

O ANJO ANUNCIADOR DA CIDADE EM UM CONTO FANTÁSTICO DE BRANQUINHO DA FONSECA

Dr. MARCELO PACHECO SOARES
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
(marcelo.soares@ifrj.edu.br)

RESUMO: Este artigo mostra como Branquinho da Fonseca, contista português da primeira metade do século XX, constituiu em sua narrativa “O anjo” uma discussão acerca das relações sociais no espaço urbano contemporâneo e a respeito ainda da opressão do Estado sobre a liberdade dos cidadãos, circunstância já presente no contexto português e europeu da década de 1930, quando o conto é publicado. Identificamos ainda como o tema é desenvolvido a partir do discurso ambíguo do gênero fantástico e também pelos diálogos intertextuais estabelecidos com a obra de Franz Kafka e o “Gênesis” do *Antigo Testamento*, bem como outras produções do próprio Branquinho da Fonseca.

Palavras-chave: Fantástico. Conto português. Sociedade urbana do século XX. Intertextualidade.

Artigo recebido em 09 jun. 2016.
Aceito em 10 jul. 2016.

THE HERALDING ANGEL OF THE CITY IN A FANTASTIC TALE
BY BRANQUINHO DA FONSECA

ABSTRACT: This article shows how Branquinho da Fonseca, a Portuguese short-story writer of the first half of the 20th century, promoted in his narrative “O anjo” a discussion about social relations in contemporary urban space and about the oppression of the State on the freedom of citizens, a circumstance already present in the context of the 1930s when the tale is published. We further identify how the theme is fostered by the ambiguous discourse of the fantastic genre and also by intertextual dialogues established with the work of Franz Kafka and “Genesis” of the *Old Testament*, as well as other productions by Branquinho da Fonseca.

Keywords: Fantastic. Portuguese tale. Urban society of the twentieth century. Intertextuality.

“Era verdade afinal: — ‘A vida é como estar morto até chegar o Anjo, que baterá três vezes...’” (FONSECA, 1967, p. 11). É essa espécie de axioma particular que rege a concepção de vida do personagem Amorim e impulsiona os acontecimentos do conto fantástico “O anjo”, do escritor português Branquinho da Fonseca, publicado no volume intitulado *Caminhos magnéticos*, em 1938. Famoso especialmente pela novela *O Barão*, obra de 1942 que sustenta fortuna crítica com as mais variadas vertentes (além de fantástica, realista, mítica, filosófica, sociológica, estética, surrealista)¹, Branquinho da Fonseca publica contos (gênero narrativo a que mais se dedicou) entre as décadas de 1930 e 1950 e foi — ao lado de José Régio, João Gaspar Simões e Miguel Torga — um dos grandes expoentes do grupo literário surgido por ocasião da criação da *Revista Presença*, em 1927, de que participou da fundação, e devoto confesso do movimento orphista que lhe antecedeu.

¹ José Maria Rodrigues Filho inventaria de modo completo essa crítica em sua pesquisa de Doutorado realizada na Universidade de São Paulo e publicada posteriormente em Portugal sob o título *O Barão, de Branquinho da Fonseca - de sua fortuna crítica a um estudo temático comparativo*.

Em “O anjo”, trabalho que é então uma das muitas narrativas que figuram na contística fonsequiana, o citado protagonista, que fora, segundo faz-se crer, injustamente detido na prisão, efetua, após a sua fuga do cárcere, um caminho de egressão da cidade. Desse modo, no movimento final do personagem, delimitam-se dois espaços bem marcados: enquanto um apresenta como cenário a urbe da qual Amorim escapara, o outro, em que ele se refugiara, revela-se um local mais apartado, ocupado pela natureza e aparentemente sem características citadinas, embora em instante algum a cidade saia do seu ângulo de visão. Na passagem do primeiro para o segundo espaço, o personagem teria afinal desenvolvido (ao menos segundo ele mesmo acredita) uma capacidade de entender: e, de fato, apenas ao fim do percurso é que o herói, antes *perdido pelas ruas* da cidade em que *tudo é baço* e nas quais *andou como embriagado*, vê-se — após *caminhar com passo apressado* (e, como portanto se poderia supor, já com certa desenvoltura, embora fosse coxo de uma perna) — tomado por uma *grande lucidez*, competência que ele já antes reconhecia em si mesmo mas que confessava inicialmente procurar limitar justamente com a embriaguez: “*a minha doença é lucidez... Estejam descansados que passa... isto passa... Basta um pouco de vinho a mais, já fico bem.*” (FONSECA, 1967, p. 12, grifos do original). Ao abrir mão dessas limitações que ele mesmo se impunha, alcança, no encerrar da narrativa, a competência para *ver tudo*.

A Lua saiu de trás dos montes, dando uma aparência humana a todas as coisas, desde as árvores, com seus braços e murmúrios da folhagem, até as águas, com um rolar de multidão. E Amorim caminhava, agora apressando o passo. Numa grande lucidez, via *tudo*, revia toda a sua vida desde pequeno, desde o solar dos pais, grandes senhores muito ricos, que viviam na província, até àquele humilde quarto na cidade, que o escondera do mundo. “*Quem preservar até ao fim será salvo...*”.

Mas sentiu-se cansado. Brilhavam ao longe, amontoadas, as luzes da cidade. (FONSECA, 1967, p. 27)

O pronome “*tudo*”, a despeito de sua referência genérica e indefinida, poderia ganhar aqui uma atribuição de significado mais precisa: o *tudo* que Amorim realmente *vê* seriam *as luzes da cidade que brilhavam ao longe, amontoadas*, conforme logo se descreve, as quais funcionam como metonímia do próprio espaço urbano e de seus significados. *Tudo*, dessa forma, aludiria a toda a cidade, vista por inteiro e não em fragmentos, com a revelação de suas sintaxes que apenas à distância podem ser reconhecidas. Seu afastamento da urbe será, pois, apenas ilusório, uma falsa evidência fornecida por leitura mais imediatista.

Se, aliás, por um lado, logo depois da escapar do cárcere, enquanto percorre a cidade, o personagem potencialmente se encontra próximo à

multidão (ainda que esta surja apenas metonimicamente na presença da prostituta), dela ainda parecendo fazer parte, é verdade que, ao termo da jornada, essa mesma multidão não terá efetivamente se apagado, já que segue simulada por elementos da natureza: reparemos que há uma *aparência humana em todas as coisas, desde as árvores, com seus braços e murmúrios da folhagem, até as águas*, que se distinguem, muito a propósito, por exibirem *um rolar de multidão*. No entanto, há agora uma distinção importante: o protagonista e essa multidão pertencem definitivamente a esferas diferentes. Amorim então finalmente não faz mais parte *da multidão* com que afinal ele sempre resistiu a estabelecer contato mais largo, prisioneiro em casa, evadido de uma família rica (ou falida, o conto não esclarece, mas é significativo que o texto tenha sido produzido em um contexto pós-crise econômica de 1929, ainda que não seja esse um evento de consequências tão aprofundadas em Portugal quanto em outras nações), escondido à espera de um sentido para a vida — isto é, já desde o princípio, observa Antônio Manuel Ferreira, “Amorim é um ser à deriva na cidade” (FERREIRA, 2000, p. 210) Agora, concretizada e radicalizada essa errância, o protagonista mostra-se apenas um homem *na multidão* (ou, bem aproveitando a metáfora do rio, alguém que está à *margem* dessa multidão), sem dela fazer parte. E, nessa linha de raciocínio, é presumível que as águas *deslizem silenciosas* em razão de ignorarem o personagem e, por isso, não intuïrem engendrar com ele nenhuma comunicação, ao contrário da tentativa anterior da citada prostituta. Por fim: se tais águas assim *deslizam aos seus pés*, é possível daí apreender uma posição não necessariamente de superioridade do herói da narrativa mas ao menos de excepcionalidade, a qual apenas se justifica em função do conhecimento que ele adquirira e que lhe adjudica tal posição, não alcançada pelos demais habitantes da urbe, impenetráveis ao que foge ao tangível em razão certamente de sua posição pouco privilegiada (interna à cidade, o que lhes impede de ter a visão totalizante que Amorim alcançara).

Houve, então, uma condição para que Amorim adquirisse competência para elaborar essa visão que presumimos (quicá acompanhando na verdade a própria percepção do protagonista, já que não escapamos da sua influência de figura central da narrativa, mesmo em uma narração em terceira pessoa) como privilegiada e singular sobre a cidade (a despeito de a sociedade poder classificá-la sintoma de loucura ou de fanatismo religioso, hipóteses potencialmente pertinentes mas que poderiam ser relativizadas se a vincularmos à própria estreiteza das leituras de mundo que a grande massa elabora): somente ao terminantemente abandonar qualquer possibilidade de ser *multidão*, o personagem torna-se, em função mesmo do divórcio em relação a concepções de mundo pautadas pelo lugar-comum, verdadeiramente *lúcido*, segundo o próprio texto. Adotando um ângulo que lhe permite olhar de fora o espaço urbano, Amorim é capaz de unir as suas luzes, que foram gradativamente

acendendo em seu caminho, a fim de desfazer o seu aparente *amontado* e transformá-las em um coletivo de pequenos focos luminosos que formam a cidade em sua totalidade, a cujo resultado cognitivo será atribuída essa designação de *grande lucidez* (termo que não deixa de funcionar como uma espécie de coletivo dessas mesmas citadas *luzes da cidade*).

Por conseguinte, uma das apologias que “O anjo” promove refere-se a uma posição necessária para elaborar com sucesso uma particular e efetiva interpretação da cidade: um aparente afastamento da massa, o suficiente para lhe permitir desvencilhar-se da urbe com o intuito de, postulando-se o direito de exercer nesse mesmo meio urbano a função de um personagem ex-cêntrico, ter dele uma percepção, uma determinada e ampla concepção que não será a mesma daqueles que estão restritamente (e inconscientemente) subordinados aos seus códigos de funcionamento.

Por isso mesmo, cremos não ser por acaso que nesse conto de Branquinho da Fonseca encontremos uma veemente manifestação do fantástico, gênero que, notadamente em sua variante a partir do século XX (pós-Kafka — ênfase, como se verá, que não se aplica em vão), figurará como uma forma particular de observar o mundo real, afastando-se dele justamente para mais bem compreendê-lo.² Note-se, nesse sentido, que a obra de Branquinho é marcada pelo cultivo de uma prosa que, por vezes, leva o leitor, conforme observou Nelly Novaes Coelho, “para a descoberta do oculto sob as realidades aparentes (para a sondagem do mistério, do sobrenatural, do subconsciente ou do onírico) no afã de atingir o trans-real, onde a aventura humana encontraria sua justificação e/ou verdade essencial” (COELHO, 1973, p. 99). Pois o presente conto trata justamente do encontro de uma *justificação ou verdade essencial* para a *aventura humana* que se materializa em uma aparição que ambigualmente oscila entre a *realidade aparente* e o *sobrenatural*: precisamente a do *Anjo* do seu título, que configura o elemento que lega ao conto o seu lugar no âmbito do gênero fantástico.

Para melhor compreendermos isso, dediquemo-nos a um resumo mais detalhado do conto: Amorim vive isolado em seu quarto de aluguel à espera da chegada de um anjo, que um dia, segundo a sua crença, o visitaria para lhe imputar a missão que daria sentido à sua existência. Reiteremos que, segundo ele próprio, *a vida é estar como morto até chegar o Anjo, que baterá três vezes*. Finalmente, em uma noite, recebe o que ele julga ser a aguardada aparição:

² Sobre uma poética da Literatura Fantástica novecentista e sua relação com o espaço urbano das megalópoles contemporâneas, verificar o nosso artigo “A Literatura Fantástica do Século XX e a representação do real”, publicado na *Revista de Letras* da Universidade Estadual Paulista (UNESP) v.55/n.2, em 2015, e disponível online em <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/8823>.

Até que enfim, depois de tantos anos, de tantas vazias noites de febre e de sobressaltos, até que enfim, naquela noite, o Anjo veio e bateu três vezes, levemente... Amorim desceu da cama e, como um sonâmbulo, caminhou para a porta. Ao aproximar-se ouviu uma voz suave que vinha do lado de fora e lhe dizia baixinho: — *Sou eu...*

Deu a volta à chave e a fechadura soltou um gemido que lhe atravessou o corpo como uma lâmina fria. E a porta abriu-se... No escuro do corredor viu um vulto todo branco que se aproximava, crescia, que estava sobre ele, duma presença envolvente e deslumbrante, exalando um aroma embriagador... Os seus olhos abriam-se-lhe espantosamente e não compreendia o que era aquela claridade que estava já dentro de si e ao mesmo tempo diante dos seus olhos, com uma voz tão doce a dizer-lhe: — *Boa noite...* A mão que segurava a porta caiu-lhe ao longo do corpo e, sem poder falar, recuou suspenso, como em transe. Porém, a mesma voz foi outra vez suavíssima: — *Sou eu... Não tenhas medo...* (FONSECA, 1967, p. 13-14)

A narrativa, todavia, deixa o leitor entrever a hipótese de a figura com rosto feminino que invade a casa (após bater na porta justamente três vezes, como anunciado), a qual Amorim identifica com um ser espectral, ser uma foragida da polícia conhecida como a Russa, por ele confundida com o Anjo confiado. Aos elementos que justificariam essa segunda versão mais realista dos acontecimentos (como a mulher esconder alguma coisa no assoalho do quarto embrulhada em um lenço cor de rosa, antes de partir, aparentando estar fugindo e necessitando se livrar de algo comprometedor), unem-se outros que, diferentemente, ratificariam a visão de Amorim, tais como o fato de ela ter respondido *sou eu* após bater à porta (o que demonstra sua expectativa de ser esperada, ainda que não desfaça a ambiguidade entre tratar-se de um anjo que sabe que Amorim o aguarda desde muito tempo ou de ser ela uma meliante que, após ter batido por engano no apartamento errado, confunde Amorim com um intermediário a quem deveria entregar o fruto de algum crime) e emendado a frase (legada aos anjos por uma tradição do discurso bíblico) *não tenhas medo*, assim como o de exibir um aspecto místico, observável nesse *vulto todo branco que se aproximava, crescia, que estava sobre ele, duma presença envolvente e deslumbrante, exalando um aroma embriagador*.

Por outro lado, ainda que, como dizíamos, o conto desenvolva-se sob um discurso em terceira pessoa (o que normalmente não permite que se duvide da descrição dos episódios que se sucedem), apresenta um narrador que se compromete com o seu herói, de modo que as impressões de Amorim poluam as suas exposições, pondo em xeque a sua credibilidade e intensificando o caráter dúbio da narrativa. Ora, ser *envolvente, deslumbrante* ou *exalar um aroma embriagador*, por sua vez, são competências que a ordem do feminino pode facilmente engendrar e não garantiriam prioritariamente a alocação da

personagem na esfera divinal. Acerca ainda dessa atmosfera dúbia, vale ressaltar a referência ao sorriso da mulher (simultaneamente carnal e espiritual, como demonstra a menção à sua *boca em flor vermelha*, que, apesar desse caráter sensual, *exalava um sorriso de religiosa suavidade*), o qual admite uma aposta de paralelismo com a mais ambígua das expressões femininas de que provavelmente se tem notícia no campo da arte, a da Mona Lisa pintada por Leonardo Da Vinci: e a indecisa caracterização na referência a um *sorriso piedoso ou irônico* parece mesmo remeter à mensagem equívoca emitida pelos lábios da Gioconda. Dois trechos do conto serão explicitamente oscilantes entre as suas duas alternativas de compreensão: (1) a declaração da visitante: “*Sou o teu Deus? Ou tu o meu anjo da guarda?*” (FONSECA, 1967, p. 15), a indicar que, ao invés de haver ali uma possível relação entre um homem e um ser angélico, poderia ser que apenas se tratasse de um favor profano que Amorim involuntariamente faria ao esconder o misterioso lenço cor de rosa que ela trouxera entre os seios; e (2) a sua partida pela janela, quando se descreve que ela “saltou ao parapeito e, saindo para o telhado, ergueu os braços num gesto de dizer adeus ou de abrir as asas para voar” (FONSECA, 1967, p. 15-16). E tal oscilação de possibilidades entre compreensões realísticas e sobrenaturais que a narrativa encerra coaduna justamente com a descrição que, em 1968, Tzevetan Todorov, em trabalho basilar (ainda que muitas vezes problematizado por outros críticos que lhe sobrevieram) sobre o tema, intitulado *Introdução à Literatura Fantástica*, previra para o estabelecimento do gênero, ao menos em sua variante oitocentista — a hesitação: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

No fim das contas, os motivos que levaram Amorim à prisão não ficaram evidentes, não apenas para ele ou para os leitores mas mesmo para a polícia, que o detém em função de mera suspeita. Fosse lá o que estivesse escondido sob o assoalho e pudesse comprometê-lo e servir de evidência à sua detenção, o objeto não foi encontrado e seu sentido (como talvez os sentidos do próprio conto) permanecerá na penumbra. José Linhares Filho, por isso, em artigo de 1978 muito a propósito intitulado “O anjo’, de Branquinho da Fonseca, numa perspectiva fantástica”, vê nesse conto “uma crítica à falibilidade das instituições humanas, do mundo oficial (Amorim não era culpado como julgava a polícia), e uma valorização do inexplicável (qualidade essa de todo fantástico), a desafiar o homem, sempre subjugado pelo Mistério” (LINHARES FILHO, 1978, p. 95). Vemos tal crítica ao sistema jurídico-prisional potencializar-se nas destacáveis diferenças entre as condições depauperadas de alojamento dos presos da carceragem onde o protagonista é detido — “um calabouço subterrâneo, de chão de laje, onde [...] a humidade começava a repassar os ossos”, em que havia “apenas uma réstia de luz por uma pequena fresta, junto ao tecto, que era em abóbada e pingava” (FONSECA, 1967, p. 19-20) — e “o

gabinete luxuoso do senhor comissário” (22). E bem observa Antônio Manuel Ferreira que, “no diálogo travado entre o representante do poder e a vítima, é importante reparar na forma natural, isto é, culturalmente muito realista, como o comissário vai perdendo o respeito pela personagem; começa por o tratar por ‘você’, mudando rapidamente para um tratamento por ‘tu’” (FERREIRA, 2000, p. 213). Ora, tal circunstância em que se desenrola a detenção de Amorim, sem dúvidas, aproxima-se daquelas às quais é submetido o protagonista Joseph K. em *O processo*, de Franz Kafka, romance publicado originalmente cerca de uma década antes do conto de Branquinho da Fonseca, em 1925, e cujas características, ainda que fantásticas, não caberão nas disseminadas descrições elaboradas por Todorov, como, aliás, o próprio crítico franco-búlgaro compreende e confessa. O excerto do conto reproduzido abaixo será provavelmente o que mais bem viabiliza a possibilidade desse intertexto:

Quando abriu os olhos, viu o sol que entrava pela janela do quarto e olhou ao longe as casas brancas e os telhados mais perto. Ouvia um bater com força na porta. Maquinalmente ergueu-se do sobrado e foi abrir. Eram dois homens. Um, magrinho, de expressão dura, cara escavada, olhar penetrante, que lhe apontou uma pistola; e outro, gordo, balofo, de sobrancelha carregada, com cara de pobre diabo, mas também com uma pistola na mão. Por detrás deles estava a dona da casa, a espreitar: uma velha pequena, mirrada, com pêlos no queixo, que ao ver que já não havia perigo, pois Amorim ficara imóvel, estendeu o braço por entre os dois homens e apontou-o com o dedo como um punhal, gritando numa voz aguda:

— *Cá está! A mim nunca me enganou!* (FONSECA, 1967, p. 16)

É, para tal aproximação, bastante conveniente que essa passagem se assemelhe àquela do capítulo inicial de *O processo*, em que o protagonista Joseph K. é detido em seu quarto de pensão igualmente por dois agentes, também ao amanhecer e, do mesmo modo, na presença da dona do estabelecimento no qual se hospeda. Novamente, Amorim viverá situação semelhante àquela — e, se podemos mesmo lhe supor certa inocência (o que em relação a K. torna-se indiferente inclusive para ele, a quem apenas interessa a interrupção do processo), jamais se saberá com certeza de que crime exatamente o acusam, o que a narrativa não esclarece, como, uma vez mais, observa-se na obra kafkiana.

Versão mais urbana de *O Castelo* — Luiz Costa Lima, aliás, em oposto caminho, encara “*O Castelo* como face rural do momento de *O processo*” (LIMA, 1993, p. 153) — esse romance tcheco mantém, dessa forma, temáticas semelhantes com o presente conto. Em ambos, representa-se, a partir de uma situação que se desprende de um mimetismo imediato, a exclusão do homem moderno do comando de suas ações e do desenvolvimento de sua existência

como cidadão. Seus atos de entregas a tal sistema de funcionamento é que legariam a esse homem contemporâneo o seu lugar na *multidão* e lhe confeririam a imagem da sua inacessibilidade a um poder (normalmente, mas nem sempre) institucionalizado, que possui sobre ele o quase absoluto *controle*, como já havia sido visto no próprio *Castelo* da anterior novela kafkiana, quiçá sua mais explícita alegoria. Amorim e Joseph K., portanto, estão diante de sociedades bastante similares. Mas a indubitável tentativa de penetração desse personagem de Kafka não se reproduz inteiramente em Amorim, que não vai tentar provar a sua inocência ou mesmo interromper um processo que, nesse caso, nem se consubstancia formalmente para justificar seu encarceramento. O fato é que o herói fonsequiano está certo de que já lhe absolvera outra lógica, que não a da sociedade vigente do espaço urbano moderno ocidental de onde emerge, mas aquela que ele, em sua visão, identificaria com uma dialética divina.

Nesse sentido, aliás, “O anjo” poderia mesmo ser uma releitura (talvez mesmo intencional) de *O processo*, caso se levassem em conta as interpretações teológicas (hoje menos aceitas) de que as primeiras críticas kafkianas se investiram para ler o romance, o que, ressaltamos, ocorre na altura da publicação do conto de Branquinho da Fonseca. Tais especulações, surgidas via de regra nos anos seguintes à divulgação da obra de Kafka pelo amigo Max Brod, que é quem inaugura e, por consequência, orienta esse ensaísmo religioso, dão conta da impenetrabilidade kafkiana como representação de um Deus inacessível, ânsia essa que Amorim, transcendendo então Joseph K., teria sublimado. Mas o protagonista do conto de Branquinho da Fonseca não busca penetração na sociedade; por isso não se relaciona com a prostituta que a ele se oferece — metonímia, como dizíamos, da multidão cidadina, fruto de uma sociedade em que tudo, incluindo os afetos, é regido pelo capital, pelo material — mas sim, como se pode supor, embora não seja possível afirmar, com o Anjo feminino que o visita, uma vez que a espécie de profecia que o fazia aguardar a visita angelical previa que com ele *lutaria toda a noite* aquando de sua chegada, o que poderia servir de eufemismo para uma consumação carnal com a sua visitante. Enquanto isso, Joseph K. não procura uma verdade para os fatos, um esclarecimento para as acusações que recebera; antes, quer apenas garantir que seu julgamento não ocorra arquivando o processo, adiando indefinidamente o seu veredicto. De um modo geral, os personagens de Kafka, como lembram, coadunando o que antes apontávamos, Deleuze e Guattari, buscam “uma saída, e não a liberdade” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 68). *Liberdade*, pelo contrário, é o objetivo maior de Amorim, o valor cuja falta angustia-lhe: “*Não sei porquê, comecei um dia a ter a sensação de que me faltava a liberdade*” (11), afirmava ele, desde o início do conto. Daí portanto que esperasse esse Anjo, que seria então o emissário de sua libertação — “Amorim *esperava* há muito tempo, desde que começara a sentir aquela falta de liberdade. A consciência começou-

lhe então. Não tinha liberdade, andava *mandado...*” (12) — na medida em que a figura celestial é que lhe preencheria aquela *sensação de vazio e de espera* por um propósito existencial, um sentido para a sua vida.

Retomando ainda a crítica de José Linhares Filho acerca do conto, vemos que, segundo crê o ensaísta, a narrativa (ao contrário, aliás, da obra de Kafka) atenderia aos preceitos todorovianos para a identificação do fantástico. Cumpre, afinal, agora aqui contestar, ainda que parcialmente, essa última ideia; acreditamos que, nesse caso, ao contrário do que verificamos na teoria de Todorov em sua análise de obras especialmente do século anterior, as duas versões para a história que se apresentam ao leitor não são exatamente excludentes (como se faria necessário para que sua conjectura aqui se impusesse com absoluto rigor), pois, mesmo que a pressuposição realista dos acontecimentos fosse a que elegêssemos como leitura³ e a visitante que o interpelara não passasse de uma fugitiva (ainda que tivesse se enganado de apartamento ao procurar Amorim, já que este, todo o tempo, parece mesmo inocente) é verdade que ela, ainda que aleatória e involuntariamente, desempenhou o esperado papel do anjo que Amorim aguardava, pois, de certo modo, forneceu ao personagem circunstâncias que o conduziram ao sentido que procurava para a sua vida, aquele que já desde o início ele apontara: “— *Para que sou eu? Para alguma coisa hei-de ser; para fazer alguma coisa... Um dia hei-de saber... Há-de ser à passagem do rio, como Jacob, que o Anjo aparecerá, e lutaremos toda a noite... até vir o Sol...*” (FONSECA, 1967, p. 12). Teria, portanto, ainda que anjo não fosse, ainda que não passasse da procurada pela polícia vulgarmente conhecida como Russa, desempenhado o papel do ser celestial que Amorim aguardava.

Afirmamos isso porque, na prisão em que está detido para averiguações por causa dessa insólita visita, Amorim, em certa altura, ataca o seu violento carcereiro, o que deriva na morte do funcionário, não ficando claro, todavia (em mais uma das ambiguidades do texto), se o que provocara tal resultado fora a queda que ele lhe impôs ou o chute na testa que outro preso lhe desferira, embora por trás das grades. Esse mesmo detento, ademais, ao aconselhar

³ É curioso pensar que outro conto fonsequiano trará, duas décadas após “O Anjo”, circunstância semelhante. Em “Os anjos” (do livro *Bandeira preta*, de 1958), a narrativa se encaminha exatamente para uma explicação racional daquilo que o menino crê serem vultos de figuras celestiais, fato por ele testemunhado na floresta: tratava-se, conforme ele mesmo verificaria mais tarde, de crianças fantasiadas para uma procissão — o que, segundo os preceitos todorovianos, resultaria na classificação do conto como pertencente ao gênero denominado *estranho*. Acrescenta-se que no texto teatral “A posição de guerra”, peça em ato único publicada em 1928 em um número da *Presença*, Branquinho da Fonseca já trouxera como motivo a suposta aparição de um anjo à janela, deixando a hipótese de que o ser angelical, todavia, fosse uma espécie de materialização da consciência do personagem, com quem fisicamente se identifica, mas sem excluir a possibilidade de realmente se tratar de seu anjo da guarda.

Amorim a aproveitar o ensejo para fugir, afirma: “*Vai com descanso. Fizeste um bem à Humanidade...*” (FONSECA, 1967, p. 25) A frase surtirá nele um amplo efeito, de caráter epifânico, fazendo-o entender, então, o que seria a justificativa para sua existência: ter ajudado a matar aquele homem (*pisar a formiga*, como ele mesmo diz) que representava um mal à sociedade, num contexto onde o absurdo e a violência se combinam para a instauração do poder. Ora, não se pode aqui obliterar a data de publicação do conto: final dos anos de 1930, importante não só no contexto português, que vive as primeiras horas da longa ditadura salazarista, mas também no europeu, que testemunha a Guerra Civil Espanhola da qual derivará a ascensão do franquismo, bem como o auge do regime fascista italiano de Mussolini e o nazismo alemão de um Hitler recém empossado ao cargo máximo do seu país, todos esses fatores que não podemos descartar como impulso para essa narrativa que tanto denuncia as injustiças e violências de um sistema penal falho quanto faz apologia a esse valor de caráter mais progressista que é a *liberdade*.

Sobre a transformação de Amorim no desenvolver do conto, é válido resgatar a referência ao defeito na sua perna (sua condição de coxo, primeira característica a marcá-lo como diferente da normalidade), a qual, uma vez relacionada a Jacob pela própria narrativa, identifica esse herói com outro, de origem bíblica, personagem que, semelhantemente ao protagonista fonsequiano, passa por uma trajetória de crescimento e transformação pessoal. Segundo o *Gênesis*, livro inaugural da Bíblia, Jacob, que deixara a casa dos pais após sérios desentendimentos com o irmão gêmeo Esaú e que *sete anos de pastor servira Labão* (como cantou Luís de Camões em famoso soneto) para construir sua família e seu patrimônio, também se encontra, em certa ocasião e noturnamente, com um ser identificado como um anjo, com quem igualmente luta, à beira de um rio (curso fluvial, aliás, que do mesmo modo surgirá no conto, mas ao seu fim, já fora do contexto do encontro).

Porém, as Sagradas Escrituras, embora deem a entender, na economia do seu discurso fabuloso, que ele tenha combatido o próprio Deus (ou um anjo seu), não eliminam a possibilidade de que leituras isentas de dogmatismo e fundamentalismo interpretem esse seu oponente não reconhecido no escuro como uma figura profana, ou, em outras palavras, o seu irmão (ao menos é o que sugeriria o fato de Esaú estar ali representado pelo seu próprio anjo da guarda). Tal relação conflituosa, cabe esclarecer, originara-se quando Jacob monopolizara do pai Isaac a benção que a tradição legava ao primogênito e que o seu gêmeo reivindicava para si; por isso mesmo, Jacob é um personagem em processo, já que sua imagem, no decorrer dos capítulos bíblicos, transmuda-se da do usurpador do próprio irmão para a do patriarca fundador de Israel. Israel, a propósito, é o nome que ele mesmo passa a adotar, em substituição ao original, conforme o anjo derrotado na batalha determina ao lhe dar a benção

exigida pelo homem: de certa maneira, morrerá então Jacob para o nascimento de Israel.

Analogamente, a vida de Amorim chega a seu termo (como é indicado textualmente ao se afirmar que ela está *terminada e completa*) à beira do rio, conforme ocorrera com a de Jacob após o seu duelo. Ressaltemos que Amorim provavelmente também enfrentara, nos interstícios a que sua memória não remonta, essa luta com um anjo, a qual podemos aliás entender de uma maneira não necessariamente literal, uma vez que o verbo *batalhar* aqui poderia ter diversos outros sentidos, funcionando inclusive, reiteremos, como metáfora sexual, tensão indubitavelmente estabelecida pelo conto, ainda que essa consumação pudesse ter ainda ocorrido apenas onanisticamente, já que a descrição que mais se aproxima de um delírio orgástico dá-se logo após a saída da figura feminina, ou com o que seria uma nova forma assumida pelo anjo:

Sobre a massa escura dos telhados, o céu abria-se como se o sol já viesse a nascer.

Os móveis do quarto baloiçaram. E sobre o seu olhar turvado e baço desceu uma nuvem cinzenta em que todo o seu corpo era leve e pairava, ou caía no chão, enquanto a voz longínqua, mas como um eco dentro da cabeça, voltava e dizia e repetia as tão doces palavras: — *Sou eu...* (FONSECA, 1967, p. 16)

Possivelmente, seria essa a leitura que destinaríamos para o *fim de vida* de Amorim a que o conto alude: a sua transformação em outra pessoa, com outra identidade, o que levantamos por motivos vários e de base realista, desde os mais imediatos (agora ele era um foragido da polícia e talvez carecesse mudar de cidade e de nome) até a constatação de que se está diante da culminância de uma metamorfose pessoal/espiritual — Amorim, filho de *grandes senhores muito ricos*, abdicara da vida burguesa gradativamente e, após viver anos na humilde pensão em que se hospedava, desligou-se em definitivo dos círculos sociais e parentais, não podendo mais ser reconhecido pelo vulgo que antes empunhava.

Não por acaso, somente após a fuga da prisão é que Amorim terá, enfim, deambulado pela cidade, conforme se observou. Durante esse caminho, lembremos, é tomado por uma compreensão final (definitiva, diríamos) que completa um processo já há muito iniciado e cuja conclusão estará intimamente ligada ao percurso concretizado. Tal entendimento elevado não é dado ao leitor, restringindo-se ao protagonista, que, desde o início do conto, eventualmente intui não ser verdadeiramente livre, conclusão a que chega a cada momento em que é tomado por alguma manifestação do que ele mesmo classifica como *lucidez*. Amorim entende enfim toda a cidade e as pessoas que nela vivem, mas isso alcança por afinal estar deliberadamente fora dela, afastado das suas relações, as quais, aliás, o texto sugere como marcadas pela dissimulação, a

exemplo, retomemos, da prostituta, evidenciando, com a sua atitude, a denúncia da artificialidade das relações humanas, já que o suposto interesse da profissional pela tristeza do personagem possuiria evidentes motivações de mérito financeiro, motivados pelas próprias razões de sua subsistência.

Andou como embriagado, perdido pelas ruas, no meio da multidão. Até que foi dar à margem do rio. Sentou-se num banco, ao lado duma prostituta, que lhe disse:

— *Vens triste, amorzinho?... Queres que te console?...*

— *Desculpe.*

E levantou-se e continuou a caminhar. (FONSECA, 1967, p. 25-26)

Assim, apartando-se dessas relações sociais forjadas é que afinal Amorim conhece, como já dissemos, as luzes urbanas (que *brilhavam ao longe, amontoadas* — e portanto confusas, mas agora legíveis para ele) e também a luz das multidões (representada nas águas do rio que, tranquilas — ou, antes, submissas — também brilhavam, *brancas do luar*). Trata-se de, convenientemente falando em termos bíblicos, encarar face a face o que antes se via tão somente em parte.

Cabe ressaltar, ainda, considerando certo conjunto de semas, que é, na verdade (ou ao menos em certo grau), o próprio Amorim quem joga essa luz sobre a cidade. Inicialmente, o quarto do herói surge marcado por signos que indicam abertura receptiva e iluminação, fosse durante a madrugada — “Havia no quarto uma claridade vaga, que subia da rua silenciosa e entrava pela janela toda aberta.” (FONSECA, 1967, p. 11) — fosse pela manhã — “Quando abriu os olhos, viu o sol que entrava pela janela do quarto e olhou ao longe as casas brancas e os telhados mais perto.” (p. 16) — fosse no momento da visita do Anjo/mulher, já que, “ao entrar, um clarão inundou o quarto; acendera-se o candeeiro” (p. 14). Em oposição a isso surge o seu posterior cárcere, espaço oficial de ordem pública, metáfora do Estado opressor, caracterizado por emblemas avessos (lembramos: *um calabouço subterrâneo, de chão de laje, onde entrava apenas uma réstea de luz por uma pequena fresta*).

É certo que, evidentemente sob a justificativa narrativa do cair da noite, apenas após iniciar o seu percurso pelo espaço urbano as luzes da cidade começaram a se acender. Do mesmo modo como é certo também que é por estar duplamente foragido — em função da acusação que desconhece e o levará à prisão e, agora, também em razão da morte do carcereiro — que Amorim deixa a cidade, não obstante daí alcançar paradoxalmente o seu mais alto grau de liberdade, antes tão almejado. Assim, na verdade, a motivação desse afastamento, desse mais absoluto apartamento social, está, em uma instância mais profunda, ligada ao fato de o personagem ter apreendido em demasia os significados do meio urbano e de seus habitantes, ter compreendido em excesso

a sociedade para ainda dela fazer parte. “Ser lúcido é ver de mais, sentir de mais; ver e sentir em desacordo com a normalidade quotidiana.” (FERREIRA, 2004, p. 231), já afirmara Antônio Manuel Ferreira em análise do conto.

Vem ainda a propósito verificar que, na contística de Branquinho da Fonseca, com frequência encontremos espaços de isolamento semelhantes àquele a que Amorim se submetera — na pensão (por opção), na delegacia (por imposição), fora da cidade (por radicalização da opção original e por ordem das circunstâncias). Ao contrário, porém, da simplicidade do quarto em que vivia o herói de “O anjo”, esses outros ambientes criados pelo autor serão, normalmente, erigidos a partir de espaços caracterizados pelo gótico. O Solar do Olmo, de “D. Vampiro” (outro conto de *Caminhos magnéticos*), com o *portão dos leões* e a *velha sineta florentina*⁴, revela-se significativo exemplo, assim como o palácio descrito em “O involuntário”⁵, de *Rio turvo* (de 1945), em que o viajante Filipe, em razão de uma tempestade, é recebido pelo recém-conhecido Pessanha no local em que o anfitrião cria lobos e convive com corujas nos fundos da construção e no qual mantém a filha isolada de tudo.

Ambas as edificações assemelham-se, aliás, à arquitetura do casarão onde vive o Barão⁶, personagem-título da sua, já por nós citada, mais famosa novela, construção sobre a qual divaga o protagonista-narrador, que, analogamente, conhecera o seu dono em situação muito semelhante àquela em que os personagens de “O involuntário” — Filipe e Pessanha — encontraram-se pela primeira vez. Em suma, parece se tratar de obsessões imagéticas e metafóricas da obra fonssequiana, como na passagem abaixo dessa sua novela:

Estes *velhos palácios, quase abandonados, olho-os sempre, de longe*, como um sonho de conforto, de intimidade e de bem-estar: de estabilidade na vida. Independência e sossego, possibilidade de fazer a vida como seja a nosso gosto! São os meus ideais impossíveis. *Um velho solar de paredes que tenham vivido muito mais do que eu, dessas paredes que têm fantasmas, e em volta um grande parque de velhas árvores, com recantos onde nunca vai ninguém. Viver o tumulto das grandes cidades e depois o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem*

⁴ “[...] o velho palácio que aparecia entre o arvoredor, ao fundo duma alameda sombria. O grande portão de bronze e ferro batido era solene, mas acolhedor. De cada lado, os bancos dos leões.” (FONSECA, 1967, p. 119)

⁵ “[...] uma casa rodeada por um muro. Em volta, a planície de terra amarela e pedras brancas. Era um velho palácio como há tantos, misto de grande solar e de convento. Dentro daquele muro enorme que o rodeava, parecia metido numa caixa. Passava-se um portão rasgado na muralha e lá dentro era um largo calcetado, cheio de erva entre as pedras, com um ar de abandono que dava uma amarga sensação de paz e de desgraça. Pela frente da casa subia a escadaria de pedra, coberta por grossa camada de pó da estrada, misturado com bocados de telhas. Parecia tudo abandonado e deserto. As janelas da casa estavam fechadas, tinham muitos vidros quebrados e madeira podre, a cair.” (FONSECA, 1945, p. 136.)

⁶ “[...] velho solar, de certa imponência. Uma fachada de janelas perdia-se na escuridão da noite. No alto da escada saía das sombras um alpendre assente em grossas colunas.” (FONSECA, 1973, p. 23)

desembarca numa *ilha desconhecida*... (FONSECA, 1973, p. 23-24, grifos nossos)

Não seria preciso grande esforço para comentar o isolamento de caráter gótico dos elementos marcados em itálico na citação anterior. Todavia, e por paradoxal que possa parecer, *o tumulto das grandes cidades* e *a solidão desses paraísos abandonados* são, ambos, referências a espaços que, embora fisicamente distintos e diferentemente habitados, se mostram dotados de algumas características semelhantes. Afinal, será no primeiro, justamente em meio à multidão, que se fomentará e originará esse isolamento do homem moderno. O segundo, nessa mesma linha de pensamento, funcionaria, ainda que por oposição, como concretização procedente desse já consubstanciado insulamento, representação metonímica de uma dialética de relações sociais pré-existentes que busca, muitas vezes em vão para tais personagens fonsequianos, dissimular o seu estado enfermo. Repare-se ainda que o fracasso da tentativa de contato que a prostituta procura travar com Amorim, por exemplo, se configura numa manifestação dessa postura antissocial do personagem que encontra par nos longos tempos que ele escolhera passar isolado no seu quarto de pensão. O suposto anjo por quem ele esperava estaria, afinal, nos antípodas da prostituta, já que surge tão inesperadamente quanto parte, deixando-lhe um segredo, enquanto a prostituta o alicia e deseja efetivar imediatamente e de modo absolutamente claro o encontro de afetos em simulacro.

Assim, a prosa de Branquinho da Fonseca nos insere em um meio urbano, aliás bastante mimético, o qual, apesar de impor uma coexistência de pessoas em espaços públicos comuns, naturaliza de tal maneira o fato de que não é necessário que os cidadãos se conheçam e estabeleçam relações que só faz acentuar a incomunicabilidade entre os seres. A esse respeito, é altamente significativa uma afirmação, tornada ainda mais paradoxal pela inesperada relação explicativa que a conjunção permite-lhe sustentar, de que “nas cidades cada um vive como se estivesse sozinho, *porque* anda no meio da multidão” (FONSECA, 1967, p. 220-221), do narrador-personagem de “A única estrela”, narrativa também publicada em *Caminhos magnéticos*. Nela, o semanticamente inesperado *porque* demonstra que o sentimento de isolamento trazido pelos grandes solares não poderia ser atenuado pelo frio convívio social que caracteriza as ruas das grandes cidades, sendo, de certa forma, seu próprio saldo. E, para ampliar a manifestação dessa lógica em outros contos do autor, poderíamos lembrar que é também uma caminhada com essas características (solitária, apesar das pessoas com quem estabelecerá contato) a que empreende o personagem principal de “A tragédia de D. Ramon” (ainda do mesmo volume de narrativas), o qual, após casar a filha favorita por interesse financeiro, erra

tristemente pela cidade, espreitando a área do porto e contemplando uma remota e desejosa possibilidade de regressar à sua Argentina natal.

Assim, a consciência da impossibilidade de evitar a solidão é o que catalisa a cobiça pelo franco insulamento que move Amorim em “O anjo”, levando-o, no entanto, a um estado final que talvez nenhum outro personagem fonsequiano tenha conseguido desenvolver. A escolha de Amorim — o seu destacamento da massa cidadina — ocorre não só pelo afastamento físico mas pela identificação com a dimensão utópica de um ser fantástico (o Anjo) que está fora da multidão e que seria, tal como muitos anjos bíblicos, anunciador de um caminho a seguir. Encontramos nesse conto uma franca reiteração dessa opção pela não comunhão, já por si aparentemente inevitável no espaço urbano moderno, feito de solidão e isolamento, mas cuja tomada de consciência leva a uma revelação, a um esclarecimento, a uma compreensão da sua própria lógica absurda de um modo que apenas uma narrativa de cunho fantástico pode alcançar, jogando luz sobre as incoerências e as contradições do próprio mundo mimético. O personagem Amorim, assim como outros da galeria fonsequiana, opta, assim, desde o início da narrativa que protagoniza, por um isolamento social, a fim de escapar de um meio cuja artificialidade perturba, tiraniza e torna a convivência insuportável e no qual o diálogo humano é apenas ilusório e forjado.

O conto “O anjo”, portanto, além de poder abrigar-se na esfera da literatura fantástica, ocupa lugar em uma manifestação sua mais identificada com o século XX, não apenas em função de sua aproximação com a obra de Kafka, autor que representa a viragem entre a poética oitocentista e novecentista do gênero, mas também por sua competência de, através de um motivo sobrenatural, a aparição ambígua que pode ou não ser uma figura angelical, promover uma discussão pertinente a questões absolutamente realistas da sociedade, como os abusos e o autoritarismo do poder institucional, a falibilidade do sistema judiciário, as condições desumanas a que podem ser submetidos carcerários e as artificialidades das relações humanas nas cidades. O fantástico, especialmente no século XX, pós-Kafka, oferece-se como caminho possível para, a partir de um afastamento do mundo mimético, paradoxalmente refletir sobre essa mesma realidade de que pretensamente se alienaria. O gênero, por conseguinte, tem sua técnica metaforizada pelo próprio Amorim e sua disposição para, de um modo peculiar a si, ler a cidade, capacidade adquirida somente após ele também distanciar-se dela, quando então, como ocorre com o fantástico e sua labiríntica forma de representar o real, pode adotar um ângulo de visão mais largo que o permite transformar um *amontoado de luzes* em uma *grande lucidez*.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1996.
- CAMÕES, L.V. de. *Lírica, Redondilhas e Sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- COELHO, N. N. “O barão e a dimensão mítica da realidade portuguesa”. In: FONSECA, B. da. *O Barão*. Verbo: São Paulo: 1973, p. 105-174.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka - para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- FERREIRA, A. M. *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.
- _____. *A narrativa de Branquinho da Fonseca: os lugares do conto*. 2000. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Línguas e Culturas. Universidade de Aveiro.
- FONSECA, B. da. “A posição de guerra”. In: *Revista Presença – Folha de Arte e Crítica*, Coimbra, n.16, p. 9-11, 1928.
- _____. *Bandeira preta*. Lisboa: Portugália, 1966.
- _____. *Caminhos magnéticos*. Lisboa: Portugália, 1967.
- _____. *O barão*. São Paulo: Verbo, 1973.
- _____. *Rio turvo*. Lisboa: Verbo, 1945.
- KAFKA, F. *O castelo*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- _____. *O processo*. Trad. Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- LIMA, L. C. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LINHARES FILHO, J. “O Anjo, de Branquinho da Fonseca, numa perspectiva fantástica”. In: *Revista de Letras, Fortaleza*, v.1, n.1, p. 84-96, 1978.
- RODRIGUES FILHO, J. M. *O barão, de Branquinho da Fonseca - de sua fortuna crítica a um estudo temático comparativo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008, 2v.
- SOARES, M. P. “A literatura fantástica do século XX e a representação do real”. *Revista de Letras (Unesp)*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 117-135, 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/8823>.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SOARES, Marcelo Pacheco. O anjo anunciador da cidade em um conto fantástico de Branquinho da Fonseca. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 1 (2017), p. 67-84.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 27 jul. 2017.

MARCELO PACHECO SOARES é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. É Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Pós-Doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Seus principais artigos versam sobre contos fantásticos dos séculos XX e XXI, as obras de José Saramago e Jorge de Sena, o fenômeno da intertextualidade e ainda as Literaturas afro-brasileira e africanas de língua portuguesa, dentre os quais figuram "A Literatura Fantástica do século XX e a representação do real" (2015), "O Diabo ao Espelho: reflexões sobre a Poética de Jorge de Sena" (2016), "Saramago quase" (2011), "Umberto Eco, Jorge Luís Borges e os fenômenos especulares: para uma formulação físico-literária do conceito de intertextualidade" (2010) e "A escritura da poesia afro-brasileira em (se) debate com uma literatura nacional dita canônica" (2016).