

---

## NOTAS SOBRE A TERCEIRA ROSA DE MANUEL ALEGRE

MARIA DO CARMO CASTELO BRANCO

### RESUMO

A *Terceira Rosa*, envolvendo dois discursos alternados de primeira e de terceira pessoas (combinados com a longa e esfacelada narrativa do discurso literário amoroso), distende-se, de forma liricamente ambígua, entre o diário, a ficção narrativa e o ensaio.

A sua leitura impõe, portanto, um esforço de decomposição e de integração, de regresso e de epifania, de cruzamento tenso entre o mito (ou os mitos) e a realidade.

### ABSTRACT

A *Terceira Rosa*, which involves two alternative speeches of the first and third persons (combined with the long and spoiled narrative of the loving literature speech), is to be found, in an lyrichy ambiguous way, arming the diary, the narrative fiction and the essay.

So its reading forces to an integration and analysis effort, one of return and epiphany, of tense crossing between the myth (or the myths) and reality.

1. Em entrevista concedida a Maria João Martins, publicada no *JL* de 18 de Novembro de 1998, Manuel Alegre classificava o seu recém-aparecido livro de "... quase um ensaio sobre a paixão":

"Este é quase um ensaio sobre a paixão — a primeira paixão de que todas as outras são declinações, como dizia outro dia a Lídia Jorge. A primeira paixão está marcada pela morte, pois constitui simultaneamente a revelação da vida em toda a sua plenitude e da morte, ou da perenidade. Houve dois livros que me marcaram muito — o *Amor de Perdição*, do Camilo Castelo Branco, e o *Menina e Moça*, do Bernardim Ribeiro"

Interessantes estas afirmações, por vários motivos. Primeiro pela marcação de uma atitude subjacente à criação narrativa, essa atitude de aparente reflexão, de distanciamento intelectual rasurando a emoção, o envolvimento. Sintomáticas também as referências bibliográficas, aparentemente estranhas neste fim do século, e tão afastadas a final do que dizia Barthes, na década de 70, quando afirmava na entrada dos *Fragments de um Discurso Amoroso*:

## NOTAS SOBRE A TERCEIRA ROSA DE MANUEL ...

“... o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso é talvez falado por milhares de pessoas (quem o sabe?), mas não é defendido por ninguém. Está completamente banido das linguagens circundantes: ignorado, desacreditado ou ridicularizado, por elas, cortado não somente do poder, mas também dos seus mecanismos (ciências, conhecimento, artes)...”  
[p. 9]

## 20

E, no entanto, o que emerge em *A Terceira Rosa* é um romance de amor, com todas as suas figuras e os seus movimentos, com todos os seus rituais e *fétiches* (mesmo de “empréstimo”), reescrito a partir de recordações vivenciais e/ou literárias, lembrando e repetindo movimentos e figuras, fugindo e simultaneamente se envolvendo na presentificação emotiva, conjugando tempos, tornando o passado narrativo num presente lírico, ou, se aceitarmos a fala do autor, por vezes mesmo, ensaístico.

2. O que mudaria nestas últimas décadas de forma a permitir a reescrita do romance de amor e a sua leitura, pelo menos por parte de alguns autores, entre eles Eduardo Prado Coelho que o considera “um dos mais belos livros de Manuel Alegre”<sup>1</sup>? Como se poderá entender o regresso literário ao romance de amor, na sua forma mais clássica, neste final de século? Que heranças reproduz? Que dados novos e que respiração diferente introduz nesses arquétipos que cita: Camilo e Bernardim?

De Camilo quase poderíamos dizer que herdou a narrativa, com a sua tensão temporal marcada pelos passos da paixão, mas passos transformados pelo comentário reflectido ou pelo gesto lírico: **o primeiro “encontro”** (e falo de “encontro”, não no seu sentido de reconhecimento, mas no sentido mítico de revelação primeira), **as diferentes esperas ansiadas, as superstições e os medos** (“... abria um livro ao acaso e verificava a soma dos algarismos: não podia ser inferior a quinze nem superior a dezanove, eram essas as contas mágicas...”), **certos códigos secretos**, envolvendo a certeza de que só amam verdadeiramente os predestinados, de que para o amor também é preciso uma rajada de génio e de conhecimento oculto (“... Xavier sabia que só muito poucos têm consciência que todos os equilíbrios são precários, que o mundo é mágico e que um simples gesto, uma única palavra podem alterar o ritmo cósmico...”), finalmente **a morte** de Cláudia, completando o círculo, fixando a ideia da morte como desfecho irremediável (“Pero la muerte es lo más bonito”):

“Numa estrada de Espanha, disseram. A caminho de Badajoz. Para um encontro comigo, que de nada sabia, no mesmo Hotel Simancas onde estava o general. Não saberei nunca o que querias, nem o porquê de tanta urgência.

---

<sup>1</sup> “Nós somos de outro azul”, in *Público* (“Leituras”), 13 / 2 / 99

Co

Não saberei jamais sequer por que partiste, mesmo sem ter a certeza de que o teu recado me seria transmitido e de que no dia 12, véspera do fatídico dia 13 em que mataram o general, eu viria ter contigo ao Hotel onde, entretanto, já ele se hospedara, a caminho do seu encontro com a morte, lo más bonito, às cinco em sombra de la tarde, sonidos negros”

De Bernardim, a herança da narrativa lírica, a que fica para além de todas as histórias, a que as esgota e simbolicamente as institui como lirismo (“Esta é a história. Uma história sem história. Uma história só isto”). Mas também a herança de um novo sentido de “ausência”, com uma significação renovada de “impossibilidade” que não é só aquela que vem de fora, ligada a factores sociais, familiares, políticos, mas aquela que vem de dentro, de uma distância interior, pressentida na própria presença, tornada eterna, estática, suspensa — **uma figura**, no sentido que Roland Barthes lhe transmite em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (“...o que é possível imobilizar no corpo tenso”):

“Não sei se foi aí que começou o desencontro. Ou se a despedida estava em nós, desde sempre, para empregar a expressão de Rosário, minha mãe. Sempre nos encontramos como se um de nós estivesse para partir. Havia em cada encontro uma tensão extrema, sabiam sempre a primeira vez, pairava sobre cada um a ameaça de ser o último” [p. 57]

Mas não só destes autores mantém os vestígios. Do próprio autor Manuel Alegre, continuou os livros, essencialmente o seu mais próximo livro, *Alma*: dele re-aproveitou uma pequena experiência, um leve rasto, uma espécie de traço reticente e incompleto que surge, um tanto abruptamente, no seu universo diegético — tão abruptamente como surgiu a prima Lúcia no mundo da personagem-menino: “Foram breves instantes que para sempre se gravaram dentro de mim. Hoje sei que a partir daqueles momentos passei a fazer parte de um amor secreto, incompleto e talvez, por isso mesmo, indestrutível” (p. 173)

Esses instantes vão, porém, repercutir na voz do narrador, já distanciadamente, no momento do acto da escrita autoficcional:

“Às vezes pergunto-me se não andarei sempre a querer completar a paixão inacabada de Lourenço de Faria, meu pai. É possível que mais tarde eu tenha procurado o olhar dela no olhar de outras mulheres. Ou que ela tenha passado a ser também, sob outra forma, o meu amor ausente.” (p. 174)

3. Eduardo Prado Coelho procurando uma resposta para o interesse que o livro desperta, encontra uma certa, ambígua, restritiva e circunstancial resposta — já implícita no título da crónica de onde a recortamos: “Nós somos de outro azul” e é essa interpretação que vai refundir depois na “cabeça” destacada do corpo textual, quando compara este texto com outra narrativa de Alegre: “*A Terceira Rosa* é outra coisa de maior alcance: a identificação do que nos une na distância”.

Esta cumplicidade parece unir, afinal, quem e à roda de quê? Aparentemente uma geração que viveu os mesmos problemas e reacendeu os mesmos mitos, dentro de um universo mais lancinante, mas também mais “azul”, e que encontraria nos dois livros de Manuel Alegre (situados em espaços tão semântica e musicalmente próximos — *Alma / Alba*) o seu espaço de referência e na **rosa** o seu espaço alquímico.

## 22

Mas o plural “nós” envolve, naturalmente, mais do que esse microcosmos traçado num tempo e num espaço circunscritos. Ultrapassando as linhas de um passado próximo, envolve-se nas teias e nos fios que forram, como representações singulares e contingentes, o espaço virtual e mágico onde vive a flor essencial e a palavra pura.

Como sinal dessa “procura” de novo ensaiada e disseminada no texto, está a recuperação dos vários círculos intertextuais, fazendo confluír naquele, um longo e sinuoso discurso literário, onde vagueiam, mais ou menos explicitamente, Tristão e Isolda, a “menina” e o seu enigmático amigo, Jano e Joana, Simão e Teresa, e mais fluida e enquadradoramente, a palavra poética de Lorca e de Ronsard e de Rilke e de Cummings e de Rimbaud, de Camilo Pessanha e de Gérard de Nerval. A fórmula de relação amorosa onde se inscrevem admite variações espraiadas ao longo do texto, num misto de luminosidade e de sombra, de pluralidade e de divisão, de vazio e de unidade:

“Que nome te dar? Tu és única. Tu és todas. Ou talvez nenhuma. Eu sou tu. Tu és eu. A outra metade de mim. A parte de ti que em mim ficou. A parte de mim que foi contigo. Ninguém me foi tão próximo. Ninguém me escapou tanto.”  
(p. 53)

“Amarei outras mulheres. Amar-te-ei em outras: Tu, todas. E todas, tu. Mas não voltarei a dar à paixão palavras excessivas e perigosas” (p. 77)

“Tu és todas, tu és nenhuma, tu és só uma. O teu nome é Pandora e eu sou aquele que te procura”(p.135)

Para essa disseminação e construção fragmentada da “História de Amor” dão também o seu contributo outras linguagens, numa prolixidade de códigos, fazendo coincidir espaços (da música — Falla e o tango entrecruzados —, da pintura de Fausto Sampaio, do cinema — onde o filme *Pandora* tem lugar privilegiado — e mesmo do espectáculo da tourada ou do futebol) de forma a construir uma atmosfera específica, uma espécie de estranho e renovado halo do herói predestinado — aquele que começa a formar-se na infância, em “Alma” e vem agora n’A *Terceira Rosa* revestir a sua configuração amorosa, simultaneamente mantendo e estilizando as “significações cristalizadas”.

4. Se a tensão vivida no texto entre a prosa e o verso, entre a narrativa e o lirismo é uma forma de instaurar de uma forma nova, de “reciclar” (se

quisermos) o romance de amor, também o é, naturalmente, a forma como essa tensão se torna visível, observável. Quase diríamos demarcada, se as fronteiras não fossem algumas vezes transpostas e ajustadas.

Referimo-nos a essa estruturação estranha que combina o “argumento” com o seu parênteses, a heterodiegese com a autodiegese parentética, a história com o seu reflexo diarístico, a objectividade com a subjectividade, o outro com o “eu”, o passado com o presente, num prolongamento e refundição de vozes, que suporta extensões várias e inesperadas, mas dando sempre o privilégio ao intercalado (com que, afinal, começa e termina a narrativa). No parênteses está (ou parece estar) tudo aquilo que só é dizível no silêncio, nessa espécie de “refúgio matricial” de que fala Béatrice Didier, onde permanece o “eu” inviolado, em refúgio e em expectativa. Onde está, talvez a única possibilidade do autor se revelar, sem as restrições e as barreiras que o narrador fabrica com mais convenção e força, onde as vestes de *persona* lírica permitem com mais intensidade o reenvio, sem tantas rasuras, para a pessoa empírica.

Interessantemente, é nos espaços parentéticos que igualmente as marcas débeis de uma metalinguagem vêm à superfície, continuando algumas questões que esboçara em *Alma*, que têm a ver com a impossibilidade da escrita recuperar ou transmitir as sensações, os estados emotivos, as configurações da saudade: ( “Como recuperar o crepitar da lenha, a luz, as vozes?”, pergunta) ou com a dificuldade de encontrar os meios, os processos mais adequados para instaurar a narrativa (“Que pode um narrador fazer em tais circunstâncias?”); ou ainda exprimindo o desejo de saber encontrar a medida justa entre a ficção e a imaginação, a medida com se determina a extensão da realidade: “Gostava de ter o poder ficcional dos meus conterrâneos de Alma. Instintivamente eles sabiam que só a ficção e a imaginação tornam verdadeira a realidade”.

Em *A Terceira Rosa*, os ecos da dificuldade de captação da realidade sensorialmente observada também se fazem ouvir (“Nem toda a vida passa para a escrita. Como narrar, por exemplo, o canto dos pássaros, a leve brisa, o ranger do portão e aquele Olha lá quem vem que tia Filipa dizia sempre quando Cláudia aparecia?”).

São, no entanto, outros problemas bem mais subtis que metatextualmente se levantam, confundindo funções de linguagem, conseguindo elevar a metalinguagem a linguagem poética, encerrando as questões da narrativa na fragilidade e beleza do lirismo.

Precisamente, no início do 42º fragmento, o narrador, sem quebrar o parênteses que se estende desde o fragmento 40º, faz este extraordinário comentário que é, em simultâneo, a expressão de um desejo e uma síntese ambígua de linguagens e de géneros:

“Quebrar a narrativa para te trazer desse país onde o real e o sonho se confundem. Libertar as fulgurações do subconsciente onde te escondes e de noite me visitas.”

Quebrar a narrativa... interrompê-la, fustigá-la ou adoçá-la com o lirismo? Não é já o corte em fragmentos o sinal ambíguo de um discurso romântico que redobra o Absoluto na aparente ruptura da unidade textual?

**24** Mas é no fragmento 33º, quando a história se cruza intertextualmente com a Écloga de Jano, que encontramos essa estranha fusão que torna ímpar a manifestação da metalinguagem, colocando-a entre a asserção e o seu reverso:

Autor é o que expõe o entrecho; o que diz as partes narrativas.

Mas que entrecho o da paixão se não ela mesma e só ela?”

E, mais adiante, confundindo as vozes num prolongamento que não é já ficção ou referencialidade, esboça, de forma singular, o sinal do *continuando* literário, do eterno palimpsesto:

“Autor: eu, Bernardim, Jano, Xavier Furtado, o que em muitos se desdobra: Mudarei terra, mudarei vida. E até paixão em paixão. E eu sem sapata sequer. Sem partes narrativas para dizer. Autor: o que se expõe mais do que expõe, o que inventa e o que se inventa, o que se finge, o que se esconde, o que se mostra.”

5. Num jogo de afastamento e de aproximação do sujeito, no caminhar ambíguo entre a auto-representação e a fuga, o texto adensa-se, penetrando numa zona difusa em que a autoficção caminha irremediavelmente para o lirismo:

“É aí que te procuro: no vento, nas dunas, no mar, na espuma, nas noites de neblina posso apertar o teu corpo já sem corpo. E olhando as águas da Ria eu vejo ainda o teu rosto, quase abstracto, é Agosto...”

Inventando e inventando-se, construindo o texto entre a dicção, o factual ficcionado e os seus mitos pessoais, a voz que se desdobra em *A Terceira Rosa*, a voz que se estende para além de *A Terceira Rosa* (na pluralidade dos sons e das emoções que suscita), essa voz, dizia, gera uma nova sintaxe que, desenvolvendo fricções e ajustamentos, recria o texto, simultaneamente, como autofricção onanista (espécie de biografia hedonista do sentimento trágico) e como expressão genérica da própria Literatura.

Handwritten mark or signature in the top right corner.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALEGRE, Manuel** – A Terceira Rosa, Lisboa, Edições Dom Quixote, 1998  
**BARTHES, Roland** – Fragmentos de um Discurso Amoroso, Lisboa, edições 70, s/d  
**COELHO, Eduardo Prado** – “Nós somos de outro azul”, in Público (“Leituras”), 13/ 2/ 99  
**DARRIEUSSECQ, Marie** – “L’aufiction, un genre pas sérieux”, Poétique, nº 107, 1996  
**MARTINS, Maria João** – “Manuel Alegre – Um Livro de Saudades”, JL, 18/ 11/98