

**O RISO DA PROSA: O NARRADOR DRAMATIZADO DE THOMÉ
PINHEIRO DA VEIGA E SEUS FASTOS GENIAIS**

**THE LAUGHTER OF THE PROSE: THE DRAMATIZED NARRATOR OF THOMÉ
PINHEIRO DA VEIGA AND HIS GENIAL NOTES**

Paulo Ricardo Kralik ANGELINI¹

RESUMO: A inventividade na construção dos narradores é uma das grandes características da literatura portuguesa contemporânea. Entretanto, basta um olhar cuidadoso para se perceber uma série de referências, anteriores à contemporaneidade, que marcam forte presença na edificação deste narrador diferenciado. A tradição dos narradores dramatizados e conscientes de seu ofício, como prefigura Wayne Booth em *A retórica da ficção*, apresenta uma linha frutífera de escritores, potencializada no século XX. Contudo, é para o início do século XVII que este trabalho se volta, ao recuperar, dentro dessa tradição de narradores, um autor pouco estudado pela academia: Thomé Pinheiro da Veiga e seu *Fastigínia*.

Palavras-chave: narrador dramatizado; Thomé Pinheiro da Veiga; *Fastigínia*; literatura portuguesa.

ABSTRACT: The inventiveness in the construction of narrators is one of the great features of contemporary Portuguese literature. However, a closer look would reveal older references, previous to contemporary days, that were pivotal in the construction of this ‘Dramatized Narrator’. The tradition of these narrators, conscious of their “metier”, according to Wayne Booth in *The rhetoric of fiction*, dates back a long time, but was particularly prolific in the 20th century. However, this essay intends to analyze the early 17th century to recover, within this tradition of narrators, an author yet little studied in universities: Thomé Pinheiro da Veiga and his *Fastigínia*.

Keywords: dramatized Narrator; Thomé Pinheiro da Veiga; Fastiginia; portuguese literature.

Introdução

Caro Leitor,

Este artigo não inicia de forma tradicional. Peço a paciência necessária para perceber não uma pretensão da forma pela forma, nesses dias em que tantos têm tão pouco a dizer em seus discursos facundos, mas sim uma tentativa, é bom que se diga, de alinhamento entre forma e conteúdo, e é por isso que cedo a tarefa a um narrador dramatizado, já que é dele(s) que iremos falar. Sendo assim, ignore este prólogo e continue, se assim desejar, a leitura.

¹ Doutor em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professor Adjunto na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS.

Monólogo improvável número 1: apresentação do personagem Homem Plano para os leitores

No princípio era o silêncio. A primeira vez que falei, fui preso

Homem Plano

a página vira e ouve-se

Antecapítulo 1

O Mundo Plano, onde estou, foi inventado ao mesmo tempo que o Mundo Espacial, onde vocês estão

a página vira e ouve-se outra vez

Antecapítulo 2

Vimos todos do mesmo sítio, mas a separação foi brutal.

Um processo enganado de adaptação.

O único ponto de intersecção que restou entre os dois mundos foi a leitura.

E a leitura precede a escrita.

a página vira: ouve-se?

Parte 1

Nós, os homens planos, não podemos estar no espaço, mas podemos ler livros. Conseguimos deslizar pelos contornos das letras, saltar de umas para as outras, percorrer os labirintos das linhas que formam cada palavra e cada frase, e desta forma, seguir as histórias impressas em qualquer livro feito de páginas planas. (PORTELA, 2012, p.19-33)²

O personagem/narrador da inventiva obra *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela, apresenta-se enquanto um ser plano, de outra dimensão, e mantém, durante todo o texto, um forte diálogo com o leitor — “Olhem para mim, vou fazer uma pequena demonstração” (Ibidem, p.35); “Façamos uma pequena demonstração: Estão a ler um livro neste preciso momento, não estão? Imaginem agora que eu estou ao pé da letra X” (Ibidem, p.44). Junto a essa constante comunicação com os leitores, seres da outra dimensão, há uma série de pequenos artifícios para a consolidação do objetivo, seja através um grafismo diferenciado, na diagramação do texto, seja através da inclusão de outros elementos que dão sustentação à narrativa, como fotos, ilustrações e outras figuras.

² Para tentar reproduzir o grafismo idealizado pela autora na obra, não se reduziu a margem para a citação.

Diálogo improvável número 1: discussão de relacionamento entre personagem e narrador/autor

Por que é que a Maria das Dores usa essa linguagem tão vulgar? Falava assim, na frente dos seus pais?

— Havia de me ouvir falar com o meu pai. Especialmente depois do jantar. Era mata e esfolá. Nunca leu os psicólogos das revistas cor-de-rosa? Fatal lacuna. (CARVALHO, 2004, p.183)

O narrador-autor, ante a “independência” da personagem Maria das Dores, da obra *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho, resolve ameaçá-la de eliminação da história, mostrando o seu poder e tratando-a como se tivesse vida própria: “Imagine que eu a suprima de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra [...] E duvido muito de que outro autor se interesse por si” (Ibidem, p.183). Maria das Dores não se sente intimidada: “— Pensa que tenho algum medo? Isso é uma chantagem do catano. Se eu tivesse a faca e o queijo na mão, como você tem, não lhe tirava assim o tapete...” (Ibidem, p.183).

Diálogo improvável número 2: discussão filosófica entre personagem de 3 anos e o narrador, seu avô já morto

A Íris caminha pelo cemitério de pianos. Olha para todos os lados. [...] Levanta o rosto, olha para mim e diz: — Estás a falar para quem?

Silêncio.

— Estou a falar para as pessoas que lêem estas palavras num livro.

— Se calhar, a minha mãe vai ler o livro, não é?

— Se calhar, vai.

— Como é que se chamam as pessoas que estão a ler o livro?

— Têm muitos nomes. Cada uma delas tem um nome diferente.

— Se calhar, alguma delas chama-se Íris, não é?

— Sim, se calhar. — Silêncio.

— Como é que te chamas, senhor?

— Eu? — Silêncio — Sou o teu avô. (PEIXOTO, 2006, p. 206 207)

A neta, Íris, personagem de *Cemitério de pianos*, de José Luis Peixoto, pergunta se o avô já leu o livro que as pessoas estão a ler: “— Não. Ainda não está pronto. A história ainda não se terminou. Faltam até muitas palavras para terminar. Nas páginas brancas, já existe o lugar para essas palavras, só que ainda não foram ditas. Ainda não foram ouvidas” (Ibidem, p.208). O avô questiona a fluência da neta, que reclama da sua forma machista no tratamento da avó: “— Ainda nem tens três anos, não podes falar assim. Nenhuma criança de três anos fala assim. — Não posso? Não posso? Tens a certeza? Tu estás morto. Devias ser o primeiro a calar-te acerca daquilo que posso e não posso dizer” (Ibidem, p.208).

1. A tradição de narradores dramatizados na literatura portuguesa

Os trechos apresentados aqui pincelam, com fortes tintas, um pouco da inventividade da literatura portuguesa contemporânea. As três obras foram publicadas neste ainda jovem século XXI, e partilham de um estilo de narrar que ultrapassa as fronteiras comportadas entre autor, narrador, personagem. Muitas dessas histórias trazem uma voz autoral que se materializa na narrativa: o narrador, disfarçando-se de autor, diz, a todo momento, que está presente no jogo literário. Na obra *A Retórica da ficção*, Wayne Booth realiza um estudo de fôlego ao compilar diferentes discursos a respeito do narrador. Booth apresenta algumas categorizações acerca da presença do narrador em uma obra literária, e uma das mais interessantes é a de *narradores dramatizados conscientes de si próprios*³. Afirma o crítico norte-americano: “muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os personagens tão nítidos como aqueles sobre quem falam” (BOOTH, 1980, p.168), listando nomes dignos desta linhagem, como o de Cervantes em *Dom Quixote* e o de Montaigne.

São narradores que não estão a serviço de um autor que pretende suspender a leitura naquele campo tranquilo do fazer de conta. O trajeto aqui é repleto de percalços, buracos em que os leitores são fisgados pelas mãos hábeis de narradores que fazem questão de mostrarem-se presentes, inseridos na diegese, gritando suas dúvidas e suas ordens, desestabilizando a leitura. Os sentidos são intensificados na quebra do pacto realista, exigindo uma leitura mais atenta. Portanto, o leitor passivo pouco lugar ocupa nesta literatura. O autor contemporâneo, como afirma Ricoeur, sabe a importância do papel do leitor no processo, uma

3 Dramatized and Self-Conscious Narrator (BOOTH, 2008, viii).

vez que “somente pela mediação da leitura é que a obra literária obtém a significação completa” (RICOEUR, 1997, p.275). Ricoeur salienta certa severidade percebida nas afirmações de Wayne Booth em *A Retórica da ficção*, com relação a um narrador pouco confiável. O crítico norte-americano comentava que quanto menos desassossego entre o ‘eu’ criado pelo autor e o ‘eu’ adivinhado no leitor, tanto melhor. Ou seja, era tarefa de um escritor bem-sucedido a capacidade de criar uma certa subordinação de confiança entre o leitor e o autor, na voz do narrador. Um caminho tranquilo, seguro. Booth afirmava, com leve repreensão, que “muitas obras modernas usam o mesmo tipo de narração confusa e pouco digna de confiança, numa polêmica deliberada contra noções convencionais da realidade e a favor da realidade superior oferecida pelo mundo do livro” (BOOTH, 1980, p.302). Já para Ricoeur, a grande diferença é que uma narrativa apoiada em uma voz não confiável cria um novo tipo de leitor, um leitor não mais passivo: “Não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa. A única resposta digna da crítica que ela provoca [...] é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde” (RICOEUR, 1997, p. 282).

Esses narradores, portanto, expõem seus organismos constitutivos. Exemplos para isso não faltam na contemporânea literatura lusitana. Aliás, aquela ameaça de eliminação de uma personagem, processo construído na obra de Mário de Carvalho, também aparece em *Ontem não te vi em Babilônia*, de Lobo Antunes. Uma das personagens narradoras faz um pedido urgente: “minha amiga constante, meu abrigo por vezes, não a eliminem do livro...” (ANTUNES, 2006, p.169). A outra, contudo, não faz questão de permanecer na obra: “se me riscarem do livro antes da manhã agradeço, siga a história sem mim” (Ibidem, p.168). No meio das tantas vozes, há uma que aparece entre todas as outras, e assim se cristaliza o autor empírico, o homem que carrega o nome na capa, na seguinte passagem: “Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro” (Ibidem, p. 465).

Vícios e Virtudes, de Helder Macedo, igualmente traz a dramatização de um narrador com consciência de si próprio, referendando sua tarefa de escreva: “Mas isto posso eu dizer agora, de novo o autor democrático que me prezo, que deixa as personagens terem a sua vida própria” (MACEDO, 2002, p.218).

Percebe-se comum, na literatura contemporânea portuguesa, esse diálogo constante dos narradores com seus leitores. Na obra *O reserva (O suplente, em Portugal, 2000)*, Rui Zink igualmente se utiliza da técnica, marcando em parênteses possíveis reações de seu público: “A amante gosta de Fellini (sim, ela conhecia Fellini, para que essas caras de surpresa?)” (ZINK, 2004, p.123). Também na obra *Canário (2007)*, de Rodrigo Guedes de Carvalho, o personagem central e um dos narradores está preso e chama o leitor a uma participação quase presencial: “Chega-te cá. Não tenhas medo. Não vê as grades? Estou preso, não te posso fazer mal” (CARVALHO, 2007, p. 13). O processo da conversa com o leitor muitas vezes é construído para justificar a desordem do material narrado, como o faz Yvette K. Centeno, em *Amores secretos, de 2006*: “Não te admires, amigo leitor, deste modo de narrar, aos saltos, para trás e para frente, pondo em conjunto o passado e o presente. É assim que funciona a memória, com as suas gavetas, de onde se retira o antigo e o atual, e até o futuro antecipado (CENTENO, 2006, p.85).

Como se percebe, e muitos outros exemplos poderiam ter sido incluídos, esse processo é bastante recorrente na atual literatura lusitana. Por certo, bastaria uma superficial pesquisa na História da Literatura Portuguesa, procurando com olhos curiosos esses narradores que buscam essa piscadela de seus leitores, na dramatização a que aderem na diegese, para que se observe que essa artimanha narrativa não é nova, muito pelo contrário. Alguém reforçaria em seu discurso: isso foi criado por José Saramago, sublinhando, direto dos anos 80, a seguinte passagem de *Memorial do convento*: “Já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos” (SARAMAGO, 2000, p.233).

Outro poderia sugerir: isso tem mais tempo, vem de Almeida Garrett, ainda no século XIX. E citaria a seguinte passagem de *Viagens na minha terra*: “Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos” (GARRETT, 1992, p.45).

Entre Almeida Garrett e José Saramago, há uma série de nomes que também poderiam ser incluídos nesta lista – autores que trabalharam com narradores que brincam com o leitor no ato da escrita: de Camilo Castelo Branco a José Cardoso Pires, passando por Vergílio

Ferreira, Fernanda Botelho, Nuno Bragança, Augusto Abelaira, estes últimos talvez dois dos que mais fortemente tenham potencializado esse tipo de discurso narrativo (vide *A noite e o riso* e *O triunfo da Morte*, respectivamente). Se retrocedêssemos ao século XVI, *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, seria um primeiro bom exemplo na dramatização do narrador. Contudo, há um texto pouco trabalhado na academia que merece um estudo mais detalhado.

2. Fastos geniais

Poucas décadas depois de Bernardim Ribeiro, provavelmente nos primeiros anos do século XVII, o autor Thomé Pinheiro da Veiga⁴ escreve *Fastigímia* (alguns críticos, entre eles Ernesto Rodrigues, da Universidade de Lisboa, apontam um erro na edição de Sampaio Bruno, de 1911, sublinhando que o título correto seria *Fastigínia*, de fastos geniais; confiantes no acerto dessa correção, adotaremos esta última grafia ao longo do artigo). Na obra, o narrador relata sua viagem desde Valladolid, então capital do Império, na Espanha, até Lisboa, descrevendo, em três capítulos, os costumes, os hábitos, o modo de vida da nobreza durante aquele período. Os críticos António Saraiva e Óscar Lopes incluem o autor no rol dos memorialistas. Porém, uma primeira referência de extrema relevância é um elemento peritextual, o irônico título completo, negligenciado pela edição de 1911: *Fastigímia – Fastos geniais tirados da tumba de Merlim, com a Demanda do Santo Graal pelo Arcebispo D. Turpin*. Ora, interessante observarmos um princípio de fusão entre o relato (pretensamente verídico) do cronista e a invenção ficcional, compactuada mesmo na criação de uma *persona* – o Turpin, como o autor se refere na diegese e mesmo em outro elemento peritextual, uma espécie de prefácio da obra, o qual assina. Percebe-se que, ainda que o narrador reforce o caráter memorialista e estabeleça com o seu leitor um pacto de veracidade, este é a todo tempo quebrado, pois a voz narrativa desautoriza-se quando afirma que traz *ociosidades e mentiras*.

O editor Sampaio Bruno, em defesa à sua publicação de 1911, refere-se a Veiga como “um dos nossos raros antigos que em prosa riu”, o que revela a engenhosidade e o humor fino trazidos pelo narrador de *Fastigínia*. Talvez seja esse tom que faça com que essa obra

4 Natural de Coimbra, com datas de nascimento estimada em 1570 e de falecimento em 1656, o poeta português, assumiu vários cargos administrativos, como procurador da Coroa e desembargador do Porto.

dialogue tão bem com outra viagem famosa, e também farta em ironia e sarcasmo, aquela já citada que Almeida Garrett traria à tona praticamente duzentos e cinquenta anos depois. Índícios dessa modernidade não faltam. Aliás, Saraiva e Lópes destacam: “Trata-se de uma das obras mais notáveis do nosso século XVII, graças a uma prosa cheia de vivacidade, a um extraordinário sentido de humor, ao seu equilíbrio entre a coloquialidade e a erudição” (SARAIVA, 2005, p.535-536). O professor Ernesto Rodrigues, que tem se debruçado sobre a obra de Veiga, também aponta traços vanguardistas: “um festival de ditos, anedotas, adágios, etc, que concorrem na carnavalização do polilinguismo discursivo e lhe conferem insuspeitada modernidade” (RODRIGUES, 1993, p.273).

Tentemos, pois, pincelar algumas passagens de curiosa relevância no que diz respeito às manifestações deste narrador. Já na dedicatória, o homem que se assina Turpin dirige-se aos leitores, conclamando de imediato uma intimidade insuspeita: “Amigo leitor e amiga leitora”⁵ (VEIGA, 1988, p.5). Contudo, logo mais adiante apimenta a relação de proximidade, repetindo a saudação, desta feita com um teor de deboche: “Ocioso Senhor e vagância Senhora”. Impossível não perceber um diálogo com o ‘Prólogo’ de Cervantes em seu *D. Quixote*:

Desocupado leitor, não preciso prestar aqui um juramento para que creias que com toda a minha vontade quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo que se pudesse imaginar: porém [...] que podia o meu engenho, estéril e mal cultivado, produzir neste mundo senão a história de um filho magro, seco e enrugado? (CERVANTES, 2003, p.14)

Assim como o célebre escritor espanhol, nosso pouco conhecido autor português inicia sua obra chamando a atenção de forma negativa para o que escreve, alertando não fazer parte da casta de Reis ou nobres heróis, tão caros à mitologia portuguesa:

Quanto melhor ora vos estivera a vós tomar o vosso livro ou rosário, e a vós a vossa roca ou sarilho, que pordes-vos a gastar mal o tempo em ler estas impertinências e ociosidades, de outro vadio tão ocioso como vós: e, se bem

5 Na medida do possível, a ortografia da obra será atualizada pelo autor deste artigo.

ora soubésseis (amigo leitor)⁶ o pouco que me deveis, por que eu primeiramente não sou tão repúblico como os Codros e Decios, e outros parvos, que, por que se dissesse deles que morreram pela Pátria, se enterraram vivos. (VEIGA, 1998, p.6)

Traz dois elementos de tecelagem, a roca e o sarilho, que se aproximam de um tecer de histórias que se prometem ociosas e impertinentes. O narrador desiste daquela aproximação calculada inicialmente com o leitor, uma vez que agora trata seu leitor com um suposto desdém, ao mesmo tempo em que se intitula *tão ocioso* quanto. Além disso, admite o narrador que não tem a menor intimidade com aquele que lê: “Enfim confesso que não sou tão próximo que, por vos dar motes que glosar, me pusesse a compor epitáfios que me ponhais em minha sepultura” (Ibidem, p.7). Perceptível, portanto, que o narrador trabalha com o *topos* da modéstia, construindo uma forma de *captatio benevolentiae*: autolimita-se, como forma de captar a simpatia do leitor.

Contudo, há algumas diferenças bastante notáveis entre ele e o vate castelhano. A primeira, e talvez fundamental, é que enquanto o narrador de Cervantes ocupa-se de material claramente ficcional e jura uma sinceridade, conclamando a confiança do leitor — “Basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da verdade nem um til” (Ibidem, p.31) —, Pinheiro da Veiga traz material de matiz autobiográfico, condizente à sua função de cronista real (lembremo-nos de que Veiga viveu o período de soberania espanhola, no domínio filipino), mas ainda assim alimenta confusões ao utilizar-se de elementos claramente romanescos. Além das já citadas brincadeira do título e da criação da *persona* Turpin, o narrador diz que escreve *mentiras*, colocando-se em um lugar de destaque em relação à pequenez do leitor. Outra diferença é que, se o narrador de Cervantes afirma que falhou em seu projeto literário, o de *Fastigínia* trilha contrário caminho:

Uma coisa costumam fazer os modestos cronistas, que é pedirem aos leitores críticos emendem suas faltas; eu vos aviso que vos não metais em emendar nada, por que eu sou discretíssimo em cabo, e tudo vai muy cortesão, muy bem escrito. E se vós dizeis que não, eu digo que sim; e em duas testemunhas encontradas mais fé se deve dar a um cronista real, como eu,

6O narrador finge um certo comportamento de discrição quando coloca em parênteses, de forma recorrente, a expressão amigo leitor.

que a um curioso impertinente, como vós, que se põem a censurar estas ociosidades e mentiras. (Ibidem, p.8)

Verificável igualmente na passagem:

Minha tenção foi que, quando meus bons netos lessem estas memórias ao soalheiro, pudessem dizer: No tempo em que nasceu o Príncipe Felippe Domingues, esteve o nosso dono, que come a terra fria, vendo na Corte tantas festas, sem um real na bolsa; aquele era tempo de Deus, e homem de valor, que sobre rapar fomes tão largas, ao som dos remoques do estômago, se punha a compor sonetos e cronologias desta maneira; e não se lembram dos repelões e cotoveladas que no sarau levei. (Ibidem, p.7)

A dramatização deste narrador potencializa-se quando ele assume suas escolhas de escrita, reiterando ser a principal testemunha dos fatos narrados, ao mesmo tempo em que se refere à razão de ser da narrativa: desenfadar-se: “Todos esses passos andei por meu desenfadamento e de meu santo corpo [...] por meu gosto o vi, por meu desenfadamento o escrevi” (Ibidem, p.7). Também é interessante ressaltar o método de conquista do leitor, aplicado em um processo de contínuo desdém, mas tão ridículo que beira a sedução canhestra, solicitando que, para o bem e para o mal, perceba quem tem o poder nas mãos: “nem desculpeis minhas faltas, nem encareçais meu trabalho; se algum me custara, não somos tão amigos que, por vos fazer mostrar as gengivas, houvera de queimar as pestanas” (Ibidem, p.7).

Outra seção que vale destacar, na obra de Veiga, é a denominada *Protesto do author*, assinada como Turpin. Veiga recupera uma certa humildade, avocando-se algumas possíveis deficiências na sua escrita, e assumindo-se um asno: “Tende mão, senhores [...] que, se achares algum ponto do sermão que vos soe mal, que vos não escandalizeis, porque eu nunca estudei Teologia, e direi de um até trezentos despropósitos, porque sou um asno: riscar, e andar” (Ibidem, p.17). Apesar de suas ditas fraquezas, importa-se apenas com o processo comunicativo: “Fora d’aqui se achares alguma parvoíce, deixa-la jazer, que assim me importa acomodar-me com os ouvintes, porque me entendam” (Ibidem, p.17), ao mesmo tempo em que se exime dos possíveis julgamentos por parte do leitor a partir de seus relatos ambiciosos: “e se vos parecer solto nas palavras, e pouco modesto nas histórias, lembre-vos que só na casa

do ladrão se não fala em corda, mas o professor da pureza, como eu, tem mais liberdade para falar sem calúnia” (Ibidem, p.17).

Começa de fato a obra – são três capítulos – e o narrador de *Fastigínia* solicita por diversas vezes a confiança do leitor, pegando-o “pela mão”, e explicando sua arquitetura ficcional: “Traremos cá uma historia de dois negros que, indo por uvas, disseram...” (Ibidem, p.116), retomando onde parou a narração: “Tornando ao que dizíamos...” (Ibidem, p.168), prosseguindo o seu encaminhamento: “Deixamo-las ir no coche e ficamos nós no Prado...” (Ibidem, p.203), criando expectativa na leitura ao pôr a narrativa em suspenso: “e assim contarei no dia seguinte um caso que nos sucedeu, notabilíssimo” (Ibidem, p.195), evitando alguns assuntos que possam desviar do tema central: “Não conto as práticas que passamos com a Sr^a D. Maria de Salinas, no Prado, porque esta vai sendo larga e ia-nos profanando muito a matéria” (Ibidem, p.211).

Suas lembranças vêm encadeadas: “E a este propósito me lembra que, outra vez que cá estive, sucedeu o que vos contarei...” (Ibidem, p.116). Finaliza o que relata com um ingênuo humor anedótico: “Minha historia acabada, minha boca cheia de marmelada” (Ibidem, p.295). Cabe, ainda, ressaltar, o que para a crítica Maria de Lurdes Belchior seria o *leitmotiv* da obra, a saber, “o contínuo confronto entre Portugueses e Castelhanos, numa espécie de procura de respectiva identidade nacional” (BELCHIOR, 1988, p.12). Praticamente toda a obra versa nessa disputa Ibérica. O autor defende Portugal, mas também debocha: “Dizia um embaixador que foi a Portugal que bem parecia terra dada em dote a genro e não a filho; e que dizia outro que estávamos neste canto *culus mundi*” (Ibidem, p.43), caricaturizando a sua curta extensão e a sua geografia: “Só tem quatro palmas de terra, toda monte e pederneira” (Ibidem, p.43).

Para apimentar o relato, faz uma anotação que ficaria célebre séculos mais tarde com Teixeira de Pascoaes, em *Arte de ser português*⁷ (1915) e Eduardo Lourenço, em “Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos” (1978). Disserta sobre a soberba lusitana: “Confesso-vos que tínhamos razão. Viemos ponderando a razão que têm os castelhanos de zombar de nossa soberba e vaidade” (Ibidem, p.175). Arremata que “em geral somos tidos e

7 Teixeira postula, como defeitos da alma pátria portuguesa, a vaidade susceptível: “É outro defeito muito vulgar num Povo que foi grande e decaiu. Inferior e pobre, considera-se ainda possuidor dos bens arruinados. Continua a viver, em sonho, o poderio perdido. [...] O português é um herdeiro esbulhado dos seus bens materiais e espirituais. Mas vão dizer-lhe que é pobre! Suprema ofensa!” (PASCOAES, 2007: 117-118).

havidos em Castela por loucos e soberbos, sem lastro nem fundamento” (Ibidem, p. 266), e mesmo os ingleses comentam: “estes são portugueses, e arrogantes” (Ibidem, p. 267). Entram no rol das características apontadas por Veiga uma “melancolia e nublado português à boa sombra e alegria castelhana: uns, noitibós tristes, e outro pintassilgos alegres” (Ibidem, p.178).

Algumas considerações finais

Ao finalizar a escrita sobre suas andanças, Veiga traz o retorno a Portugal e suas implicações. Sente uma dor na alma ao observar uma certa pequenez de seu povo e de sua terra, intensificada no diminutivo Portugalete: “Em descobrindo o Portugalete, se nos mostrou com uma cara de violãozinho, encarquilhada, [...] tudo penedos escabrosos e montes, sem nenhuma lhaneza, [...] e a terra partida aos palmos com suas paredinhas, como quem diz: isto é meu, não é teu, não me furtas as minhas uvas” (Ibidem, p.316). E complementa: “me entristeço ver em tudo a gente que produz aquela terra ser conforme ela” (Ibidem, p.317). Contudo, assim como faz Miguel Torga em *A criação do mundo*, quando escreve em preto e branco uma certa melancolia de retornar a um país triste, comezinho, mas ainda assim essencial em seu espírito, e que por isso mesmo jamais trocaria por outro, Veiga cede aos encantamentos de sua terra, e escreve sem ironias nem deboches, exaltando filosoficamente o lugar de onde saiu:

Cheguei, finalmente, a beijar a doce terra de minha amada pátria, livre do cativeiro de tanta liberdade, representando-se-me aos olhos com tão formosa vista que conheci que nos deu a natureza amor e inclinação à própria terra, donde recebemos o ser e o mantimento, que se foi convertendo nestes corpos e os dos nossos passados nela. Por isso o amor da pátria é como o amor próprio e natural, pois queremos ao que fomos e havemos de ser. (Ibidem, p.317)

Incontestável que o riso em sua prosa, tantas vezes obtido a partir do escárnio, do deboche, cede espaço para um sentimento afetivo à própria terra. No resto, Thomé Pinheiro da Veiga traz em seu *Fastigínia* a criação de um narrador irônico, crítico, em constante conversa com seu leitor, a quem faz cúmplice de suas xingadelas. Dizíamos, lá no início deste artigo,

que a literatura portuguesa contemporânea é bastante inventiva na elaboração do papel do narrador. O que dizer, então, de Turpin, que, no início de 1600, criou uma literatura vanguardista, dialogando com leitores de uma obra que só os teria, de forma um pouco mais disseminada, séculos mais tarde?

Concluo, senhor, com que, pelo que tenho visto da nossa Pátria, da honra, modéstia e termo com que se trata o amor; protesto que vivia enganado, e para confusão minha deixa esta memória, porque só cá se quer bem, que estas são as virtudes da virtude: renderem e namorem até os inimigos dela, porque deixam penhorados os desfavores portugueses que todas as larguezas de Castela; e por isso me atrevi a viver lá com mais liberdade, como quem se não temia que houvesse coisa que lha tirasse. E folgo que com este engaste desta formosa pérola da honestidade e pureza do amor verdadeiro dê remate ao discurso desta ociosidade. (Ibidem, p.320-321)

Referências

- ANTUNES, Lobo. *Ontem não te vi em Babilônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. Prefácio de *Fastigímia*. In: VEIGA, Thomé Pinheiro da. *Fastigímia*: Reprodução em fac-símile da edição de 1911 da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Lisboa: INCM, 1988.
- BOOTH, Wayne. *Retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- _____. *The Rhetoric of fiction*. Chicago: Chicago & London, 2008.
- CARVALHO, Mario. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa, Caminho, 2003. 3ª ed.
- CARVALHO, Rodrigo Guedes de. *Canário*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- CENTENO, Yvette K. *Amores secretos*. Lisboa: ASA, 2006.
- CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PASCOAES, Teixeira. *Arte de ser português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- PEIXOTO, José Luís. *Cemitério de pianos*. Lisboa: Bertrand, 2006.
- PORTELA, Patrícia. *Para cima e não para norte*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- RICOEUR, Paul. “Mundo do texto e mundo do leitor”. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997, v. III.
- RODRIGUES, Ernesto. *Fastigímia* (Recensão). Colóquio de Letras. n. 127/128 (Janeiro 1993).
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Ed., 2005.
- SARAMAGO, José. *O memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 25ª ed.
- VEIGA, Thomé Pinheiro da. *Fastigímia*: reprodução em fac-símile da edição de 1911 da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Lisboa: INCM, 1988.
- ZINK, Rui. *O reserva*. São Paulo: Planeta, 2004.