviço da ironia que, a partir do século XIX, segundo Allan Wilde, constitui a resposta ideológica e retórica a um mundo



desestruturado<sup>8</sup>. Enquanto que, para Ortega y Gasset, no conceito de ironia residia o ponto de dissensão entre o Romantismo e o Modernismo, Wilde servir-se-á do termo para opor o Modernismo ao Pós-modernismo.

Já Flaubert, elogiado por Tomaz de Figueiredo pela excelência da sua obra e pela arte de entrar «na alma dos outros, mas com relevo e cor» (cf. Figueiredo, 1969: 125), considerava que as obras que revelam as personagens em acção, prescindindo de julgamentos de valor explícito sobre o seu comportamento, são superiores àquelas que analisam e comentam os gestos e comportamentos dos protagonistas. (Schoentjes, 2001:128). Ora, no conto referido, «Umas Horas Agradáveis ou *Requiem* por Uma Infausta Defunta», embora não se detecte uma presença explícita do discurso avaliativo do narrador, a ironia insinua-se sob diversas formas. A pontuação faculta indícios de uma marcada subjectividade, verificando-se o recurso insistente ao ponto de exclamação: «Extremamente comovedor!», «Vossa excelência comove-me. Que delicadeza de sentimentos!», «Inexplicável!», «Uma grande virtude!». (cf. Figueiredo, 1963: 175-213). As reticências são também utilizadas ao longo de todo o texto, deixando em intencional suspensão enunciados interrompidos: «Em tudo! (entenda-se: em tudo quanto se metia) A guiar automóvel, ...A nadar... A jogar ténis... Em tudo, em tudo! Lá isso, em quanto se metia...». A distinção grafémica sinalizada pelo uso do itálico, que assinala a transcrição do diário de viagem da infausta defunta, corrobora também a intenção irónica, como se pode observar nas seguintes passagens: «*comprei 200 pesetas a 3020 rs. cada uma*», «*Esta província é árida grandes campinas com o aspecto do nosso Alentejo. A parte mais interessante da estrada é a travessia da Serra Morena. [...] Embora aí a paisagem não tenha grandiosidade. [...] No entanto mais variada e tem mais vegetação. Mas passada a Serra continua até Madrid uma estrada sem interesse*» (ibid.:183-189). Aliás, todas as anotações diarísticas da defunta, repletas de erros de ortografia, desprovidas de pontuação e reveladoras de um flagrante desconhecimento

---

<sup>8</sup>«L'ironie est un mode de conscience, une réponse à un monde sans unité ni cohésion». (apud Schoentjes, 2001:287)

geográfico colocam em evidência a sua confrangedora falta de cultura geral. Deste modo, os adjetivos e expressões valorativas aparentemente elogiosos («inteligente», «interessantíssimo», «instruída», «ditosos», «exigentíssima», «elegante», «apreciadíssima», «habilidosa», «adamantina», «merecidíssima», «um primor») têm que ser interpretados em clave irónica. Do mesmo modo, destaque-se o rendimento estilístico das frequentes expressões adverbiais: «Extremamente», «provavelmente», «com certeza», «efectivamente», «muitíssimo», «felizmente» e «infelizmente». Estes dois últimos advérbios, coligados na mesma frase, relevam o valor da antítese irónica que decorre de os dois desgostos referidos serem o custo do funeral e a morte da filha: «Dois desgostos, se pensarmos bem. – E nem sei qual será o maior. Infelizmente, infelizmente! Felizmente que a minha chorada Maria Eufémia gostou sempre de economia. Tão económica! Tão!» (ibid.:181). Aliás, o mesmo advérbio tinha já sido utilizado algumas linhas acima, em contexto identicamente irónico: «Felizmente sou viúva» (ibid.:181). A antítese é também recorrente ao longo do texto: «Excesso de pouca sorte» (ibid.:195), «[...] Ai! Ansiosa, ansiosa! Estou de todo ansiosa por me consolar deste inconsolável desgosto!» (ibid.: 204). À antítese associa-se frequentemente a hipérbole à qual se recorre para comunicar as superlativas qualidades da defunta. A mãe, num discurso explicitamente enfático, fornece uma caracterização contrária à pretendida e não entende o contradiscurso do seu interlocutor, que responde às exclamações hiperbólicas acima referidas com elegantes litotes: «- A palavra de vossa excelência é um penhor de verdade» (ibid.:204). Com efeito, esta asserção virá a ser infirmada adiante: «- Atrevo-me a sugerir a vossa excelência que não pense no dia de amanhã. Que vá gozando, aproveitando o dia de hoje, como se nunca viesse a acabar. Aproveitando este cheirinho, adiando para amanhã o sofrimento» (ibid.:207-208). O tom crítico é instaurado pela réplica ambígua do narrador, que gera uma comunicação dúplice que escapa ao receptor, incapaz de captar a ironia, e, por isso, exclama: «-Ai! Mas já para amanhã!» (ibid.:208). Trata-se de um discurso descontínuo, onde as incoerências se vão sucedendo e, como a

ironia não é reconhecida, o discurso estimula elogios ao seu autor, ao ponto de ser considerado como um benfeitor pela forma como concorda com a caracterização da defunta, adoptando uma solenidade oratória.

As marcas da oralidade percorrem todo o texto, tornando-se evidentes principalmente nas fórmulas interjectivas e nas duplicações enfáticas: «É verdade, é verdade! Se há! A quem vossa excelência o diz!» (ibid.:181).

O humor que está para lá do texto atenua substancialmente o tom irónico e mesmo sarcástico que ressoa em todo o conto. O narrador informa o leitor que a defunta era amante do silêncio, um atributo que a mãe confirma através de uma burlesca tautologia, reafirmando: «Muito amante. Bastante! Quando não falava estava calada» (ibid.: 192). A descompressão cômica é também evidenciada quando se refere: «As observações de vossa excelência também primam pela sabedoria. Logo se vê que a filha de vossa excelência era bem filha de vossa excelência», retorquindo, de imediato, a interlocutora: «-Verdadeira filha da mãe [...]» (ibid.:206). O autor recorre ao cómico verbal, aludindo ludicamente à acepção depreciativa do coloquialismo «filha da mãe».

A alternância de registos discursivos é um procedimento habilmente explorado pelo autor. O tratamento cerimonioso de *Vossa Excelência* contrasta com a espontaneidade do oral. A utilização dos diminutivos, longe de assinalar a contaminação afectiva do discurso, constitui um operador irónico, ao denotarem uma comiseração postiça e afectada: «coitadinha», «caixãozinho», «uma peninha!», «bichinhos» e «cheirinho». Este último, por exemplo, refere-se ao cheiro pestífero exalado pela defunta em decomposição e que era já seu apanágio enquanto viveu.

A situação, sugerida ao narrador autodiegético, seria passar umas horas agradáveis com um amigo, que já não via há vinte e cinco anos, a partir das dez horas da noite, num terraço, refrescando-se e rindo. Sem saber como, o narrador vai ao encontro de um velório onde parecia ser esperado por uma septuagenária que começa a elogiar a morta, convidando-o a sentar-se numa cadeira «vaga». Todas as outras estavam igualmente vagas, pois não se encontrava mais

ninguém no salão. O discurso da senhora começa por ser plangente e lamentoso, entrecortado por reticências: «Deve ter sido qualquer coisa dos intestinos... Algum desarranjo... [...]. Algum desarranjo sem importância. Porque foi sempre tão saudável, uma rapariga incansável, afora os nervos e a prisão de ventre... E em tudo quanto se metia! Ai, em tudo quanto se metia, ...» (ibid.:176). Esta última expressão será repetida várias vezes, ao longo do conto, assinalando o recurso à reiteração como dispositivo irónico. O facto de ter sido elidido o predicado parece conduzir o leitor à dedução de que a defunta era exemplar no desempenho de todas as tarefas, mas, na realidade, o narrador desconstrói subliminarmente essa suposição.

A narração não revela apenas uma presença insistente da ironia, mas aponta para um sentido escatológico, que pondera o fim último do homem, o que não causa perplexidade num criador visceralmente satírico como Tomaz de Figueiredo. Outra frase reiterada reporta-se ao tempo de espera por alguém:

Por enquanto ainda não veio mais ninguém de fora, mas não devem tardar, porque esta minha filha...; Mas enquanto não chega mais ninguém, a porção de gente que está aí a chegar ...; [...] porque não demora aqui uma porção de gente, uma verdadeira invasão; [...] a porção de pessoas que deve estar a chegar...; pouco devem tardar as pessoas que devem estar a sair de casa para me virem consolar deste desgosto inconsolável. (cf. Figueiredo, 1963: 175-213)

Efectivamente, este tipo de formulação traduz a expectativa de uma grande afluência ao funeral. Pela caracterização que, entretanto, vai sendo feita da defunta, suspeita-se que essa expectativa será gorada. No entanto, o narrador reforça a convicção expressa e, irónico, quase sarcástico, recupera ele próprio a expressão: «[...] como devem estar a chegar as pessoas que vêm consolar vossa excelência deste inconsolável desgosto...» (ibid.: 211). E, mais adiante, quase na sequência epilodal do conto, ouvem-se, de novo, os mesmos ecos verbais: «E

também já não podem tardar muito as inúmeras pessoas que vêm dar os pêsames a vossa excelência e, infelizmente sujar os tapetes» (ibid.:213).

Com estas descrições pormenorizadas, Tomaz de Figueiredo pretende ridicularizar a fatuidade, a prepotência e o fingimento. Acentua a ironia, colocando o narrador a participar numa situação grotesca, satirizando a superficialidade e a ridícula capacidade de delírio que leva a inventar aquilo que não se tem.

A defunta, Maria Eufémia, «a pequena», «a rapariga», tinha cinquenta e tantos anos e envergava um vestido branco de virgem. Com um ramo de flores de laranjeira nas mãos, emanava um cheiro que atraía as moscas, mesmo «uma varejeira», mas esse facto já era usual em vida. A mãe da defunta declarava: «As moscas apreciaram sempre muito aqui a minha chorada filha», devido ao «sangue doce de mais [...] como o de toda a família» (ibid.:177). Mas a real justificação para a praga de moscas é referida adiante, quando a senhora afirma categoricamente que «Este cheiro já ela o tinha em vida» e, mais tarde, «Que ela, nos dias em que tomava banho, aos sábados, cheirava menos» (ibid.:180). A caracterização é invariavelmente depreciativa e, por vezes em expressões sinestésicas, que incluem a referência ao mau cheiro do cadáver, anota-se a aparência gordurosa do pescoço da defunta, que parecia estar já «a derreter!» (ibid.:210). Contudo, a mãe interpreta erradamente essa observação como um elogio, confirmando que a filha sempre apresentou aquele aspecto gorduroso, que «engordurava os travesseiros, a gola dos vestidos. Original, em tudo, ai a minha invulgar Maria Eufémia!» (ibid.:210). A ironia transmuda-se aqui em cinismo sarcástico e mordaz, gerando um efeito de humor negro, servido pela violência grotesca das descrições quer do carácter, quer do aspecto físico da defunta.

Todo o material lexical convocado parece servir o propósito de ridicularizar a sovinice, a ignorância, o egoísmo e a falta de princípios morais, uma crítica que se torna extensiva ao núcleo familiar da defunta. Se o objectivo inequívoco do autor é satirizar, também parece não se encontrar ausente do seu horizonte de intenções a tentativa de facultar elementos que permitam a identificação pelo

leitor das pessoas visadas. Mais uma vez, parecem assim diluir-se as fronteiras de vida e literatura.

## 2. Da ironia ao humor

Para Pierre Schoentjes, a ironia encontra-se ancorada num juízo de valor que estabelece uma relação entre diversos elementos. Ao longo dos tempos, a ironia foi ampliando o seu campo interventivo, começando a caracterizar comportamentos, formas de pensar e modos de expressão. Alguns estudiosos rastreiam várias formas de ironia nos discursos que traduzem acontecimentos sociais, políticos e culturais da actualidade. Com efeito, constata-se que a ironia institui um modo indirecto e dissimulado de criticar, fazendo vacilar normas comumente aceites, enquanto que o humor e o cómico são práticas tendencialmente abertas e imediatas de chamar a atenção.

Jankélévitch advoga que o humor é essencialmente a ironia aberta. No humor não existe, portanto, ambiguidade. Por isso, enquanto que, geralmente, se associa a ironia ao sorriso, o humor e o cómico são relegados para o território do riso, já que se sustenta a sua ligação ao ludismo, enquanto que a ironia se liga predominantemente à reflexão. No entanto, o humor nem sempre provoca o riso e nem mesmo o sorriso, porque o recurso ao humor pode eleger como alvo crenças religiosas, orientações sexuais ou políticas e, ainda, certos grupos sociais minoritários. É, por isso, considerado menos polémico do que a ironia, apesar de esta poder, por vezes, concorrer para uma finalidade humorística. Este estudioso refere a dificuldade de definir os limites conceptuais do humor, esclarecendo que,

em função da sua transparência semântica, ele pode, pelo menos em parte, ser perspectivado como o processo oposto à ironia (Schoentjes, 2001: 222-223).

Embora ambos colateralmente relacionados com a sátira, a ironia regula-se, cada vez mais, pela miragem do que deveria ser, enquanto que o humor desce cada vez mais ao interior do mal para expor as particularidades criticáveis.

José António Hernandez Guerreiro defende que, numa perspectiva semiótica,

El humor es la consecuencia natural de la facultad humana de lenguaje y, al mismo tiempo, un lenguaje peculiar. El lenguaje, como es sabido, es la facultad que define, que construye la sociedad. [...] No es de extrañar, por lo tanto, que las diferentes Ciencias Humanas aborden el humor desde su peculiar óptica y lo definan como una manera, amable o cruel, de concebir y de explicar la vida, un instrumento útil para analizar los comportamientos individuales o colectivos, una forma sutil de crítica [...]. (Guerrero, 2002:16)

Na verdade, Tomaz de Figueiredo regula-se mais pelo modo pícaro de apresentação do discurso crítico do que pelo modo elegíaco. Embora a sua escrita integre também este último, o primeiro predomina claramente. A título de exemplo, atente-se no início do antetexto que abre *Vida de Cão*: «Também livro de quem ri – porque à risada se desforça o amargor –, este da Vida de Cão» (Figueiredo,1963:XI). Seguidamente, alinham-se várias considerações sobre como um cão pode ridicularizar um homem, «deitando-lhe abaixo os fundilhos». Numa explícita osmose do reino animal com o humano, acrescenta-se que tal homem «nem no inferno terá gasalho, porque até o Diabo se rirá dele: os diabos, em peso, a rirem-se» (ibid.:XII). E continua: «O cão que de tal feito se desforra é um humorista. Fidalguíssimo bicho, o cão! E aqui o declaro: antes cão queria ser que metido na pele (e nas calças) de certos homens» (ibid.:XII). Nestas passagens implícita-se um juízo de valor relativamente ao comportamento de determinada pessoa, patenteando-se a combinação do humor e do grotesco, uma vez que o retrato essencialmente negativo do homem é construído por intermédio da referência ao cão, com o evidente propósito de caricaturar as suas falhas de carácter.

No conto «Serenata a Uma Porta», incluído em *Tiros de Espingarda*, o narrador, discorrendo sobre os seus antepassados mortos e sobre as suas hipotéticas vozes, supostamente audíveis através de uma porta, observa que, daqui a cem anos, bem poderia ser a sua voz a ser ouvida, «porque daqui a cem anos ainda não hei-de estar bem acomodado na cova, de não me terem chegado tempo e mãos para bater em quantos safardanas conheci» (Figueiredo, 1969.:43). Apesar de, neste passo, ser evidente o alcance crítico, nem por isso deixa de estar presente um humorismo descompressor. Análogo procedimento se pode surpreender na seguinte passagem do conto «O Querubim»: «Envelhecida, que velhota, o Querubim! [...] Um caco, o Querubim! Por exactidão gramatical, uma caca! [...]» (ibid.:228). O autor manipula ludicamente as palavras e recorre quer ao repertório inesgotável dos falares populares, quer a uma laboriosa selecção lexical, tanto para satirizar, como para sentenciar, numa prova irrefutável de impressionante versatilidade linguística. Também no conto «Relatório Sentimental», de *Vida de Cão*, a expressão «- Ó coisa! Sempre já botas um pedaço dumas tetas que parecem dois meninos pequenos!» (Figueiredo, 1963:75) transmite um humor maliciosamente popular e chocarreiro que pretende provocar o riso.

No terceiro conto do livro *Vida de Cão*, «32 Dentes ou o Senhor Doutor», persegue-se, de novo, esta pragmática do riso, caricaturando a descrição de uma situação vivida por um inspector de impostos e por uma empregada da pensão onde este se hospedara. Encontrando-se nu, ordena à empregada que entre no quarto. Esta, ao deparar-se com o doutor, «em leitão», reage intempestivamente: «Deita a pobre a fugir, entorna o jarro, atropêça na passadeira e estende-se ao comprido, vai queixar-se ao patrão» (ibid.:29). Mais tarde, o doutor desvaloriza o acontecimento e diz à rapariga: «E amanhã à mesma hora, lá espero pela água. Quente, bem quente, que eu gosto das coisas quentinhas...» (ibid.:29). A maliciosa astúcia picaresca está presente na última frase pela ambiguidade erótica sugerida pelo adjectivo quente, reforçada pelas reticências, deixando ao leitor a tarefa da sua cabal descodificação.



A par das descrições de um trabalho muito sério, levado a cabo por parte do senhor doutor, vão desfilando narrações de falsa valentia e ele próprio relata, na primeira pessoa, como perdeu quatro dentes de uma só vez. A situação ocorreu durante um jantar romântico com uma sevilhana, cujo «chulo», acompanhado de mais dois «melenas», provocou a seguinte confusão:

um escarcéu furioso, espanholas e francesas gritando, a orquestra a tocar com toda a força, mas sem valer de nada, apitos da gerência [...] um estreloçar de pratos e de vidros: caldo todo entornado, enfim.

[...] Então, um por um, com três socos felizes, prega no chão com os mariolões. Mas o fim lhe reservava o pior, o dramático, depois da vitória. Pisa uma banana e vai de focinhos à orquestra, bate com os dentes na beira do bombo, cospe quatro, de uma assentada». (ibid.:36)

É então que o seu observador solitário remata a descrição da cena com o seguinte comentário: «Comeste foi uma realíssima data de chapada! Saltaram-te nos fagotes e melaram-te o coirão...» (ibid.:37). O narrador acrescenta, em aparte irónico: «Há pessoas assim, de má consciência...» (ibid.:37).

Nestes excertos, o cómico de situação surge indissociavelmente ligado ao cómico da linguagem. O jogo de palavras baseado no uso polissémico de vocábulos ou de expressões mais ou menos lexicalizadas em códigos humorísticos constitui, a par de uma persistente perturbação no desenvolvimento discursivo da narração dos factos, um factor peculiar da arte de contar, mesclando a narrativa com vários tipos de sátira, desde o grotesco à caricatura, passando pela ironia e pelo humor.

### 3. Do humor ao sarcasmo

Num livro considerado autobiográfico, *Túnica de Nesso*, o autor assume-se como mestre do sarcasmo e da ironia. Na contracapa dessa obra, escreve João Maia: «A novela de Tomaz de Figueiredo de timbre cáustico embrulha-se numa atmosfera de fantasmas perseguidos a grito de quem se sabe vencido e tira da própria derrota os sarcasmos que deixam a razão para trás e ficam as humilhações indevidas» (Figueiredo, 1989:badana da capa).

Tomaz de Figueiredo, mesmo quando enclausurado num hospital psiquiátrico, não deixa de acintosamente exprobrar aqueles que lhe roubaram a liberdade e que apelida de «burros do serviço público», denunciando a «prepotência ilegal dum bufo burro para o qual não havia respeito pela lei [...]» (ibid.:23). Todo o livro é composto em forma de lamento subscrito por um indivíduo que se sabe mal amado. Assim, a par dos amargos queixumes e das emocionadas dedicatórias aos filhos, ecoam vários gritos de revolta, tal como se verifica na passagem seguinte:

Os outros acusam a paulada ou a bandarilha, mas ele é que não pode sentir a antiga satisfação de caceteiro, o antigo prazer de toureador: espada de cornúpetos de marrar falso, aos quais, e sem descabelo, abatia risonho. Que mundo lhe foi roubado! (ibid.:104-105)

Sentindo-se privado da sua liberdade e ferido na sua dignidade, o impulso de clamar por justiça torna-se, inúmeras vezes, manifesto ao longo de toda a sua obra. A leitura do conto «Relatório Sentimental», de *Vida de Cão*, faculta ao leitor

preciosas informações sobre o que representa a alegria de, num encontro casual, ser reconhecido por alguém. O estado de tristeza e de melancolia que preenchia a vida do narrador leva-o a reverberar a sua sede de afecto, referindo que, na sua juventude, não imaginava que a vida pudesse conter «tão amargoso fel...» (ibid.:77).

Na mesma colectânea, no conto «Festa de Família», apresenta-se um homem abandonado, mergulhado numa profunda solidão e que, numa noite de Natal, vagueava, em solitário anonimato, pelas ruas, invisível aos outros: «Aquele António deve sentir-se muito só» (ibid.:146). Este António tomará o nome de «Um Almeida, o Almeida... Aquele a quem a mulher fugira para casa dos pais ... O Almeida, esse banana, que não soubera pegar num cacete ...» (ibid.:148). De António passara a Almeida e, posteriormente, esse mesmo homem será descrito como o «Fulano de Tal» para quem a Estrela do Norte brilhava na Ursa Maior. No entanto, voltará a ser denominado Almeida, mais adiante, num excerto paradigmaticamente sarcástico, denunciando a razão pela qual foi abandonado pela esposa, um episódio que descreve como «inumano caso sentimental» (ibid.:163). A causa basilar desse abandono foi a sua recusa em participar da fachada falsa da convenção, das pequenas hipocrisias e das superioridades aparentes. Enfim, a sua verdadeira condenação a estar inapelavelmente só, mesmo quando, na realidade, não se encontrava sozinho, devia-se ao facto de «chamar pessoas e tudo pelo seu verdadeiro nome» (ibid.:163). O seu conceito de justiça não lhe permitia compactuar com a mentira nem com a adulação e pagava, portanto, com a solidão esses crimes contra o «balofó». Como não possuía largos bens materiais para suportar a sua irreverência perante os «honrados melindrados», seria ele próprio a arcar com as consequências de uma radical sinceridade: «O seu ódio a intrujices ele é que ia pagá-lo, essa mania da justiça que lhe atiravam à cara, chamando-lhe malcriadez: o malcriado do António ...» (ibid.: 163). Por outro lado, esta alternância de nomes (António, Fulano de Tal, Almeida), referentes à mesma pessoa revela o menosprezo e a falta de

consideração de que era vítima o cidadão justo, honesto, sincero, que apenas desejava ter sido amado.

Essas emoções foram já transmitidas no conto «História de Uma Gata», na medida em que, também aqui, se trata de uma personagem que, em troca do amor que dá, apenas recebe indiferença, cinismo, distanciamento e hipocrisia. A desilusão sentida perante a absoluta impossibilidade de conseguir infundir nos outros a felicidade e, simultaneamente, ser-se feliz está bem patenteada em expressões como « [...] certo de ser inútil, de ser igual a querer acender água» e « [...] valer o mesmo que assoprar a um navio encalhado» (ibid.: 149).

Verifica-se, todavia, uma diferença substantiva entre os protagonistas dos dois contos: em «História de Uma Gata», a revolta transforma o rejeitado num uxoricida; em «Festa de Família», o sofrimento fá-lo sentir-se o mais fraco. Embora tendo a consciência de que é mais forte, a violência é apenas traduzida através de comparações a princípios matemáticos, frios, objectivos, destituídos de emoção. Talvez por isso, o narrador não reconheça qualquer feminilidade à esposa, designando-a sarcasticamente como «o homem» (ibid.: 152). O seu estado de reserva céptica em relação aos outros leva-o a sentir-se só no seu mundo de verdade e justiça. A impossibilidade de ser feliz é comunicada através do eixo antinómico do possível e do impossível, já que a sua felicidade dependia da conciliação destes dois conceitos opostos e, em consequência, inatingíveis.

Se, num plano estritamente biográfico, a possibilidade de ser feliz foi vedada ao autor por várias pessoas que se movimentavam à sua volta e que conhecia bem, as suas personagens são, com muita frequência, vítimas do mau carácter daqueles que lhes são próximos. É o que se verifica no conto «Umás Horas Agradáveis ou *Requiem* por uma Infausta Defunta», integrado no livro *Vida de Cão*, pois a mãe da defunta desfia um rol de queixas contra a própria família que apodava a sua pobre filha de «cabo-de-esquadra», «foca», «fuiha», «filoxera», «anjo-mau» e «víbora» (cf. Figueiredo, 1963:175-213).

O sarcasmo não constitui, contudo, apenas pretexto de crítica social ou individual. Tomaz de Figueiredo lança um olhar irónico e sarcástico mesmo sobre

circunstâncias adversas experienciadas por si próprio, delas fazendo participar as personagens que povoam toda a sua obra literária. Em *Noite das Oliveiras*, pode ler-se uma passagem onde aparece magistralmente descrita a recordação do seu internamento no Telhal:

Por instantes corto o discorrer desse mentecapto de meu avô D. Leonel de Morelhões, que nasceu a tempo e horas; de contrário, se a minha vigésima terceira avó D. Briolanja de Giela caía na tolice de o parir, ferravam com ela a escrever tais sandices e outras sob as telhas do Telhal, uma universidade muito adrede para nela divagar e se pregar aos couces na História e nos Bacharéis, que são dignos do máximo respeito, mormente os últimos. (Figueiredo, 1965b:130)

Percebe-se a dureza com que se refere ao Telhal e é, também, notória a capacidade do autor em dinamizar ficcionalmente os factos criticáveis. Recorrendo a protocolos enunciativos de primeira pessoa, a narrativa incorpora pistas biográficas do autor facilmente reconhecíveis.

Não se trata de praticar uma ironia *à la mode*. Tomaz de Figueiredo utiliza o espaço privilegiado da literatura para exercer um julgamento crítico sobre todos os males que o vitimaram, usando, para tal, a sua inteligência e a sua mestria verbal. Ora, se o ironista é sempre um moralista, Tomaz de Figueiredo exerce habilmente a função pedagógica da ironia satírica, não enjeitando o registo do sarcasmo sempre que tem um visado particular em mente.

A relação entre o sarcasmo e a ironia nem sempre tem sido teoricamente consensual, em virtude dos vários factores em jogo na construção da especificidade retórica de cada um destes registos. O sarcasmo, por seu turno, prescinde da missão correctiva e movimenta-se melhor no campo da invectiva e do insulto. Não é incomum, contudo, que um mesmo enunciado seja classificado como sarcástico ou como irónico, dependendo do modo como o leitor é implicado em maior ou menor grau no exercício judicativo sugerido pelo texto. Esse

juízo pode ou não encontrar-se explícito, pois, na sátira, surge frequentemente implícita a inversão de valores, sendo que o mal é figurado à contraluz do bem. Este conceito convoca, de novo, o conto «Umas Horas Agradáveis ou *Requiem* por uma Infausta Defunta», pois o discurso da mãe da defunta retrata exemplarmente o mundo ao contrário, tal como se pode observar no passo seguinte: «-Ninguém acha, pois é! [...] Porque também essa a primeira vez que o meu Hilário faltou à palavra ao genro. Porque ele prometeu à filha e não ao genro. Se a filha não tem dito ao marido já não acontecia nada. Continuava a ter consideração pelo Hilário. [...] Se numa coisa tão sem importância se pode dizer que faltou à palavra!» (1963.:186-187). Todo o discurso é satírico, pois, para além de evidenciar o desrespeito pelo cumprimento de uma promessa e de valorizar a omissão dos factos, avulta a inferência a extrair da sentença conclusiva: faltar à verdade só é válido em grandes momentos. E se alguns críticos depreciam o sarcasmo como forma menor de criticar, a obra contística de Tomaz de Figueiredo documenta as infinitas virtualidades desta modalidade de discurso satírico.

#### 4. Hipotipose e hipérbole: o triunfo do grotesco

A retórica da amplificação socorre-se, com frequência, da hipérbole, uma figura que, por seu turno, intensifica o potencial expressivo da hipotipose. Segundo Fontanier, a hipotipose retrata de tal forma as coisas que o leitor se

sente em frente de um quadro, observando uma imagem, que se vai transformando numa cena onde os protagonistas dão vida à acção<sup>9</sup>.

Tomaz de Figueiredo é notável na descrição de situações que transformam o leitor em espectador, presentificando as emoções. Deste modo, mesmo que o quadro visualista se inscreva no passado, as críticas tornam-se actuais e a sátira desoculta cenas já observadas ou pressentidas. É pois inevitável que os percursos da sátira, em Tomaz de Figueiredo, percorram o trilho do grotesco, na justa medida em que este registo possibilita uma análise desapiedada e sem concessões do ser humano.

André Chastel considera que o grotesco se alimenta em várias fontes de inspiração, já que se alicerça na coexistência de sentimentos antagónicos em face do mesmo objecto, através da combinação estabelecida entre o fantástico e o caminho para o monstruoso<sup>10</sup>. Wolfgang Kayser, por sua vez, admite o regime relacional do grotesco. No entanto, chama a atenção para a distinção que deve ser estabelecida entre o grotesco cómico e o grotesco trágico, valorizando a relação entre o grotesco satírico e o grotesco fantástico, pois, segundo este autor, estas duas combinações permitem esclarecer a relação do grotesco com o riso e com a realidade – método satírico – e com o funcionamento do imaginário grotesco – o fantástico<sup>11</sup>.

Trata-se de duas visões do grotesco que serão aprofundadas por Christian W. Thompson, considerado por Dominique Ielh um dos mais interessantes teorizadores contemporâneos deste estilo, e que advoga a perspectivação do grotesco a uma luz diacrónica e sincrónica, estatuindo-se como um princípio de

---

<sup>9</sup> «(...) elle peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante» (Fontanier, 1968:390).

<sup>10</sup> «Les ressources de la "grotesque" sont multiples. Son trait dominant est sans doute l'ambivalence, l'irrégularité, et une passion du mélange qui prend parfois une apparence diffuse mais qui se traduit aussi par une véritable dynamique combinatoire. La fantaisie peut se transformer en "monstrueux"». (Ielh, 1997 :7)

<sup>11</sup> «[...] il signale deux combinaisons majeures du grotesque, le grotesque satirique et le grotesque fantastique. Il s'agit, incontestablement, de deux directions essentielles, permettant d'éclairer le rapport du grotesque au rire et à la réalité (le satirique) et le fonctionnement de l'imaginaire grotesque (le fantastique)» (ibid. :15).

distorção e de distanciamento, como um jogo, como objectivação artística do instinto e dos sonhos, como uma estrutura sobre o modo de atrair e de repudiar, como uma forma moral e satírica de exploração da realidade e, geralmente, como um modo de criação que visa traduzir os numerosos domínios da vida sob uma ameaça provocada por factores incontroláveis (Ielh, 1997:15-6).

O estudo destes autores permite concluir que o grotesco é, com efeito, um dos elementos que configuram o universo satírico. A sua presença na sátira dá, frequentemente, origem a textos onde se destaca o recurso à hipotipose, tal como acontece nas descrições hiper-realistas que se surpreendem no conto «A Pisca», de *A Outra Cidade*. Neste texto, Tomaz de Figueiredo socorre-se do grotesco para construir uma diatribe dirigida aos indivíduos cuja abundância material não é acompanhada, na mesma proporção, de dignidade e entrega solidária. Neste conto, uma senhora abastada, rodeada de criadas e feitores, recebe uma menina que lhe é entregue pelos pais que não reuniam condições de lhe garantirem a subsistência. A descrição minuciosa das condições de vida infligidas a esta menina processa-se através das suas próprias reminiscências:

[...] o janelo da trapeira que fora seu quarto e onde tanto chorara, pelos dezasseis anos, onde, nos Verões, a haviam chuchado regimentos de percevejos e assara de calor, onde, nos Invernos, o medo e as ventaneiras a haviam passado, onde lhe parecia, a altas horas, entreouvir passos e choros, arrastar de gramalheiras, ver relâmpagos e cores que não eram deste mundo. Certa de que, se lá pudera tornar, ainda toparia, pregada com ganchos às rachadelas dum barrote, aquela estampa de Nossa senhora das Dores a que tanto se apegara. (Figueiredo, 1970a:30)

Estas recordações da Pisca são catalisadas pela visão da casa da defunta – no conto sintomaticamente desprovida de nome – que fora sua mentora e que a atirara para a rua, devido à suspeita de que estivesse apaixonada por um rapaz. Era essa «Velha, muito velha, a passar de velha, mais velha do que os farrapos!» (ibid.:32), que via agora no caixão, sem, contudo, rasurar a memória do dia em a



tinha colocado na rua, parecendo «uma vespa, uma bichacadela», (ibid.:33) chamando-lhe «desavergonhada» e «porca» (ibid.:33). A essa mesma porta batem agora os pedintes, não por respeito, mas sim pela esmola que era hábito darem em tais circunstâncias. Eram eles, além da Pisca, com a perna gangrenada, o João Navarro, «pronto a espernear e a bracejar, a roncar e a fazer espuma na boca, a espolinhar-se e a urinar-se, a mostrar as vergonhas» (ibid.:32). Encontravam-se ainda o «Santas-Noites», a «Borrada», o «Merdelim», enfim, «uma franciscada maluca de acima de cem, a empurrar-se e a falar mal» (ibid.: 32). Toda esta gente ouvia os sinos a dobrar, porque a defunta era rica. O narrador compraz-se, com fina ironia, em realçar o facto de os sinos encherem o céu, não anunciando um qualquer enterro, mas sim alardeando o pecúlio da defunta. A riqueza não impediu, não obstante, que a defunta sofresse, durante anos, « [...] toda ramelas e bostelas [...] sentia e via os demónios todos, acima de um milheiro deles, a arrastarem-na para os quintos do inferno, a pegarem-lhe uns pelos braços e outros pelas pernas, destapando-a e escornando-lhe os sítios vergonhosos» (ibid.:34). E, no decurso de tamanha tortura, rogava que lhe acudissem, pois ia para o Inferno, terminando a rir como as corujas: «Huuuuu ... Huuuuu...» (ibid.:35).

Para além de denunciar o falacioso poder do dinheiro, que se desvanece perante o sofrimento, a doença e o fim anunciado de vida, o autor visa expor, com a crueza do grotesco, uma sociedade onde impera o materialismo cego, a injustiça, o desnorte moral e sentimental e onde o poder é privilégio de alguns oportunistas de cujas famílias herdaram um sistema pervertido de valores. A seguinte passagem é, a este propósito, esclarecedora:

Quando já não acertava coisa com coisa e consumida pelas moscas, a adivinharem carne podre, tinham então aparecido os tais herdeiros da cidade – o sobrinho e a mulher –, que tomavam posse de tudo, sem lhe darem satisfações, fazendo tanto caso dela como dum cão. (ibid.:35)

O grotesco, apoiando-se no real para o deformar ou reduzir, reveste funções distintas do discurso fantástico que transgride as regras empíricas de representação da realidade. A descrição grotesca e hiperbólica de pessoas e objectos, neste conto, parte de uma realidade concreta, neste caso a morte de alguém. No entanto, o ambiente surge de tal modo hiperbolizado que apenas é legível à luz da função satírica do texto, valorizando-se a deformação em detrimento da redução, já que, até na descrição da defunta (em que alguns excertos são remissivos de passagens do já referido «Umas Horas Agradáveis ou *Requiem* por uma Infausta Defunta») a alusão ao mau cheiro surge reiterada. Contudo, neste conto, ele aparece acentuado pela expressão «vem de lá uma tal malina a boticadas que é de virar as tripas do avesso» (ibid.:36). Este discurso corrosivo atinge a personagem Pisca, tornando-a partícipe do mau cheiro exalado pela defunta: «Alcançava o patamar, ficando aos lordes que fumavam arrumados às amparas de ferro um cheiro a sujidade e sangue podre, a febre e a formiga» (ibid.:37). A atmosfera pestífera adensa-se à medida que a Pisca se dirige para o local onde se encontrava a defunta: «Da porta da cozinha, entreaberta e logo fechada, viu surdir, espreitando-a, o focinho da criada antiga, a senhora Rufinha, que todos por fora acusavam de entendimentos com o sacristão da Misericórdia, o chamado Porco Inglês [...]. A coira! O coldre!» (ibid.:38). Mas, vencidos os impedimentos, Pisca consegue aproximar-se da defunta, onde juntou o seu mau cheiro ao «fétido a desinfectantes» que tornava o ambiente quase sufocante.

Finalmente, defronte daquela que fora a sua perdição, a origem de todo o seu sofrimento, a Pisca contempla uma defunta que se encontrava «de pálpebras ainda viscosas da purgação, como se por elas houvesse rastejado lesma, de mãos em gancha, do jeito derradeiro de pentear o lençol, amortalhada em burel e com as tacholas postiças arreganhadas, ainda a querer morder» (ibid.:39). O grotesco ronda aqui o humor negro e o objectivo derrisório do autor, ao recorrer à amplificação disfémica, por meio de todas as descrições minuciosas que pontuam o conto, é levar o leitor a reflectir acerca do que pode constituir o destino final de todos os seres humanos, tenham eles muito dinheiro ou não. Este, segundo o

autor, propicia mordomias efémeras, mas não conquista o respeito, a dignidade, o amor e a amizade. Trata-se de valores que permanecem para além da morte, enquanto que o dinheiro granjeia apenas o cumprimento de formalidades. Sublinhe-se que, no conto, até as senhoras que velavam a morta o faziam por puro dever social e não por amizade. Elas próprias são, aliás, representantes emblemáticas da sociedade ali presente, pois uma era «estúpida que nem peru» e outra especialista em partos e «desarranjos [...] mais a boca cu de galinha» (ibid.:39-40). O efeito grotesco é reforçado por intermédio da descrição do cenário, onde se destacava um quadro onde «figurava uma mulher toda nua, de peitos mais pojados e arrebitados que o Monte da Teta, apertada pela cintura por um homem de pés de cabra e chifres de novinho, antes para o cabrão do que para homem, de língua de fora, o safado» (ibid.:40).

A coligação de sátira e grotesco, demonstrada por este conto, reforça a crítica feroz que o autor endereça a uma sociedade dominada pelo materialismo, pela ganância, pela insensibilidade, pelo oportunismo e pelo vício, uma herança legada, regra geral, por via familiar e transmitida de geração em geração. Tomaz de Figueiredo constata os factos, apreende-os, partindo deles para uma ficção interventiva e moralizadora. Não casualmente, ele próprio se considerava um escritor de observação e não de invenção. O seu método satírico tem antecedentes de longa data. Já Swift, nas *Viagens de Gulliver*, através da sátira, da ironia e, por vezes do grotesco, combate ferozmente os vícios mais comuns do seu tempo. A narração das viagens permite ao leitor, aperceber-se da crítica acerada à corrupção e à intolerância religiosa e social.

Na realidade, a ambivalência dinâmica do grotesco dá lugar a uma ambiguidade inquietante que se repercute em todas as dimensões do ser humano. Em «Uma História de Gatos», de *Tiros de Espingarda*, a personagem Domingos interroga o seu interlocutor acerca da divisão dos homens em dois grupos: o dos «águias! – o dos audaciosos, e chegam a ministros, sem que sequer valham um percevejo de enxergão magro?» (Figueiredo, 1969:151) e o dos «que pesam as circunstâncias e medem as responsabilidades, e que nunca

chegam a coisa que se veja?» (ibid.:151). Depois de afirmar que o mundo pertence aos que integram o primeiro grupo, aqueles que «apenas vêm um só caminho e o seguem com cara de asno e que depois de chegarem a ministros «andam em dois automóveis ao mesmo tempo. Andam a oito rodas, depois de andarem a quatro patas. Umas pessoas excepcionais! Uns génios!» (ibid.:151-2), garante que novecentos e noventa e nove por mil das pessoas acreditam nas suas promessas e tornam inaudível a voz daquele que ficou dos mil, «o desmancha-prazeres», que se apercebe da falsidade e é impedido de proclamar a verdade. Assim, ganha forma a sua teoria da humanidade cindida em dois grupos: o dos vencedores e o dos vencidos. Perante estas e outras reflexões sobre o modo como estava o mundo, o narrador acentua a ideia, observando que a passagem do «não querer» para o «ter de ser» foi classificada por Domingos, como um estado de angústia e de agonia. Este é provocado pelo carácter inescapável de uma situação da qual se discorda profundamente, mas na qual, pela força das circunstâncias, se é obrigado a participar.

A variedade da sátira é quase infinita e o satirista usufrui de grande liberdade intelectual no seu trabalho, liberto de constrangimentos formais. Assim, a obra de Tomaz de Figueiredo socorre-se, na construção do seu universo satírico, do grotesco, mobilizado como estratégia de intensificação do ridículo. Emergindo sempre como uma forma de retratar as debilidades do ser humano, o grotesco funciona como o inevitável ponto de partida para uma crítica que prescinde da subtileza e investe, pelo contrário, no tom directo e, por vezes, humorístico. Embora não raras vezes provoque o riso, o grotesco transcende em muito a função humorística e tem contribuído para a criação de algumas das páginas mais «visuais» da literatura. Recorde-se, a título exemplificativo, a cena escatológica onde Gargantua, do alto da Notre Dame de Paris, inunda os parisienses com a sua urina (cf. Rabelais, s/d. *Gargantua*:84). Muitos séculos depois, Tomaz de Figueiredo, no conto acima mencionado, ridiculariza o homem a quem o cão urinou a espingarda. Apesar da semelhança fortuita entre as duas cenas, o grotesco moderno de Tomaz de Figueiredo afasta-se já do da obra de

Rabelais. Ao passo que o grotesco rabelaisiano pretende transmitir um sinal de superação dos limites do homem, em Tomaz de Figueiredo, bem pelo contrário, ele cumpre o propósito de sinalizar a degradação humana, pois, se o actual grotesco tende a rebaixar, desse rebaixamento não ressurge um novo ser, voraz e insaciável como Gargantua. Ele não aponta já para uma diferença representada pela superioridade de Gargantua, mas apenas para uma identificação homogeneizadora entre os homens. Esse nivelamento é feito por «baixo», insistindo na fealdade, fonte inesgotável de inspiração para o autor satírico que adapta a sua criação à época e às circunstâncias sociais e políticas. O feio e o repulsivo permitem, por vezes, compor a caricatura humorística. Note-se que o grotesco surge, frequentemente, associado a registos estilísticos limítrofes, como o burlesco, a sátira ou o humor.

O homem contemporâneo encontra-se, indubitavelmente, imerso em grotesco. Esta intuição redundante, em Tomaz de Figueiredo, numa necessidade acrescida de lucidez que o acompanha nas incursões por domínios que colocam em questão a estabilidade do ser humano.



## VI. A sátira e a representação do *mundus inversus*

### 1. Uma retórica da denúncia

A partir do momento em que foi coagido a abandonar Arcos de Valdevez, para desempenhar funções remuneradas (a verdadeira profissão de Tomaz de Figueiredo era a de escritor, mas esta não lhe garantia a subsistência), tendo portanto sido arredado do seu paraíso terrestre, Tomaz de Figueiredo recorreu ao inesgotável arquivo da memória como estratégia de sobrevivência espiritual. Numa existência subitamente confinada à reclusão desumana do trabalho burocrático e à solidão dos quartos de pensões, sentindo-se exilado num quotidiano de desamor e incompreensão, a memória é a única via redentora.

Em *Viagens No Meu Reino*, no poema «Amor Perfeito», pergunta retoricamente o sujeito poético a um amigo se é necessário nomear quem profere tais queixumes: «Precisas que te diga quem ele é? / Quem é e que lhe foi vedado ser?» (Figueiredo, 1968:69). A denúncia deste «desterro» físico e emocional emerge em vários dos seus contos através de personagens cujo isolamento se encontra invariavelmente ligado ao inapelável chamamento da criação literária. A razão mais sistematicamente avocada prende-se com os poucos recursos monetários ou ainda a extrema pobreza emocional. É o que ocorre com uma das personagens do conto «A viúva das Camélias», de *A Outra Cidade*, onde, no contexto de uma sátira violenta à corrupção de valores morais, surge um poeta «Infeliz, embora rico» a viver numa «pensão habitada por desenganos, por

sombras», (Figueiredo, 1970a:181) simbolicamente situada num beco. A descrição da pensão é remanescente da retratada no conto «Sala de Jantar», incluído em *Vida de Cão*. A diferença essencial entre os contos reside na aparência da personagem: a que comparece no conto «A Viúva das Camélias» poderia quase considerar-se uma duplicação fisionómica do próprio autor empírico, singularizando-se pela apresentação digna, sempre com gravata, declamador de sonetos e leitor diligente. Ora, a leitura do livro de um conferencista, personagem com a qual abre este conto, levou a que a dona da pensão o interpelasse. O interrogatório procurava inquirir a identidade do autor do referido livro, averiguar o seu valor como escritor, bem como apurar a situação financeira do referido escritor. Mas, a curiosidade era movida mais pela raiva do que pelo interesse pessoal, pois temia que, tratando-se de alguém que «tinha a mania de pregar nos livros com pessoas conhecidas, de as pôr de rastos, de contar coisas que não devia contar, indecências, poucas-vergonhas», (ibid.:183) a incluísse, a uma luz pouco abonatória, como personagem da obra. Toda esta animosidade é esclarecida com a confissão de que tinha sido ela «uma das odaliscas» do tal primo Aurélio, cujo dinheiro tudo permitia, desde a subjugação até à humilhação (ibid.:181-4).

Tomaz de Figueiredo não silencia a revolta e a raiva que lhe provocavam certas aberrações perpetradas pelos «figurões», quer estes exibissem o seu ascendente através do dinheiro, quer pela superficial demonstração de conhecimentos culturais que, na realidade, não possuíam. A degradação presente dos valores morais oprimia-o e desalentava-o. Essa circunstância conduzia-o a procurar estímulo vital renovado nos tempos recuados de criança e adolescente, investigando, através desse mergulho nas suas origens, a vida dos antepassados em demanda de uma herança relevante para contrapor à decadência actual.

Em «O Lado de Lá», conto incluído na mesma colectânea, o narrador pesquisa recordações da sua bisavó, que tinha morrido aos vinte e sete anos, longe da família, mas não deixando de levar consigo a marca do sangue familiar. O narrador acentua a importância desse contacto com a memória remanescente



do passado, assegurando que «Quem quer que possa ser do meu sangue, por distante, sempre me chama, sempre o quero» (ibid.:189). Descreve depois o sentimento que o conduziu àquela quinta, onde há mais de cem anos viveu gente do seu sangue, declarando tratar-se de

Sede de amor, enfim, procura de amor nos corações parados, no pó desses corações, na sua fidelidade, na que a minha fidelidade merecia. Porque eu confio nos mortos, nos chamados mortos, sei que não me perdem de vista, que me seguem e enxugam os olhos, quando os meus enxugo, que também se rirão quando – e raro – me rio. Sem me ver, sei que me vêem, e mais deles sou que dos vivos, dos chamados vivos, porque não podem eles mal julgar-me, falsear-me, dar-me costas. (ibid.:190)

Mais do que o isolamento físico, assiste-se à dor decorrente da solidão e ao desalento causado por se ter sido injustamente julgado e vítima de falsidades e de abandono. Daí a procura nos mortos daquilo que os vivos não são capazes de lhe dar. O afastamento daqueles que ama desperta no narrador a sensação de também ele não pertencer ao mundo dos vivos, catalisando a reflexão solitária: «Todo o tempo é pouco para ser do que fui, do meu tempo de vivo. Todo o amor o quero para tudo o que amei [...]» (ibid.:191).

Reviver o passado, povoar a memória de recordações felizes, colecionar os sinais de amor, carinho e ternura daqueles que, não estando presentes fisicamente, compartilhavam as alegrias e tristezas – eis o que conduziu o narrador à Aldeia Velha e ao local onde se encontravam os restos mortais dos que tinham o mesmo sangue a correr-lhes nas veias. Junto aos seus antepassados sentiu um «povoado silêncio de vozes» (ibid.:191). A beleza desta construção em oximoro evoca uma curiosa força vital que contrasta com a estéril abulia do seu quotidiano. Mesmo as ossadas das tias-bisavós que pintavam, que tinham sensibilidade, e do seu trisavô, que tinha sido vítima da «vindicta dos liberais», respondiam aos seus passos. O estado de espírito que domina o narrador do conto torna lícita a sua aproximação com a instância do autor,

verificando-se, como já é habitual, a interferência de dados de natureza parabiográfica: a referência ao já citado «caderninho sempre companheiro» (ibid.:192) e a reiterada opinião de que um romance nunca deve conter «a verdade chapada, mas a verdade purificada, a verdade essencial, e sabe-o quem o sabe: por isso é o romance mais verdadeiro que a mesma verdade» (ibid.:193).

Seguidamente, o narrador reafirma a sua convicção de que se deve transitar do plano do real para o imaginário, declarando que partirá de umas curtas linhas escritas ali, no local inspirador, deixando à pena e à imaginação consciente a tarefa de construir o texto, baseando-se na verdade vivida naquele momento. Aliás, no decorrer do conto, encontrar-se-ão mais referências parabiográficas, quando são evocados os últimos anos de estudante e, mais uma vez, os inúmeros quartos de aluguer que percorreu e «a bicharia humana e sub-humana que se encontra! Ora aí estava um romance de tentar. Esta deformação profissional (sim, profissional, porque nunca desejei senão ser romancista) de, súbito, *ver um romance feito cá adentro da cabeça!*» (ibid.:194).

Seguem-se considerações onde é evidente o inconfundível cunho autoral, muitas delas já reiteradas noutros textos, insistindo-se, por exemplo, no facto de dever ser um romance realizado com paixão. Para Tomaz de Figueiredo, esta emoção é crucial no verdadeiro romancista que, por ser autêntico, não consegue deixar de formar corpo com a sua obra, integrar-se nela como personagem, experienciar a história que cria, amando e sofrendo. Só desta maneira, segundo o narrador, se consegue construir um romance. Não são, portanto, romances os escritos destinados à fruição lúdica inconsequente ou «de exploração fria, os de oficina literária» (ibid.:194). Mais uma vez, aparece reverberada a firme convicção (aparentada, aliás, com a defesa presencista da literatura viva) de que apenas a autenticidade gera uma obra de arte literária.

O acto de escrever pode, por outro lado, ser colocado ao serviço da denúncia. No conto «Reconstrução da Cidade», de *Vida de Cão*, é a demolição criminosa de edifícios emblemáticos da cidade dos estudantes, como a torre de Santa Cruz, que é denunciada, causada pela falta de ponderação e pelo

«desamor, varrida pressurosamente pelos serviços municipais, cumpridores e solícitos» (Figueiredo, 1963:62). Este retrato irónico da solicitude imbecil dos funcionários reforça a ideia, já enunciada pelo autor noutros passos, de que o poder é cego. O poder municipal, encarnado pelos engenheiros, é de novo ridicularizado no seguinte extracto: «Pois da Alta letrada só o tecto havia de restar, o das estrelas e da Lua, e esse por não poderem os engenheiros atingi-lo: alto de mais, a troçá-los. Pudesse a engenharia, que o mandava picar e mudar num de estuque, rabiosa contra a vida, patega de nascimento, e, por conseguinte: *delenda Conimbriga!*» (ibid.:67).

Perante a insensibilidade do homem que nada se coíbe de destruir, apenas o inatingível permanece, pois esses destruidores são

Pautados e sem voo, corridos e sem volutas, sem graça e alma, filhos do falanstério inumano, bastardos da Estatística e da Régua de Cálculo que não serviria no Tanténon, os edifícios em construção, a Cidade Fria que vinha substituir a Académica, nem daí a mil anos – a verificar-se que podia o cimento durar mil anos – haviam de entranhar-se de música: impermeáveis e à prova de fogo, de ninhos e de melodia. [...] Pedra artificial, o cimento, pedra que não deixara Deus na Terra: lama dura: ersatz. (ibid.:70)

A animosidade votada contra os destruidores da cidade é típica do autor do conto que não consegue esconder o estado de espírito de um antigo estudante de Coimbra que regressa a esta cidade e que se depara com a destruição de tudo o que guardara incólume na sua memória.

A denúncia estende-se, contudo, a vários domínios sociais e o poder político não escapa à *verve* satírica de Tomaz de Figueiredo. A irónica narração de um possível assalto a uma igreja de uma vila de interior mostra como alguns homens se tornam importantes nos círculos promíscuos do poder, chegando a ministros. Neste contexto, surge o conto «O Rebate», incluído em *A Outra Cidade*, onde o narrador descreve o tumulto surgido por volta da meia-noite, numa freguesia, motivado pelo toque a rebate do sino da igreja. Homens,

mulheres e crianças todos saíram à rua e, tendo sido advertidos que alguém tinha assaltado a igreja, para lá encaminharam todos os passos. O movimento genuíno dos aldeões é seguido pelas autoridades locais e, a partir daqui, as peripécias são já relatadas com certa sátira bem-humorada.

Ao representar os dignitários do poder, o autor opta por um registo de crítica contundente, associando a notação pitoresca ao sarcasmo. Surge, então, a comandar a defesa dos valores guardados na igreja, o senhor Pontes Pinto, que acumulava as funções de Administrador, dono da padaria, comandante dos bombeiros e juiz da confraria. Tais cargos implicavam que a Guarda obedecesse às suas ordens e, nestas circunstâncias, competiu-lhe liderar a captura dos larápios que, segundo o sacristão, andariam dentro da igreja. Ora, às ordens do Administrador, o sargento irrompeu pela igreja, com o estratega da operação atrás, tal como lhe competia, preservando-se contra eventuais surpresas. Após o grito de ataque, surge a ordem de rendição aos assaltantes: «Rendam-se! Rendam-se! Qualquer resistência é inútil! Contra a força não há resistência! O edifício está cercado pelos heróicos populares!» (Figueiredo, 1970a:105). Sem capitulação previsível, e após vários disparos em vão, seguidos de enganos sucessivos, aconteceu que

E sem que nem guardas nem bombeiros se admirassem da valentia, mas a recearem-lhe pela vida, e vida tão preciosa, viram que, temerário, o senhor Administrador metia por baixo da cortina a mão esquerda, apoiada embora, como de prudência, pela direita e pela pistola. A mão sentiu, apalpou roupa, vestes humanas, um corpo. E o senhor Administrador, que era nervoso, a anuncia: - Um já eu agarrei! Um já cá está!

Anunciando-o e puxando-o, arrastou a porta, arrastou o criminoso. Caiu-lhe aos pés uma cana, uma coroa de espinhos. (ibid.:106-107)

O senhor Administrador tinha, heroicamente, prendido o Senhor dos Passos! Tal feito catapultou-o para o cargo de Governador Civil e, mais tarde, para ministro, tornando-se um alto funcionário público. No entanto, os seus

méritos eram assombrados, parecendo que «se tornava amarelo e mastigava em seco» (ibid.:107) perante a recordação, relembra por algum dos seus conterrâneos, daquela noite em que o sino e o nevoeiro o levaram a prender o Senhor dos Passos.

A sátira ao arrivismo e aos meios ilícitos por meio dos quais se chega ao poder é abordada sob múltiplas vertentes na contística de Tomaz de Figueiredo. No conto em análise, os visados são os falsos heróis que representam o carácter de alguns dirigentes do povo português. Muitas críticas de Tomaz de Figueiredo poder-se-iam transpor para a actualidade e, possivelmente, da sua pena emergiriam verdades que seriam refutadas como «inverdades» e continuariam a dificultar-lhe, mas não a impedir, o cumprimento da sua missão: denunciar a tibieza e o oportunismo que definem os que têm poder de decisão.

Efectivamente, para Tomaz de Figueiredo, as circunstâncias que proporcionam a chegada ao poder de indivíduos cuja formação moral e intelectual não é a mais recomendável incomodam-no de tal forma que, ao invés de guardar para si a revolta, opta pela denúncia corajosa através da ironia e da sátira.

## 2. A mediocridade social

Em Tomaz de Figueiredo, o louvor da simplicidade é acompanhado pelo repúdio da mediocridade. A ausência de fidelidade e dignidade inquietavam este prosador-poeta que não calava a denúncia de tais fraquezas.

Assim, no conto «Uma História de Gatos», integrado em *Tiros de Espingarda*, o narrador detém-se com minúcia no resultado da opção tomada pela personagem Ângela em casar com um milionário e no sofrimento daí decorrente. A esposa abastada via-se impedida de tocar piano, vítima de um ciúme doentio e sujeita a todo o tipo de privações. Mas, se as privações penalizaram o facto de ter nortado a sua conduta pelo interesse material e não pelo amor que lhe era oferecido, será através da caracterização física e, principalmente, da inclinação psicopática do marido, que matava selvaticamente todos os gatos que avistasse, que o sarcasmo se torna mais acutilante. Embora compreenda nove capítulos e a referência aos gatos se verifique apenas no último deles, o conto ostenta o título de «Uma História de Gatos». Possivelmente, Tomaz de Figueiredo terá pretendido aludir à perda de liberdade da personagem Ângela e à morte dos afectos que a ligavam à vida, uma vez que «Afeitos à carnificina, já os filhos se vão disputando a glória de correr ao jardim e de apanhar o último gato estendido pelo pai. E entram, a questionar, um a puxá-lo pela cabeça e outro pelo rabo, outro por uma perna, enxovalham os bibes de sangue, de urina, de picado e massa de miolos» (Figueiredo, 1969:198). Além de não amar, nem ser amada, Ângela tinha que conviver com as peles e as cabeças enformadas dos gatos, bem como os olhares de vidro, como se vivessem e vissem ainda, pelas paredes da casa, os «patológicos troféus» (ibid.:197) e, como se não bastasse, assistir à degradação moral da família.

No conto seguinte, «O Conto de Natal», sublinha-se a distância moral que separa a alta sociedade da gente do povo. Perante um rapazinho que agonizava ao frio e à fome, os «empeliçados senhores com cerdas no coração e facas de frieza no olhar» (ibid.:207) não se dignavam tão pouco descer o olhar para a criança que morria de fome e de frio. Apenas um filantropo e humilde guardador o socorreu e o adoptou como filho, salvando-o da morte. Ao tomar conhecimento da pretensa moralidade do conto, a esposa do «eminente escritor» exprime pena do «desgraçadinho», lamentando imediatamente não existirem por perto famílias ricas e finas, como as descritas na história, que os convidassem para as suas

elegantes festas. A desdita do menino não passou de uma simples exclamação. Aliás, essa indiferença revelava-se já na filha pequena que se sentiu incomodada pelo facto de duas meninas terem manifestado a sua alegria por receberem, no sapatinho, bocadinhos de pão e castanhas assadas. A simplicidade e a pobreza da Maria e da Quina levaram a menina, filha do «excepcional contista», a perguntar ao pai se estas não eram parvas. O condescendente pai apenas ouviu a filha, mantendo todo o seu interesse em encher a caneta. O autor assinala a falta de caridade solidária no seio familiar, originando uma sociedade indiferente ao outro.

Em «O Querubim», conto que encerra esta colectânea, o autor, pela mediação do narrador, persevera na sátira social, servindo-se da sabedoria popular para destacar a falta de autenticidade que define o convívio social. O conto relata um encontro inesperado com uma senhora das suas relações há vinte anos atrás, «amiga e confidente de sua mulher – unha e carne, diria alguém do povo, se não dissesse a cobra e a peçonha - » (ibid.:219). Ora, a duplicidade da expressão popular será corroborada quando, no decurso da narração, é descodificado o nome de Querubim, atribuído a uma senhora, lapidarmente caracterizada como «creoula ambiciosa e sonhadora de matrimónio economicamente e carnalmente ditoso [...]» (ibid.:220). Na verdade, o nome Querubim foi inspirado nos «opostos contíguos» (ibid.:220), segundo a expressão do narrador e autor do baptismo, esclarecendo que os opostos se devem ao facto de a senhora «nada ter de querubim» (ibid.:220). Daí lhe «redizer» que não mostrasse o jogo.

Este jogo, conquanto não revelado perante o leitor, consistiria numa tática de sedução dirigida ao marido da amiga, já que o conselho («Não mostres o jogo!») (ibid.:220-1) surge na sequência de «uma casualidade fatídica» (ibid.:221) que consiste no facto de o Querubim se ter lembrado de arranjar o roupão que tinha vestido, entreabrindo-o, no preciso momento em que o amigo entra na sala. É evidente que o comportamento nada teve de casual, muito menos de fatídico; antes pelo contrário, terá sido premeditado e praticado com uma intencionalidade

que implicitamente é revelada na caracterização que posteriormente pode ser deduzida dos gostos do Querubim, muito afastados dos artigos da montra que fingia observar, o que leva o narrador a afirmar: «Muito que devia interessar ao Querubim – Ah! Oh! Muito! Montes de Muito! – uma tal feira de barraca ambulante, de tudo barato [...] Ah! Oh! MUITÍSSIMO!» (ibid.:223-4). O emprego reiterado do advérbio de quantidade, bem como o recurso à exclamação, acentuam a ironia, que reaparecerá no conto a propósito do destaque conferido à transmissão de poderes no seio da família, uma vez que, apesar de o herdeiro demonstrar considerável idiotice, era considerado «muito inteligente» (ibid.:225). Novamente, se coloca em destaque irónico a falta de bom senso por parte de uma sociedade que vivia apenas voltada para os interesses pessoais e familiares, não admitindo o casamento entre primos nem entre pessoas de condição social inferior. Assim se compreende a duplicação com valor enfático no passo seguinte: «[...] raivariam de que beneficiasse a prima de tanta sorte – a sorte! – [...]» (ibid.:225). Trata-se, como é evidente, da sorte de casar com alguém que lhe proporcionaria a entrada na alta sociedade e todas as regalias daí decorrentes.

O antepenúltimo parágrafo do conto inicia-se com a expressão «Triste Querubim!», prosseguindo: «Que lindos seios, em nova, e agora umas cadentes lágrimas de carne, que teria o desgosto de esconder!» (ibid.:229). A mesma expressão («Triste Querubim!») surge anaforicamente repetida no penúltimo parágrafo, que é rematado com uma tirada explicitamente opinativa: «Que bem lhe teria feito casar, que bem!» (ibid.:229). Enquanto índices de subjectividade discursiva, a exclamação e a anáfora sublinham a ironia de tais apreciações, pois o casamento não impediria a decadência física; poderia, quando muito, contribuir para manter a aparência, camuflando as marcas que a passagem do tempo vai deixando.

Com efeito, as referências ao casamento multiplicam-se na contística de Tomaz de Figueiredo, deixando muitas vezes implícitos factos facilmente reconduzíveis à vivência conjugal do autor. No conto «Festa da Família», de *Vida de Cão*, o narrador onisciente transcreve o pensamento de António, o



protagonista do relato, quando este tece considerações acerca do ambiente familiar e da mulher que o abandonou e que deve encontrar-se feliz «no seu convencional e mumificado ambiente familiar, seco de ideias, de papelão pintado: cenário de farsa, grotesco, onde paspalhões se gloriavam de ter nascido geniais: uma seita só de génios, o que nem espantava, pois todos esses génios fabricados conforme as regras da eugenia» (1963:168).

A genialidade humana é, efectivamente, tematizada sob diversos ângulos no universo narrativo de Tomaz de Figueiredo. Em «32 Dentes ou o Senhor Doutor», incluído na mesma colecção de contos, a corrupção presente-se não no poder do dinheiro, mas na abusiva influência de um inspector de finanças, que alardeia os seus méritos de Doutor, simultaneamente usufruindo dos benefícios que o exercício da função lhe proporciona, visto que, por todas as terras por onde passa, todos estão dispostos a servi-lo gratuitamente: «Ah! Gente amável! E nem se espantava, aliás, pois em cada terra que visitava, no desempenho da função, eram sempre todos amabilíssimos, não sabiam que mais haviam de lhe fazer. Mal o soubessem chegado: («temos cá o senhor doutor»), oferecimentos, logo, de mais isto e mais aquilo, [...]» (ibid.:33). Mas não se trata apenas de oferecimentos já que o narrador faz questão de salientar que o doutor «Aceita, conseqüentemente, o primeiro automóvel posto às ordens, um automóvel esplêndido, chofer fardado e essa coisa toda» (ibid.:33).

Os narradores de Tomaz de Figueiredo, fundamente implicados com o autor, são seres que exprimem o seu desgosto pelas injustiças do mundo. Se a indignação é o elemento catalisador da transformação da realidade, no autor de *Nó Cego* este funciona como um sentimento que legitima a verdade que a sátira pretende expor e, simultaneamente, o elemento que valida o exercício da ficção.

### 3. A conciliação dos contrários – racional versus irracional

Se Juvenal, na sua sátira I, declara que tratará «Désirs, craintes, colères, intrigues, voluptés, /Tout ce qui nous agite, tout vient se mêler / Dans mon livre» (Juvénal, 1996:25), também Tomaz de Figueiredo satiriza os homens através dos seus comportamentos e atitudes recorrendo, contudo, várias vezes, à analogia com os animais, visando acentuar a crítica, como já foi notado a propósito do antetexto de *Vida de Cão*.

No conto «Uma História de Gatos», de *Tiros de Espingarda*, o narrador assevera: «Os cães também se permitem opiniões, e nisso os homens se parecem com eles» (Figueiredo, 1969:8). E em «História de uma Gata», incluído em *Vida de Cão*, o narrador relata um julgamento de um homem que assassinou a mulher considerada por todos como figura modelar de esposa. Quando apresenta o seu testemunho, o réu narra a sua relação afectiva com uma gata de grande beleza e doçura para todos, excepto para ele, a pessoa que mais carinho lhe dava. A indiferença inicial da gata foi-se convertendo em recusa e até ataque injustamente dirigido ao menino que tudo lhe dava «pela necessidade que sentia de meter tudo e todos no coração, pela necessidade de amor» (Figueiredo, 1963:122).

O contraste é, neste caso, flagrante, na medida em que, se por um lado o narrador apenas pedia amor, por outro apenas recebe rejeição, agressividade e desconfiança – características, aliás, convencionalmente atribuídas ao felino – e, sobretudo, a hipocrisia dúplice, pois o comportamento da mulher perante os outros induzia-os à conclusão de tratar-se de uma relação de carinho mútuo:

«Assim mesmo é que pensavam lá em casa, que era doida por mim essa gatinha. Ora, a verdade é que não. Fugia de mim, senhor juiz, a bufar. Só quando eu, de surpresa, conseguia deitar-lhe a mão, é que ficava quieta, mas só por medo, não porque gostasse de mim» (ibid.:125).

Uma estratégia frequente de ridicularização do comportamento humano consiste no confronto do mundo animal com o universo dos seres racionais. As características de alguns animais subjazem a vários textos de cariz irónico, procurando atingir os homens, ora por contraste, como se verifica nas qualidades atribuídas ao cão, ora por semelhança, como se infere dos comportamentos do gato ou o da raposa, o do lobo e mesmo o do papagaio. Em «Contos de Bichos», de *A Outra Cidade*, o papagaio é apresentado como pertencendo a «um sujeito de fora» (Figueiredo, 1970a:218) que tinha sido despachado pela república e com aspecto de carbonário, pois, como eles, usava «laçada preta [...] e, na mesma pêra» (ibid.:218). Considerado mau vizinho, o Santos tinha um papagaio que irritava quem era forçado a ouvi-lo repetir vezes sem conta: «Eu sou republicano! Eu sou republicano!» (ibid.:219). Ora, este novo regedor era muito amigo do senhor Administrador que, segundo o narrador, era «outro que tal de laçada preta e de pêra, também boa peça, que atentara botar ao rio o cruzeiro do Senhor dos Milagres e que metera na cadeia por uns poucos de meses o doutor da Costeira, o santo que nunca levava dez réis a um pobre e até lhe dava remédios, pagos do bolso dele» (ibid.:219). Não eram bem vistos estes dois representantes da república pelos habitantes da vila, para os quais o regime republicano não representava nada de bom. Nestas circunstâncias, a declaração continuada de que era republicano, foi colocada na voz de um papagaio que mais não sabia dizer. Havia já até quem planeasse matar a inoportuna ave para se recobrar a paz. Foi então que a voz sensata do doutor da Costeira aconselhou: «Ó Joaquim, deixa lá! Deixa lá o papagaio, que não tem siso, que só repete o que lhe ensinaram! [...] Pois que pode ser um papagaio, senão republicano?! Todos os papagaios são republicanos! Para se ser republicano não é preciso pensar, e para se ser monárquico já é. Todos os papagaios têm obrigação de ser republicanos!

Obrigação disso! Deixa lá o pássaro!» (ibid.:220). Embora sábios, estes conselhos eram esquecidos sempre que a voz do papagaio se fazia ouvir. Saturado de tal lengalenga, o mestre sapateiro diligenciou acabar com a tortura e, declarou: «Eu posso perder a vida, perco-a, mas eu mato antes aquele filho da puta! [...] Eu dou-lhe o ser republicano! Dou! E é já mesmo!» (ibid.:221) É, pois, nessa hora de aflição que surge em cena nova personagem, simbolizando a liberdade e a irreverência feminina – um gato. Chamava-se Lindo e, apesar do nome, assustou de tal modo o papagaio que este mudou, finalmente, o discurso, gritando: «Aque-del-rei! Aque-del-rei! Aque-del-rei!» (ibid.:221). Uma vez que a prepotência da ave palradora tinha desaparecido, o gato voltou serenamente para junto do borralho.

Deste modo, ficou provado que a razão faz a força e que nem sempre a imposição coerciva consegue atingir os seus fins. O novo habitante teve de se adaptar aos hábitos e costumes da vila, respeitando as idiosincrasias ideológicas de cada um, pois o gato provou que ninguém é inatingível.

#### 4.Os «Figurões» e os «Galifões»

Apreciador da simplicidade e da inteireza de carácter, da vis satírica de Tomaz de Figueiredo não podiam escapar os varões, brasonados e fidalgos, luminárias oniscientes, oradores exímios e, por isso mesmo, logo convertidos em doutores gerais, para a lisonja da sua insaciável vaidade e para gáudio da plateia que os desfruta do alto dos séculos.

A par deste tipo de sarcasmo directo e cáustico, visível ao longo de toda a sua obra, Tomaz de Figueiredo recorre, por vezes, a uma forma mais eufemística

de expor a infinita arte da dissimulação humana. Da leitura dos seus contos intui-se o desejo de denunciar a falsidade de uns tais «Galifões», personagens que emblematizam diversos vícios, entre os quais se destaca a fanfarronice e a ostentação.

No conto «A Inspiração», de *Tiros de Espingarda*, detecta-se essa intenção do autor; todavia, também é perceptível que a vontade de retirar a máscara aos visados se sobrepõe ao programa narrativo inicial de fazer uso de uma ironia tendencialmente implícita. Efectivamente, durante a narração, o Dr. Galifão é ironicamente tratado, através da convocação de contrários, isto é, comparado ao Alvarinho da Bemposta, homem pobre que merece o seguinte comentário: «- Ah! mas esse é uma pessoa de bem, é um homem de bem! [...] E as ideias políticas de um e de outro, se formos a ver... Só que de luxo, no Galifão, para deitar figura, por elegância ... E no Alvarinho vê-m-lhe de dentro» (Figueiredo, 1969:102). Mais à frente, o próprio Galifão se proclama de «modestíssimo», para, pouco depois, declarar: «- Lá isso conheço bem o assunto, isso conheço! De facto conheço! Como as minhas mãos [...] Com certeza que o governador civil vai gostar e vem logo conferenciar comigo. E na capital, então o artigo deve calar fundo» (ibid.:102). E depois de recomendar ao sobrinho que lhe seguisse o exemplo, para manter no alto o nome da família, apontou-lhe a capela da casa. O narrador faz questão de descrever o local desta, para sublinhar que se encontrava edificada junto às hortas e aos currais, inferindo-se a intenção de minimizar o respeito apregoado, bem como de salientar o facto de o Dr. Galifão se «desbarretar», porque «havia sombra e não corria vento» (ibid.:103) e que mexia os «beiços» apenas para que o sobrinho pensasse que estava a rezar. De fingido a ignorante vai um pequeno passo, pois poucas linhas separam os comentários acima mencionados da informação de que o Dr. Galifão chamava à sua jerarquia um «rang, porque até sabia umas palavras de Francês» (ibid.:105). E à ignorância juntar-se-á a má educação, visível nos arrotos que também faziam parte dos hábitos do referido doutor.

A contenção do sarcasmo, à maneira tomasina, revela-se na perífrase utilizada para aludir à impotência sexual do mesmo doutor, já que o narrador, através da personagem Zefa, amante do Dr. Galifão, pai dos seus dois primeiros filhos, declara que este ia todos os sábados a sua casa apenas para que lhe lavasse os pés, pois há doze anos que «três vezes nove, vinte e sete» (ibid.:106). Contudo, imediatamente a seguir, pela voz da própria Zefa, o doutor ouve, assim como todos os que habitam a casa, que ele é: «Esganado! Pilão! Unhas de fome! Careca! Pernas de pau! Galhudo! Galho seco! Fome Negra! Onzeneiro! Lambão! Fuinha! Fona! Esgalfado! [...]» (ibid.:106). Estes, entre outros epítetos pouco abonatórios, definem a personalidade do visado, que admite pagar ao da Bomba para que perfilhasse os filhos, porque, pelo menos, os mais novos eram dele. Torna-se inequívoco que os mais velhos eram, pois, filhos do Dr. Galifão que, com muito sacrifício, estava disposto a desembolsar algum dinheiro para sossegar a sua consciência e «o que valia por tudo, ficava em paz» (ibid.:109).

Quando se pensava que tudo fora dito acerca do Dr. Galifão, eis que o narrador ressuscita um seu irmão, Bertinho, falecido ainda criança, para acentuar o seu mau carácter. Em virtude deste fantasma que passa a viver nas hortas e nos jardins, porque em casa não lhe seria permitido, o seu feitor pede as contas e vai-se embora, deixando o patrão muito preocupado, uma vez que sabia muita coisa, e que «saíra de ouvidos cheios e não era cego... Que exageros, sempre do costume, numa pessoa do povo...» (ibid.:117). A saída do empregado não era, contudo, o seu maior problema, pois verificou que o seu irmão ressuscitado se alimentava na pocilga, comendo na pia dos bácoros. O sarcasmo abeira-se do humor negro, no realismo descritivo da cena: «O Bertinho cobrava fôlego, erguia a cara emboldreada e com farelos, dava aos queixos, provável que ainda a mastigar algum talo de couve, algum raigoto de nabo ou maçã bichosa» (ibid.:118). Ao verificar que o porco era arredado pelo fantasma, surgiu-lhe, então, uma luminosa inspiração: colocar no fundo de uma tigela, misturado com farinha, o resto do remédio utilizado para matar as ratazanas que se aventuravam no celeiro ou na copa. E é com esta inspiração, que deu título ao conto, que o

narrador encerra o relato, cabendo ao leitor extrair as ilações de tão nefastas características.

No conto «A Viúva das Camélias», de *A Outra Cidade*, é evidente a crítica às figuras de romances, tão conhecidas de Tomaz de Figueiredo e que, através do conferencista, são expostas ao ridículo. É o caso de um analfabeto cuja ignorância nem mesmo lhe permitia a percepção do grau de analfabetismo que possuía, sendo, por isso, «feliz, pessoa grandiosa, odre de supostas perfeições, mandão, de modos e palavras de carroceiro, que a partir de pelintra chegou a milionário. Que admirado tinha sido – não desculpado ou perdoado – endeusado, acima de génio» (Figueiredo, 1970a:179). Tais características solicitavam uma descrição mais completa e, então, a personagem é identificada como tratando-se de um tal primo Aurélio que fora: «terrível e engraçado [...] Que bem disposto, quando não atirasse os pratos pelo ar! Quando não atirasse com o aparelho! Pitoresco! AH! pitoresco! A descompor e a correr, a dar com as portas na cara a quem não fosse importante! A berrar, a chumbar de gafanhotos os focinhos da vítima, a incendiar os óculos! Que ternura, o primo Aurélio! Que homem e que fera!» (ibid.:179).

O discurso antinómico coloca em destaque as características da personagem – terrível, engraçado, pitoresco, bem disposto, exasperado, descrevendo um percurso que se estende do homem à fera. Toda a descrição contém as marcas da ironia conseguida através da desconstrução do texto. No mesmo parágrafo, a ironia transfigura-se paulatinamente em sarcasmo e em grotesco, apresentando uma figura que, apesar de milionária, «parecia encomendar as calças já com joelheiras, a gola dos casacos já com nódoas e caspa! A bufar à sopa, a coçar comichões, fossem onde fossem as comichões! A tratar de estúpidas e de burras as viúvas de amigos a quem dava de jantar aos domingos e quintas! E elas, nem pio! Agachadas! Aninhadas! A aninharem-se-lhe...» (ibid.:179-180).

A sátira aos jogos de interesse e ao poder erosivo do dinheiro que estiola a dignidade do ser humano atinge o comportamento humilhante das mulheres que

se entregam a um homem, apesar da falta de atractivos e, até, dos maus-tratos físicos e morais. A decadência dos valores em nome de um mercantilismo desumanizante é aqui denunciada, pois era do conhecimento público o mau carácter do primo Aurélio, sendo que nada tinha sido feito para impedir que continuasse a espalhar a sua maldade: «Uns borreguinhos, todos, a aceitarem pelas ventas a saraiva dos gafanhotos...» (ibid.:180). Esse «ditosíssimo e vitorioso primo Aurélio» (ibid.:180) era uma fera e um amor, personalidade contraditória que lhe confere o destaque de ser «espranchado» num livro, como personagem que se movimenta em cenário adequado às suas acções, conforme «favorecia ou coiceava a corte reverente e bufa deste potentado maloio, agachada e a lustrar-lhe as botas, agradecendo-lhe a lagosta e as biqueiradas no rabo» (ibid.:180).

A escravização à soberania do dinheiro continua a ser amplamente criticada através de um realismo satírico, onde os termos adquirem um sentido explicitamente disfémico e pejorativo («uma durázia de quem se diziam coisas»; «O Primo Aurélio cultivava peruas velhas, um dos seus fracos»). A referência a uma «vistosa dama» surge denotando certa ambiguidade no que respeita a uma possível identificação, já que é referido que o romancista não a despiu no romance. Mas, investido de onisciência, o conferencista tece considerações acerca desta dama, desvalorizando o facto de se ter ou não despido perante os «óculos do primo Aurélio» (ibid.:180), bem como o de ser ou não viúva. Sabia, contudo, tratar-se de uma «insignificante madama, com demãos e demãos de tinta e pós-de-arroz na caveira vaidosa, tornozelos de horsa, abonadas patas» (ibid.:181). Essa figura, embora não mencionada no romance, faz parte da vida do romancista, pois o narrador tem conhecimento que, anos mais tarde, os dois se cruzaram e a memória do escritor ficou em dúvida sobre o local e as circunstâncias onde já tinham convivido, surgindo várias interrogações de onde conhecia aquela «careta», «velha gaiteira», «bruxa» e «caveira» (ibid.:181). O valor disfémico da fraseologia a que o autor recorre demonstra a veemência da sátira ao comportamento de uma sociedade onde impera o materialismo cego.



Em «Serenata a uma Porta», de *Tiros de Espingarda*, o narrador apresenta uma emocionada reminiscência do passado, remoçando um espólio familiar trancado num compartimento, cujo acesso está interdito. Entretanto, por meio das conjecturas urdidas pelo narrador, desfilam várias figuras importantes da nossa história, retratadas ironicamente, como é o caso de um «muito fistor» Diogo de Sá de Meneses que «esporeava com epigramas e chamava *Carvalhote Lanzudo*, sempre inutilmente farejado pelos esbirros do ridículo secretário de Estado, [...] os diversos barões e viscondes de fresca data, conceituados pedreiros-livres e Irmãos do Senhor dos Paços» (Figueiredo, 1969:42). A referência ao Marquês de Pombal, à maçonaria e aos irmãos Passos Manuel será seguida pela menção a um «massinho de cartas que seriam de pôr as orelhas a arder a determinado Figurão, Sucessores & Companhia Ilimitada, se porventura tal seita seria capaz de vergonha ...» (ibid.:45).

Estes Figurões são alvo da crítica exasperada de Tomaz de Figueiredo, não só nos contos, mas também no teatro. Na peça *O Visitador Extraordinário*, entre os actores, denominados bonecos, encontra-se «O Figurão Obeso», descrito, nas «Indicações» do autor, como

Patentíssima cara de exeburantemente burro. Feroz, desafiadora expressão de quem se há por superabundantemente favorecido de inteligência e sagacidade. Cabelo cor de espiga suja, apartado ao meio e lambido. Testa de chimpanzé. Olhos atufados em papos de gordura, de agressividade e voracidade de furão [...] Pés chatos e desmesurados». (Figueiredo, 1965a:182)

Esta personagem representa o papel de um Visitador Extraordinário a uma Repartição Pública, «Provedoria dos Defuntos e Ausentes!» com o objectivo de elaborar um relatório. Toda a sua actuação será ridicularizada ao ponto de outra personagem o ameaçar de lhe cuspir na cara.

Os «Figurões» são assiduamente referenciados na obra de Tomaz de Figueiredo. Trata-se de pessoas de carácter rasteiro, apresentadas como

fanfarrões, que estão sempre estrategicamente próximas do poder, que pululam em volta de alguém que suporte a sua imagem de eminentes sabedores, quando, efectivamente, a sua cultura é parca ou nula. Esta ideia é reforçada, no conto supra-citado, quando o narrador–autor se refere ao seu feitor, mestre Cagoto, utilizando o trocadilho seguinte: «[...] e espalmou a mão no peito, olhando-me como um fidalgo que fosse, e quem sabe se o não era, que muito bom sangue acontece correr em quem não é julgado, e também o inverso ...» (Figueiredo, 1969:52). Mais uma vez, o valor humano sobrepõe-se ao valor material e a integridade à superficialidade. A superficialidade, na óptica do autor, não é apanágio das pessoas simples, daqueles que vivem do seu trabalho. Ela é, pelo contrário, marca dos desocupados, dos foliões, daqueles que vivem à sombra do que foram os seus antepassados ou de qualquer habilidade política e social. São estes que passam o tempo a jogar dominó, fazendo súcias e divertindo-se a humilhar algum desgraçado que, para matar a fome, obedece às ordens dos compadres dançando e imitando os cavalos de circo. É o caso do Piratinha, personagem do conto «Cova Funda» que, para agradar «àqueles amigos», se fazia de cavaleiro e cavalo e outras acrobacias, para ganhar uns pastéis de bacalhau e um copo de aguardente. A triste figura agradava aos foliões que, insaciados, queriam sempre mais e, ironizavam: «Que te custa?! Um senhor de muito respeito, como tu! Que te custa?! Um pau por um olho! Quem dera a muitos!» (Figueiredo, 1970a:45).

Como não cumpriu a ordem, o Piratinha acabou com os pastéis de bacalhau dentro do chapéu e este colocado, de novo, na cabeça «encafuou-lho um até abaixo das orelhas, *não fossem os canários avoar*. Outro amassou-lhe a copa com uma palmada, a esfregar-lhe e espapar-lhe os *canários no caco*» (ibid.:46). Seguidamente, mandaram-no para uma casa, que não possuía, e para junto de uma esposa que nunca teve, dizendo: «- E agora, Piratinha, ala para casa, põe-te no mundo, que tens a esposa à espera! [...] Um cavaleiro respeitável! Ala, ala! Juizinho! Tenta na bola!» (ibid.:46). Escorraçado, lá se foi rua abaixo, cansado e com fome, pensando nos seus antepassados e na vergonha

que sentiriam se o vissem a fazer tais figuras, escarnecido por todos: «[...] ferindo-o inconscientemente na maior dor, a ele que, de só, estava abaixo de cão» (ibid.:51). Na verdade, um cão não permitiria tais afrontas, nem os foliões iriam tão longe nas agressões físicas perante um animal que se defende atacando. O Piratinha não tinha como atacar, estava na cova funda da vida e os outros enterravam-no mais e mais, divertindo-se em sepultá-lo em vida.

A prepotência, a insensibilidade e a malvadez estão patenteadas neste conto, em que a enunciação explícita do discurso satírico não se revela tão frequente como noutros casos já analisados. Mas o apelo de Tomaz de Figueiredo ao respeito e à dignidade, bem como a denúncia da baixeza humana, são traços invariáveis da sua cosmovisão.

## 5. Literatura e paródia

A propósito da criação literária de Tomaz de Figueiredo, Aníbal Pinto de Castro sublinha a necessidade de determinar, tão exactamente quanto possível, as relações entre a realidade vivida pelo criador e o mundo ficcional que dessa criação resulta, mercê do trabalho conjunto da imaginação e da memória. O mesmo ensaísta cita ainda Camilo como um escritor que fazia dessa relação um dos binómios essenciais da sua obra novelesca, advogando a insuficiência da posição estruturalista que «decretou» *urbi et orbi* a «morte do autor» (Castro, 24 de Abril de 2002. *Diário do Minho*). Ainda no mesmo artigo, o Professor Doutor, acima citado, considera, contudo, de primordial importância «aferir com seguro

padrão a dimensão estética da obra literária através de mecanismos onde a palavra e a vida se transformam em arte», (ibid.: s.p.) acrescentando:

Tomaz de Figueiredo, para além do profundo, diria mesmo emocionado prazer estético e espiritual que o leitor bebe a largos tragos em cada página da sua prosa de maravilha, oferece ao estudioso da nossa língua e da nossa literatura largo campo de reflexão para a dilucidação do mistério que essa metamorfose implica e esconde. (ibid.: s.p.)

Efectivamente, Tomaz de Figueiredo vai acumulando observações de teor auto-reflexivo, ao longo das suas obras, que permitem deduzir o seu método de escrita, esclarecendo o leitor acerca do modo como perspectiva o acto de ficcionar o real.

Pela interposta voz do narrador-personagem do conto «Uma história de Gatos», do livro *Tiros de Espingarda*, após lhe ter sido relatada a história triste de um amor trocado por dinheiro, surge a seguinte afirmação: «No que o João ao final me contou é que digo haver – vejo-o e sinto-o – um assunto verdadeiro e inédito. Ainda afirmo que possa haver alguma coisa nova debaixo do Sol de seriíssima obra literária» (Figueiredo, 1969:195). No mesmo conto, e a propósito de títulos que vendem, aventa-se um como possibilidade: *Caça ao Homem*. No entanto, acrescenta-se de imediato: «mas talvez haja melhor, ao menos para mim que não lisonjeio o público e lhe dou só o que é» (ibid.:191). Considerado como missão sagrada, o acto de escrever era, para Tomaz de Figueiredo, independente do beneplácito dos leitores ou da crítica.

A sátira ao meio literário é desferida contra aqueles que entravam a inovação estética e replicam estereótipos, arrimados à convicção de que «os romances tinham de ser histórias cheias de complicações que nem podiam acontecer ... Fábulas ... Tretas ... Histórias da carochinha ...» (ibid.:186).

Se o que o seu interlocutor lhe relatava era um enredo que girava à volta de um amor trocado por um casamento de interesse, então a narrativa devia

incluir todas as peripécias que lhe deram origem, a começar pelos conselhos da mãe da noiva, a «abelha-mestra», que por certo, entre outros argumentos, terá usado, para convencer a filha, o ditado popular que diz: «[...] a cavalo dado não se olha ao dente! E um cavalo daquele feitio! Com umas orelhas daquele tamanho e ferraduras de ouro!» (ibid.:186). Mais adiante, no mesmo conto, o narrador consola o preterido, ao declarar ter inferido que a sua antiga namorada poderia ter casado com o segundo pretendente. Porém, a sua convicção era a de que, se depois de conhecer este último, lhe tivesse aparecido um outro milionário, «que podia ser o Rei dos Mata-Moscas, se não fosse o dos Autoclismos [...]» a mãe a aconselharia a repetir o procedimento: «O dito por não dito, minha filha! O dito por não dito!» (ibid.:192).

Tomaz de Figueiredo não resistia a denunciar todas as incongruências de ordem social e moral, reiterando a sua convicção de que um escritor deve basear-se no real para arquitectar o seu edifício narrativo. Assim, no conto «Folha Corrida», incluído em *A Outra Cidade*, o narrador declara-se incapaz de escrever uma carta ao seu padrinho de baptismo, explicando: «Que havia eu de escrever?! Já então –, sem achar palavras que não viessem e venham dum pensamento, e eu não pensava coisa nenhuma. Parece que há pessoas – sem dúvida as muito inteligentes – capazes de escrever e escrever sem precisarem de ideias. Eu, curtinho, incapaz» (Figueiredo, 1970a:168).

A «incapacidade» congénita de inventar, partindo do nada, levava-o a declarar que se sentia acabrunhado quando lhe pediam que escrevesse as suas memórias. Este sentimento, segundo o autor, deve-se ao facto de certas pessoas suas conterrâneas, «pessoas ilustradas», na sua irónica opinião, terem criticado a poesia que ia publicando no jornal da vila. E acrescenta, não sem estudada malícia: «Uma delas, exigente e a pescar da poda, pois que um mano já falecido, já infelizmente falecido, fora um poeta sublime, sabia dos nefelibatas e chamou-me nefelibata. Abaixo de nefelibata, nada! O falecido mano sublime – porque esse é que sim: oh! – ria-se dos nefelibatas» (ibid.:169).

É evidente que o excerto transcrito recorre ao discurso irónico, prolongado, de resto, na manifestação subsequente de um certo arrependimento por não se ter seguido o conselho do conhecedor da matéria que consistia em não escrever de forma excêntrica, nem tentar que a sua escrita se salientasse. O narrador reconhecia, aliás, que se tratava de sábios conselhos, pois o conselheiro era uma pessoa avisada que «não se metia em cavalarias altas, não passava além da chinela, ciente de quanto valia, arguto, com autoridade para aconselhar com o próprio exemplo. Ele, o mesmo que, lúcido, áugure, ouvindo-me da ambição de vir a ser romancista, me tornou, ríspido e fero, com a feroz sanha dos sábios: - Não vejo lura de onde saia coelho!» (ibid.:169). O comentário a esta última declaração é contundente e é atravessado pela mordacidade que singulariza o tom de Tomaz de Figueiredo: «Se houvesse lura, ele via. Se via!» (ibid.:169).

Conquanto o universo contístico do autor indicie considerável amplitude semântica, contemplando temas emergentes da observação multifacetada de uma sociedade heterogénea, fica-se com a ideia de que o meio literário constitui um crucial centro de interesse, uma vez que vários contos se iniciam a partir do epílogo do conto que os precede, estabelecendo uma estrutura encadeada e uma abordagem transversal de um tema determinado. É o que se pode verificar quando, terminada a leitura do conto acima referido, o leitor se depara com a frase inicial de «A Viúva das Camélias»: «Dizia um romancista, numa conferência:» (ibid.:177). Mais uma vez, é enunciado o elenco de características que tipifica um escritor, salientando-se o seu poder de transfiguração imaginativa, mas partindo sempre da observação guardada na memória e, preferencialmente, no proverbial «caderninho de capa de oleado» (ibid.:177). Neste conto, a voz do conferencista chama a atenção para a importância do registo de todos os pormenores na construção de um texto, sob pena de algo escapar e, apenas em momento posterior à impressão da obra, vir o escritor a verificar a falha, nem que seja de «um só aparente cisco, e o escritor arrepela-se, arrenega-se, diz, pelo menos, bolas! chega a dizer pior, merda! por exemplo, e exemplo moderado» (ibid.:178). Um escritor que apenas mobilize criativamente a imaginação

assemelha-se a um caçador de vidas, que tendo «maiores olhos que barriga» (ibid.:178) não foi capaz de guardar tudo o que foi observando.

O narrador releva certos passos da conferência, frisando que «em matéria de ficção é preciso dar tempo ao tempo, esperar e esperar, que as pressas aleijam a criação» (ibid.:178). Recorrendo à analogia do processo de formação de um pintainho dentro do ovo e da germinação de uma semente, o narrador coloca em evidência a importância de não se escrever no acto da observação das circunstâncias, sendo aconselhável deixar que o tempo faculte mais dados. Então poderá, por exemplo, descrever-se o material fornecido por «um desses clãs sociais que há, riquíssimos, exactamente por tão cheios de nada, que nem de vento, este que aproveitado até ao emprego do vapor, tangeu séculos e milénios a navegação, sem esquecer os moios e moios de cereais que moeu» (ibid.:179).

Tomaz de Figueiredo, por intermédio das suas personagens, como acontece em «Uma História de Gatos», de *Tiros de Espingarda*, interroga, de forma retórica, se não é asneira «atochar» umas vinte páginas com descrições de paisagens que nada têm que ver com pessoas, que não fazem parte das personagens e cujo objectivo é apenas preencher folhas. Na opinião desta personagem, que gostava de ter sido romancista, trata-se de «refinadíssima estupidez. O recurso de quem não sabe sentir nem ver, dos sapateiros da Literatura ...» (Figueiredo, 1969:165).

Embora a inventariação exaustiva destas referências valorativas transcenda o âmbito deste trabalho, verifica-se ainda a crítica implícita dirigida a alguns dos escritores portugueses de renome incontestado, como Eça de Queiroz e Almeida Garrett. Todavia, não é possível ignorar o comentário contundente do narrador do conto acima referido:

Afinal este João, romancista falhado, percebia mais de romances que muito académico glorioso que até ganha prémios, e sabe-se que chega a havê-los de socorro, quando a mulher precisa de ser operada, ou até ele, claro está que de tudo e da própria cabeça, mas nunca dos pés, porque ficaria então, sem ter

com que escrever. É essencial poupar os pés, se não temos o caldo entornado.  
(ibid.:165-6)

Na sequência destas considerações, o próprio narrador reconhece que estas suas «facadas não cabem no romance novo – um novo que dura desde o Naturalismo, porque deve o romancista evaporar-se – [...]» (ibid.:166). Seguidamente, faz a apologia da desconstrução do dogma da impessoalidade, reivindicando a liberdade que permita ao escritor «divertir-se», atirando «pedras aos dogmas» (ibid.:166). Mais uma vez, pressente-se a osmose das instâncias do narrador e do o autor, permitindo-nos inferir que Tomaz de Figueiredo não concebia a criação ficcional desvinculada da projecção vivencial do autor.

Na sequência narrativa do conto acima referido, assiste-se a uma refinada sátira a alguns notáveis romancistas, quando a personagem Domingos lê excertos do seu pretense romance e se detém ao verificar a excessiva repetição do termo «tinha» e respectiva derivação. Perante o seu mal-estar, o interlocutor declara: «-Deixe os *tinhas*, meu amigo. O verbo *tinhar*, assim como o *estavar*, continuam o prato de resistência de notáveis romancistas, de mestres, e ninguém repara, a começar por eles. Continue, continue» (ibid.:177). O elogio a Domingos, que no seu romance era a personagem João, assim começando a ser tratado, mais uma vez é o sustentáculo da sátira endereçada a muitos dos romancistas actuais. Atente-se no seguinte excerto:

Disse-lhe que no sonho [...] também havia toques de talento que muito romancista encartado não desdenharia, ou não devia desdenhar, que até devia chamar-lhe um figo, pois que a maioria dos nossos romancistas actuais, e muito perto da totalidade, como decerto ele já pescara, a respeito de talento, nicles! A respeito de imaginação, três vezes nove vinte e sete! A respeito de assimilação e transposição do real, noves fora nada! A respeito de estilo, idem na mesma data! (ibid.:182)



A tonalidade coloquial que domina a última parte do parágrafo reflecte o desprezo que o autor dispensa a alguns romancistas actuais, atitude expressa através de um sentimento de injustiça perante o que ele considera os métodos aleatórios nos quais se baseia a classificação de «bons e notáveis» escritores.

Tomaz de Figueiredo considerava-se um escritor de observação. Para ele, a deriva especulativa ou a indagação metafísica não implicam divórcio do mundo real. O escritor deve viver as situações, anotá-las e, em devido tempo, abalançar-se no processo de escrita, deixando fluir a magia das palavras. A vivência pessoal, segundo o autor, é o suporte inabdicável da criação literária.

No conto «O Cavalinho», de *A Outra Cidade*, o narrador tece elogios à personagem António Valdesco, pois refere tratar-se de alguém que vive para os seus cavalos e para os livros que lê. A esse propósito, considera perfeitamente compatível a imaginação de um escritor num corpo forte «com peito de couraça e punho de esmurrar» (Figueiredo, 1970a:203). Antecipando algum comentário demeritório à sua aguerrida irreverência e ao seu porte físico, interroga : «Não foi Camões chamado o Trinca-Fortes? E não foi a acutilar que o do *Quixote* ficou manco? E a nado não atravessou Byron o golfo de Corinto?» (ibid.: 203). Ora, *mens sana in corpore sano*, segundo Tomaz de Figueiredo, apenas traz benefícios para um bom escritor, na medida em que a poesia pode ser, também ela, uma «reacção à fealdade» (ibid.:203 ), tal como a sátira é o antídoto para o que desfigura o mundo, ou, na sugestiva formulação de Hodgart, o que torna habitável um mundo de jardins povoados por «sapos verdadeiros» (Hodgart, 1969:11).



## CONCLUSÃO

Tomaz de Figueiredo considerava que a edição dos seus livros nunca era definitiva, pois, retomando as suas palavras, havia sempre algo a «despiorar». A realização deste trabalho permitiu-nos chegar a idêntica conclusão, já que é indubitável que muito ficou por dizer. O senhor Alberto Codeço, conterrâneo do escritor, com a voz trémula de emoção, dizia-nos muito justamente: «Tomaz de Figueiredo é um mundo!».

Na verdade, tornear obstáculos e ir acedendo ao fascinante universo que é a obra de Tomaz de Figueiredo é tarefa árdua e, simultaneamente, coloca um desafio que se vai tornando mais apelativo à medida que desfilam perante os olhos deslumbrados do leitor diferentes e variadas paisagens, povoadas por seres humanos de carácter diverso que, embora seguindo diferentes itinerários, se encontram em trânsito rumo ao mesmo deserto de sentimentos.

Os seus livros, com efeito, parecem iluminar-se reciprocamente. A leitura de um incentiva a releitura de outro, aguçando o desejo de voltar atrás, de indagar mais profundamente os recantos obscuros da criação, de se deixar contagiar pela sensibilidade e viajar com o autor pelo mundo dos afectos, partilhando da sua integridade vital e da sua inteireza ética.

Frequentemente aparentado com Camilo Castelo Branco e admirador confesso da oratória barroca do Padre António Vieira, Tomaz de Figueiredo revela a sua exaustiva enciclopédia de leitor, ao citar, elogiar ou criticar, nos seus contos, nomes cimeiros do cânone literário ocidental, de Dante a Shakespeare, de Cervantes a Montaigne, de Balzac a Victor Hugo, de Flaubert a Eça. David

Mourão-Ferreira sustenta que, exceptuando Aquilino Ribeiro e Vitorino Nemésio, mais nenhum outro escritor ergueu de forma tão vertical, «dentro do plano horizontal da língua comum, a criação de um estilo pessoal. [...] *Autêntico* em todos os géneros, *autêntico* em todos os modos de expressão, o criador, Tomaz de Figueiredo, não deixa nunca de ser *uno*» (Mourão-Ferreira, 1966:264-266). Esta acentuada coesão, que não invalida a inequívoca diversidade temática dos seus contos, é assegurada pela retoma circular de alguns núcleos de sentido, conduzindo o leitor sempre ao mesmo ponto de partida, através de um permanente contraste deceptivo entre o passado feliz e o presente de solidão e de abandono.

Se os sinuosos caminhos da leitura da obra de Tomaz de Figueiredo transportam o leitor até aos seus contos, este é convocado a testemunhar uma trajetória pontuada pela dor, pela angústia, pela revolta, mas também pelo amor. As histórias contadas pelos narradores de Tomaz de Figueiredo parecem, por vezes, cumprir o projecto autoral de justificar a sua angústia, a sua solidão e a incompreensão dos outros. Esta incomunicação gera um estado de revolta, frequentemente vertido em sátira amarga dirigida contra aqueles que responsabiliza pelo seu mal-de-viver, ou de condoída misantropia e de ânsia nostálgica por um Bem inalcançável. A insistente procura deste Bem de que foi injustamente desapossado constitui, por seu turno, uma via sacrificial de aprendizagem.

Com evidentes funções catárticas e de denúncia da hipocrisia, da avareza e da maldade, a sátira congloba, na contística de Tomaz de Figueiredo, todos os registos que com ela partilham afinidades retóricas e pragmáticas: a ironia, o sarcasmo, a paródia, o humor, o grotesco. Esta multiplicidade de registos constitui o veículo das grandes obsessões temáticas da ficção breve que nos propusemos analisar: a denúncia do mal, a perseverança na procura do Bem perdido e as intrincadas relações entre real e ficção.

O modo apaixonado de expor as suas convicções, bem como uma incoercível nobreza de carácter, exercem uma irresistível sedução sobre o leitor,

constantemente surpreendido pela mestria na arte de narrar, sofrendo empaticamente com o autor, mas também sorrindo com a truculência da sátira, com a elegância da ironia, transposta, por vezes, em soberbo humor, atingindo, em determinados momentos, a audácia do grotesco.

Por mais do que uma razão, Tomaz de Figueiredo é um mundo a descobrir. E a descoberta mais surpreendente será a de que se trata de um escritor que, invariavelmente, revela um infinito respeito pelos leitores, a começar pelo pacto cúmplice que com eles estabelece nas *Poucas Palavras do Autor* que funcionam como pórtico de quase todas as suas obras. Os esclarecimentos infiltram-se, regra geral, em pleno território da ficção, auxiliando o leitor a orientar-se nos labirintos diegéticos ou na exuberância lexical.

Ler os contos de Tomaz de Figueiredo é, mais simplesmente, revisitar a imemorial arte de contar. Por isso, «se o leitor gosta de Mozart, abra Tomaz de Figueiredo; se o leitor gosta de Camilo, abra Tomaz de Figueiredo; se o leitor gosta de Aquilino, abra Tomaz de Figueiredo; se o leitor quer saber um pouco mais da vida, leia Tomaz de Figueiredo. E, sobretudo, que lhe não fique o remorso – e o prejuízo – de ter feito ouvidos de mercador a um dos grandes romancistas portugueses contemporâneos» (Sousa Lobo, *apud* Figueiredo, 1965a).

*Conclusão*

## BIBLIOGRAFIA

### 1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

#### 1.1. Romances:

- (1947). *A Toca do Lobo*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições Ática (escrita entre Março e Agosto de 1945 - Prémio Eça de Queiroz 1949).
  - (1962). 2.<sup>a</sup> ed. (reescrita, precedida de «Umas Poucas de Palavras do Autor» e seguida da «Carta ao Júri do Prémio Eça de Queiroz»). Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1966). 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1973). 4.<sup>a</sup> ed.. Lisboa: Círculo de Leitores.
  - (1983). 5.<sup>a</sup> ed. Colecção «Tesouros da Literatura Portuguesa», com introdução de João Bigotte Chorão e ilustrações de Lima de

- Freitas (edição comemorativa do Ano Jubilar da Fundação da Editorial Verbo). Lisboa: Editorial Verbo.
- (1984). 6.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1987). 7.<sup>a</sup> ed. Inclui os textos introdutórios «Um Homem, uma Vida» e «Uma Obra, um Título, um Mundo», por João Bigotte Chorão, bem como uma cronologia, antologia crítica, bibliografia passiva; romance precedido de «Umas Poucas de Palavras do Autor» e seguido da «Carta ao Júri do Prémio Eça de Queiroz» (incluído na série Romances Portugueses - Obras Primas do séc. XX, coordenada e dirigida por David Mourão-Ferreira, a assinalar o XV Aniversário do Círculo de Leitores. Lisboa: Círculo de Leitores).
  - (2005). 8.<sup>a</sup> ed. Biblioteca de Autores Portugueses. Antecedido de Prefácio, de Mário Cláudio, de parte do inédito *Fim* e de notas sobre o mesmo, de Umas Poucas de Palavras do Autor relativas ao romance, e seguido da Carta ao Júri do Prémio Eça de Queiroz, do Posfácio a *Toca do Lobo*, de Umas Poucas de Palavras do Autor relativas ao romance. Lisboa: IN-CM.
- (1950). *Nó Cego*. 1.<sup>a</sup> ed. Guimarães & Cia Editores.
- (1971). 2.<sup>a</sup> ed. (emendada pelo Autor). Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2002). 3.<sup>a</sup> ed.. (com «Algumas Palavras Para Desatar o Nó», por João Bigotte Chorão). Lisboa: IN-CM.
- (1952). *Uma Noite na Toca do Lobo*. 1.<sup>a</sup> ed. (escrito em Estarreja, de Fevereiro a Junho de 1950). Lisboa: Guimarães & C<sup>ia</sup> Editores.



- (1964). 2.<sup>a</sup> ed. (emendada e refeita pelo Autor e precedida de «Umas Poucas de Palavras do Autor»). Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1972). 3.<sup>a</sup> ed. (colecção Biblioteca Básica Verbo nº 70, Livros RTP, precedida de «Umas Poucas de Palavras do Autor»). Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1985). 4.<sup>a</sup> ed. (precedida de «Umas Poucas de Palavras do Autor»). Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2005). 5.<sup>a</sup> ed. Lisboa: IN-CM.
- (2005). *Fim* (romance nunca concluído). 1.<sup>a</sup> ed. (escrito em Ponte da Barca, entre 1940 a 1941). Integra o livro *A Toca do Lobo*. 8.<sup>a</sup> ed. Lisboa: IN-CM.
- (1961). *A Gata Borracheira*. (Prémio Diário de Notícias). Lisboa: Guimarães & C<sup>ia</sup>. Editores.
- (1963). 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1970b). 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
- *Monólogo em Elsenor* – Ciclo de Romances:
- (1965b). *Noite das Oliveiras*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
- (1986). 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
- (1969). *A Má Estrela*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
- (1989). *A Túnica de Nesso* (seguida de *Conversa com o Silêncio*). 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.

- (2007). *Monólogo em Elsenor I* (inclui *Noite das Oliveiras* e *A Má Estrela*, com prefácio de Aníbal Pinto de Castro). Lisboa: IN-CM.
  
- (2007) *Monólogo em Elsenor II* (inclui *Túnica de Nesso* e *Memorial de Ariel*). Lisboa: IN-CM.

## 1.2. Contos:

- (1963). *Vida de Cão*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2006). 2.<sup>a</sup> ed. Volume *Novelas e Contos I* (inclui *A Procissão dos Defuntos* e *Vida de Cão*, com prefácio de Baptista-Bastos). Lisboa: IN-CM.
  
- (1969). *Tiros de Espingarda*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (1984). 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2006). 3.<sup>a</sup> ed. Volume de *Novelas e Contos II – Tiros de Espingarda* e *A Outra Cidade*. Lisboa: IN-CM.
  
- (1970a). *A Outra Cidade*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2006). 2.<sup>a</sup> ed. Volume de *Novelas e Contos II – Tiros de Espingarda* e *A Outra Cidade*. Lisboa: IN-CM.

### 1.3. Novelas:

- (1954). *Procissão dos Defuntos*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Guimarães & C<sup>ia</sup>. Editores.
  - (1976). 2.<sup>a</sup> ed. (emendada e precedida de «Umas Poucas de Palavras do Autor»). Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2006). 3.<sup>a</sup> ed. Volume de *Novelas e Contos I - Procissão dos Defuntos e Vida de Cão* (com prefácio de Baptista-Bastos). Lisboa: IN-CM.

### 1.4. Teatro:

- (1965a). *Teatro I*. Lisboa: Editorial Verbo
- (2003). *Teatro* (colectânea de peças de teatro, com prefácio de António Manuel Couto Viana). Lisboa: IN-CM.

### 1.5. Poesia:

- (1956). *Guitarra*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Guimarães & C<sup>ia</sup>. Editores.
  - (2003). 2.<sup>a</sup> ed. Volume *Poesia II*. Lisboa: IN-CM.

- (1968). *Viagens no Meu Reino*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  - (2003) 2.<sup>a</sup> ed. Volume *Poesia I*. Lisboa: IN-CM.
  
- (2003) *Poesia I*. 1.<sup>a</sup> ed. (com prefácio de António Cândido Franco. Inclui: *Viagens no Meu Reino, Consumatum Est, Poço da Noite, Sangue de Cristo, Caixa de Música, e Orfeu e Eurídice*). Lisboa: IN-CM.
  
- (2003). *Poesia II* – 1.<sup>a</sup> ed. (com prefácio de António Cândido Franco. Inclui: *Coroa de Ferro, Moto Contínuo, Viagem Estática, Jardim Antigo, Espada de Fogo, As Mãos Vazias, Malho Rodeiro*). Lisboa: IN-CM.

## 1.6. Crónicas:

- (1962). *Dom Tanas de Barbatanas – O Doutor Geral* - crónica heróica - . 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
  
- (1964). *Dom Tanas de Barbatanas – O Magnífico e Sem Par* – crónica heróica – 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.

### 1.7. Vária:

- (1950). *Carta ao Júri do Prémio Eça de Queiroz*. Estarreja: Edição do autor.
- (1960). *Conversa com o Silêncio*. Coimbra: Edição do Autor.
- (1970). *Dicionário Falado – Variações Linguísticas*. 1.<sup>a</sup> ed. (precedida de «Um Poucas de Palavras do Autor»). Lisboa: Editorial Verbo.

### 1.8. Traduções:

- (1953). *A Vagabunda*, de Colette. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Guimarães & C<sup>ia</sup>. Editores.

NOTA: Independentemente da edição em curso, levada a cabo pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, das *Obras Completas* de Tomaz de Figueiredo, desenvolve-se pesquisa visando a detecção, identificação e sistematização dos trabalhos dispersos do escritor.

## 2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

### 2.1. Sobre a obra de Tomaz de Figueiredo

- AAVV. (2003). *Tomaz de Figueiredo No Primeiro Centenário do Nascimento*. Braga: Lions Clube de Braga.
- AMADOR, Olívio de (2003). «Tomaz de Figueiredo, fidalgo das letras com brasão em Estarreja». In *Tomaz de Figueiredo*. Estarreja: Câmara Municipal, pp.51-71.
- ANJOS, J. (1991). «Recordando...Tomaz de Figueiredo». In *Boletim da Associação Cultural de Salreu*.
- Anónimo (25 de Dezembro de 1960). «Dr. Tomaz de Figueiredo». *Jornal de Estarreja*, n.º 3083.
- ANSELMO, Artur (2002). «Tomaz de Figueiredo e a Língua Portuguesa». *Colóquio/Letras*, nº 159/160 (Janeiro-Junho 2002). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.115-120.
- AREZES, Luís (12 de Outubro de 2002). «Rotary Clube de Ponte da Barca promove Colóquio sobre Tomaz de Figueiredo». *Notícias da Barca*.
- AREZES, Luís (19 /24 de Agosto de 2002). «No Centenário de Tomaz de Figueiredo, Escritor e Presidente da Câmara de Ponte da Barca». *Notícias da Barca*.
- AREZES, Luís (26 de Outubro de 2002). «No Centenário de Tomaz de Figueiredo». *Notícias da Barca*.

- AREZES, Luís. «O concelho de Ponte da Barca e as seis freguesias de Vila Verde». *Diário do Minho*.
- BENTO, José (2003). «Tomaz de Figueiredo Dez Anos Depois da sua Morte – Um Testemunho». In *Tomaz de Figueiredo*. Estarreja: Câmara Municipal, pp.35-49.
- BRAGA, Susana (2002). «Ponte da Barca e Tomaz de Figueiredo». *O Povo da Barca*.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2002). «Observadores solitários e relatórios sentimentais. Relendo Tomaz de Figueiredo». *Colóquio/ Letras*, nº 159/160 (Janeiro-Junho 2002). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 103-110.
- CACHO, Antonino (2002). *Roteiro poético de Tomaz de Figueiredo, FOTOVEZGRAFIAS*. Arcos de Valdevez: Edição do autor.
- CACHO, António (12 de Novembro de 2003). «Encontro na Régua». *Diário do Minho*.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (24 de Abril de 2002). «Monólogo em Elsenor: um estilo novo de narrar – Tomaz de Figueiredo». *Diário do Minho*.
- CHORÃO, João Bigotte (2000). *O essencial sobre Tomaz de Figueiredo*. Lisboa: IN-CM.
- CHORÃO, João Bigotte (2002). «Tomaz de Figueiredo». *Colóquio/Letras*, nº 159/160 (Janeiro-Junho 2002). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 62-95.
- CODEÇO, Alberto (1947). *Autores Arcuenses*. 1.<sup>a</sup> ed. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal.
- CODEÇO, Alberto (2001). *Outras Perspectivas de Autores Arcuenses*. 2.<sup>a</sup> ed. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal.

- FERREIRA, António Manuel (2002). «A Outra Cidade: Os contos de Tomaz de Figueiredo», disponível em <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Tomaz.pdf>
- FIGUEIREDO, Maria Goretti da Silva Andrade de (1993). *Tomaz de Figueiredo – Linguagem e Estilo*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez.
- LAGOEIRO, Joaquim de (2003). «Um Testemunho». In *Tomaz de Figueiredo*. Estarreja: Câmara Municipal, pp.7-34.
- MARQUES, Ernesto (10 de Junho de 1971). «Tomaz de Figueiredo». *Jornal de Estarreja*.
- MEGRE, J. M. Lacerda e (20 de Outubro de 2002). «Carta Aberta ao Dr. Luís Arezes». *O Povo da Barca*.
- MELO, José de (2002). *Tomaz de Figueiredo (Ou a Procura do Bem Perdido)*. Edição Comemorativa do Centenário de Tomaz de Figueiredo (1902-2002). Itercom.
- MOURÃO-FERREIRA, David (10 de Junho de 1979). *Portugal a Terra e o Homem. Antologia de Textos de Escritores do Século XX*, II volume – 1.<sup>a</sup> série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1966). «Tomaz de Figueiredo, prosador – poeta». In *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SILVA, Rodrigues da (25 de Junho de 1948). «Vive em Estarreja um escritor». *Jornal de Estarreja*.
- TAVARES, Artur (1981). «Tomaz de Figueiredo e Estarreja (1947-1960)». In *Boletim da Associação Cultural de Salreu*.
- VIANA, António Manuel Couto (1977). *Coração Arquivista*. Lisboa: Editorial Verbo.



## 2.2. BIBLIOGRAFIA GERAL

- AAVV. (1999). *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 11. Lisboa / S. Paulo: Editorial Verbo, pp.1361-1369.
- ABREU, M.F. (1997). «Paródia». In BUESCU, Maria Helena (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, pp. 405-408.
- ABREU, M.F. (1997). «Riso e Humorismo (Na Literatura Romântica)». In BUESCU, Maria Helena (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, pp. 480-483.
- ABREU, M.F. (1997). «Sátira». In BUESCU, Maria Helena (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, pp. 525-528.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1991). *Teoria da Literatura*. 8.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- ALMANSA, Isabel Paraíso (2002). «Los Procedimientos de lo Risible Según Cicerón». In GUERRERO, José Antonio Hernández et al. (eds.). *Actas Del I Seminario Interdisciplinar sobre “El Humor Y Las Ciencias Humanas”*. Cadiz: Universidad de Cadiz, pp.73-83.
- ARNALDOS, Manuel Martínez (2002). «El Humor como estructura narrativa en la novela corta 1907-1936». In GUERRERO, José Antonio Hernández et al. (eds.). *Actas Del I Seminario Interdisciplinar sobre “El Humor Y Las Ciencias Humanas”*. Cadiz: Universidad de Cadiz, pp.263-276.

- BARATA, José Oliveira (1995). «Cómico». In *Enciclopédia Biblos*. Vol. I. Lisboa: Editorial Verbo, pp.1230-1235.
- BIEDERMANN, Hans (1995). *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos.
- BOILEAU, Nicolas (1985). *Satires, Epîtres, Art poétique*. Saint-Amand (Cher): Editions Gallimard.
- BRANCO, Camilo Castelo (s/d.). *A Queda Dum Anjo*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- CAMUS, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- CIDADE, Hernâni (1992). «Quental, Antero Tarquínio de». In *Dicionário de Literatura Portuguesa*. 4.<sup>a</sup> ed. Vol. 3, Porto: Figueirinhas, pp. 891-894.
- COELHO, Jacinto do Prado (s/d.). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 10.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo.
- COIMBRA, José C. Antunes (s/d). *Novíssimo Dicionário Prosódico e Ortográfico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livraria Popular.
- CORTÉS, Rosário (1986). *Teoría de la sátira*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CRUZ, Maria Leonor Garcia da (1990). *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*. Lisboa: Gradiva.
- FERNANDES, M. Correia (1997). *Padre António Vieira – Antologia e Aforismos*. Porto: Telos Editora.
- FERRAZ, Maria de Lourdes Conceição A. (1995). «Ironia». In *Enciclopédia Biblos*. Vol. II. Lisboa: Editorial Verbo, pp.1224-1229.
- FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: Os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: IN-CM.

- FONTANIER, Pierre (1968). *Les figures du discours*. Paris:Flammarion.
- *forma breve 1, Revista de Literatura* (2003). *O Conto, Teoria e Análise*. Universidade de Aveiro: Centro de Línguas e Culturas.
- GUERRERO, José Antonio Hernández (2002). «El Humor y las Ciencias Humanas». In GUERRERO, José Antonio Hernández et al. (eds.). *Actas Del I Seminario Interdisciplinar sobre “El Humor Y Las Ciencias Humanas”*. Cadiz: Universidad de Cadiz, pp.15-20.
- GUSMÃO, Manuel (1986). *A Poesia de Alberto Caeiro*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- HAMBURGER, Käte (1986). *Logique des genres littéraires*. Paris : Éditions du Seuil.
- HELBO, André et al. (1987). *Théâtre – Modes d’approche*. Bruxelles: Editions Labor.
- HIGHET, Gilbert (1972). *The Anatomy of satire*. New Jersey: Princeton University Press.
- HODGART, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.
- HORACE (1962). *Satires*. Paris : Les Belles Lettres.
- IEHL, Dominique (1997). *Le Grottesque*. Paris : Presses Universitaires de France.
- JIMÉNEZ, José Cenizo (2002). «Antifeminismo y Humor del cuento intercalado en *Diálogo de Mujeres*, de Cristóbal de Castillejo». In GUERRERO, José Antonio Hernández et al. (eds.). *Actas Del I Seminario Interdisciplinar sobre “El Humor Y Las Ciencias Humanas”*. Cadiz: Universidad de Cadiz, pp.279-284.

- JUVÉNAL (1996). *Satires*. Traduction et présentation de Claude-André Tabart. Paris : Editions Gallimard.
- LEMOS, Ester de (1992). «Humorismo». In *Dicionário de Literatura*. 4.<sup>a</sup> ed., Vol.2. Porto: Figueirinhas, pp.442-446.
- MARTINS, Fernando Cabral (1986). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- MARTINS, J. Cândido (1995). «Paródia». In *Enciclopédia Biblos*. Vol. III. Lisboa: Editorial Verbo, pp.1418-1422.
- MEDINA, João (1993). «(As) Farpas, crónica Mensal da política, das Letras e dos Costumes». In MATOS, A. Campos, *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- MELO, João de (2005). *Antologia do Conto Português*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- MOISÉS, Massaud (2002). *Dicionário de Termos Literários*. S. Paulo: Cultrix.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1995). «Grotesco». In *Enciclopédia Biblos*. Vol. II. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 893-902.
- MORA, Carlos de Miguel (coord). (2003). *Sátira, Paródia e Caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas/Universidade de Aveiro.
- MORENO, Armando (1987). *Biologia do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina.
- NEGREIROS, Almada (1972). «Manifesto Anti-Dantas». In *Textos de Intervenção*. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 11-17.
- OLIVEIRA, Fernando M. (1995). «I – Humorismo». In *Enciclopédia Biblos*. Vol. II. Lisboa: Editorial Verbo, pp.1117-1121.

- PAZ, Olegário e MONIZ, António (2004). *Dicionário Breve de Termos Literários*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Presença.
- POLLARD, Arthur (1985). *Satire*. London: Methuen.
- PROPP, Vladimir (2003). *Morfologia do Conto*. 5.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Vega.
- QUEIRÓS, Eça de (1886). «Prefácio». In Conde D'Arnos, *Azulejos*. Lisboa: Portugal Brasil, Ld.<sup>a</sup>, pp.5-47.
- RABELAIS (s/d.), *Gargântua*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- REBELO, Luís de Sousa (1992). «Sátira». In *Dicionário de Literatura*, 4.<sup>a</sup> ed. Vol.4. Porto: Figueirinhas, pp.990-1001.
- REVILLA, Ana Calvo (2002). «Análisis del Humor como acto cognitivo desde las últimas tendencias pragmáticas», in GUERRERO, José Antonio Hernández et al. (eds.). *Actas Del I Seminario Interdisciplinar sobre "El Humor Y Las Ciencias Humanas"*. Cadiz: Universidad de Cadiz, pp.8591.
- RODRIGUES, Selma Calasans (1995). «II – Humorismo». In *Enciclopédia Biblos*. Vol. II. Lisboa: Editorial Verbo, pp.1121-1126.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar (1995). *História da Literatura Portuguesa*. 16.<sup>a</sup> ed. Porto: Porto Editora.
- SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SIMÕES, João Gaspar (2004). *Crítica IV. Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos (1942 – 1979)*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: IN-CM.
- STALLONI, Yves (1997). *Les Genres Littéraires*. Paris: Dunod.
- SWIFT, Jonathan (2004). *As Viagens de Gulliver*. 3.<sup>a</sup> ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- TORRINHA, Francisco (s/d). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira.

