

Eugénio Lisboa

INDÍCIOS DE OIRO

II



temas portugueses

AUTORES BRASILEIROS, AFRICANOS
DE LÍNGUA PORTUGUESA, ESTRANGEIROS
DE OUTRAS LÍNGUAS E MISCELÂNEA

AUTORES BRASILEIROS

MACHADO DE ASSIS, CONTISTA

Não sendo eu nem especialista de literatura brasileira, em geral, nem de Machado de Assis, em particular, a única razão de aqui me encontrar hoje é o meu gosto já antigo por Machado de Assis e o meu gosto mais antigo ainda e mais particular pelos contos de Machado de Assis — nisto, ao menos, levarei alguma vantagem sobre as mais qualificadas vozes que nesta sala se irão pronunciar sobre o autor de «Missa do Galo».

Teria os meus 14 anos quando descobri, numa velha mala desterrada numa garagem de uma remota casa da Estrada do Zixaxa, na então pequena e mágica cidade de Lourenço Marques, um acervo de números de uma apetitosa revista brasileira intitulada *Vamos Ler*, que meu pai assinava. Nela, manipulando-a com dedo vadio mas certo, encontrei os mais célebres contos do autor de *Brás Cubas*: ali deparei, pela primeira vez, com o «Conto de Escola», com o «Diplomático», com a «Missa do Galo», com a «Noite de Almirante» e, se bem me lembro, com «O Empréstimo». Também por essa altura, pouco mais, pouco menos, pude ler, pela primeira vez, na inestimável antologia do conto brasileiro, de José Osório de Oliveira, essa jóia perturbante e inesquecível, essa obra-prima do que se insinua sem se chegar propriamente a dizer, que é o conto «Uns Braços». Assim ficámos, para sempre, amigos fiéis, eu e Machado. Não, da minha parte, amizade de especialista que, repito, não sou. Mas amizade mesmo, como dizem os brasileiros e como dizíamos nós lá em Moçambique, onde nos descobríamos também um pouco brasileiros, em modos de falar e em modos de nos deixarmos desacelerar pelo calor do sol

subtropical. Amigo sim, especialista, não. Não pensem, porém, que vou deixar-me complexar por este título a que não tenho jus. Os especialistas são uma gente assustadora mas também vulnerável, se é verdade, como queria, com alguma perfídia, George Bernard Shaw, ao dizer que «todo o homem que é um especialista é, no sentido estrito da palavra, um pouco idiota». Já terão percebido, é claro, que se trata de uma opinião de Shaw e não minha — uso-a apenas, com alguma má fé, a título de escudo defensivo. Nunca se sabe. E passemos a Machado de Assis e ao conto que tão abundantemente cultivou: o volume II da sua *Obra Completa*, da Editora Nova Aguilar, inclui nada menos que 123 espécies. Que bom, quando se gosta, ter tanto por onde alimentar o gosto!

O conto, em sentido alargado, é quase tão antigo como o homem. Um dos mais celebrados — e gostosos — contistas do século XX, Somerset Maugham, estupidamente ignorado pelo especialista universitário inglês (afinal Bernard Shaw sempre tinha razão), dizia que «é natural, para os homens, contarem histórias, e suponho que o conto foi criado na noite dos tempos quando o caçador, para preencher os lazes dos seus companheiros após terem comido e bebido a sua ração, lhes contava qualquer incidente fantástico que lhe chegara aos ouvidos. Ainda hoje, nas cidades do Oriente, se pode ver o contador de histórias, sentado no mercado e rodeado por um círculo de ouvintes ansiosos, a escutá-lo contar as histórias que herdou de um passado milenário.» No entanto, acrescentava ainda o autor de *Cakes and Ale*, «só no século XIX é que o conto adquiriu o valor cambial que fez dele um elemento importante da produção literária». Gostamos de ouvir histórias e gostamos até de as ouvir quando aquilo que relatam é aflitivo ou mesmo horroroso ou até trágico: «Derivamos prazer até dos infortúnios de que ouvimos falar», dizia Eurípedes ou algum dos seus fantoches por ele. O prazer de ouvir contar torna fruível até a desgraça de próximos e longínquos. Será cruel mas é também verdadeiro. Por isso, coleções de histórias têm-nos sido legadas desde os tempos mais remotos e oriundas dos países mais diversos: desde as *Histórias dos Mágicos*, que nos legaram os Egípcios e que contêm histórias a partir de 4000 anos antes de Cristo, passando por coleções que nos

chegaram deixadas por árabes (*As Mil e Uma Noites*), Hindus, Hebreus, Gregos. A Idade Média e a Renascença, pelo seu lado, legaram-nos todo um rico acervo de fábulas, de histórias picarescas, a *Gesta Romanorum* e o *Decameron*. Sem falar nas licenciosas *Canterbury Tales*, de Chaucer, no *Heptameron*, de Margarida de Navarra, nos *Contos* de Perrault, no *Le Sofa*, de Crébillon, nas *Novelas Ejemplares* de Cervantes e até no singular *Ceci n'est pas un conte*, de Diderot, o qual, nas pertinentes palavras de J. A. Cuddon, «antecipa de dois séculos a teoria da recepção e a teoria da resposta do leitor», introduzindo na história «um ouvinte, um personagem cujo papel é mais ou menos o do leitor».

Cabe no entanto — por consenso bastante alargado — a Edgar Allan Poe a glória não só de ter criado o conto moderno, mas também de sobre este género literário ter teorizado com as suas habituais argúcia e intensidade. Praticante exímio do conto de suspense, do conto fantástico, do conto gótico, do conto de ficção científica e do conto policial, Poe estaria em condições excepcionais de reflectir sobre a filosofia da composição deste género em que britânicos e americanos se têm salientado no último século e meio. O texto, hoje célebre, em que avança a sua concepção teórica do conto, insere-se numa recensão crítica feita a uma colectânea de contos — *Twice-Told Tales* — do seu contemporâneo Nathaniel Hawthorne. Segundo Poe — e resumindo muito —, o conto ou *short-story* deverá ser, por definição, uma prosa narrativa curta e por *curta* deverá entender-se qualquer história «requerendo entre meia hora e uma ou duas horas de leitura». Poe põe, enfaticamente, a tónica na brevidade da *short-story* porque é esta mesma brevidade que irá ditar a estrutura dela. Segundo o autor de *A Queda da Casa Usher*, o contista, «se é sábio, não afeiçoou os seus pensamentos de modo a acomodar os incidentes [da história]; mas [pelo contrário], tendo concebido, com cuidado cuidado, um certo simples e único *efeito* a ser produzido, inventa então os incidentes necessários — combina então esses acontecimentos de modo a conseguir o melhor possível o efeito preconcebido». E acrescenta esta receita que, em tantos dos admiráveis contos de Machado, poderá ser fulgurantemente verificada: «se», diz Poe, «[se] a primeira proposição [ou frase

do conto] não apontar logo à produção deste efeito, então o autor fracassou já no seu primeiro passo. Em toda a composição não deve escrever-se uma única palavra da qual a tendência, directa ou indirecta, não seja no sentido daquele desígnio preestabelecido.»

Neste fazer tinir com força premonitória a primeira oração de um conto se revelou Machado de Assis, com frequência, mestre consumado. Os exemplos seriam inúmeros, mas indicarei apenas alguns: «Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezassete, ela trinta.» Nesta pequena frase, em que se nos propõe uma *incomunicação* entre dois seres, está magistralmente resumida toda a atmosfera de sugestões nebulosas, de coisas não chegadas a acontecer mas quase começadas, de aproximações frustradas, de emoções mal definidas, de intenções nunca clarificadas entre dois seres, cuja diferença de idades — «contava eu dezassete, ela trinta» — aponta para esse leque de laços invisíveis que compõem essa jóia do conto universal que é a «Missa do Galo». Outro exemplo: «Meu pai nasceu em 1600...», assim principia, na boca do Dr. Leão, em 1855, a surpreendente e notabilíssima narrativa intitulada «O Imortal». Falando, em meados do século XIX, e em termos lacónicos, num pai nascido dois séculos e meio antes, o narrador não podia, provavelmente, encontrar melhor processo de agarrar, com força e até com alguma brutalidade, a atenção dos ouvintes, *dentro da história*, e do leitor, *fora da história*: *fora*, seja dito de passagem, por bem poucos segundos, porque a arte repetitiva do *suspense*, em que Machado é mestre, ou antes, talvez, genial discípulo da Sheerazade de *As Mil e Uma Noites*, atira com o leitor, em menos de nada, para dentríssimo da narrativa, onde aterra, deslumbrado, ao lado dos outros ouvintes perplexos e, de começo, incrédulos. Repetindo o *suspense* no final de cada capítulo, através da astúcia perversa de formulações displicentemente prometedoras de mais e melhor, no capítulo que se segue — «O coronel e o tabelião aguçaram os ouvidos, enquanto o Dr. Leão extraía pausadamente uma pitada e inseria-a no nariz, com a pachorra de quem está negaceando uma coisa extraordinária» ou ainda: «O doutor [Leão] levantou-se e foi espiar a noite, estendendo o braço para fora, e recebendo

alguns pingos de chuva na mão. Depois voltou-se e deu com os dois [ouvintes] olhando um para o outro, interrogativos. Fez lentamente um cigarro, acendeu-o, e, puxadas mais três fumaças, concluiu a singular história» —, repetindo, insisto, *o suspense* através de uma formulação escorreita mas anunciadora de emoções e ocorrências sem fim, Machado recupera a nobre e milenária tradição dos grandes contadores de histórias. Muitas delas, insisto, são por assim dizer encapsuladas numa espécie de dinamite premonitório, logo na primeira oração do conto, como já indicámos: «Não me expliques nada, disse eu, entrando no quarto; é o negócio da baronesa», assim principia o conto «Eterno!», cheio de uma sábia filosofia mais desencantada do que amarga; ou ainda: «Vêde o bacharel Duarte», assim começa o conto «A Chinela Turca», plantando diante de nós, em grande plano americano, o bacharel Duarte aberto a todas as sugestões, aventuras e bizarras; ou: «Chama-se Falcão o meu homem», principia a história intitulada «Anedota Primária». Ou, melhor ainda, este modo decidido e voluntarioso de levar o leitor pela mão, metendo-o, desde logo, no centro da história: «Venha o leitor comigo assistir à abertura do testamento do meu amigo Fulano Beltrão.»

Num dos mais celebrados contos do *canon* machadiano, «A Causa Secreta», a oração de abertura presenteia-nos, desde logo, com a descrição, em termos de uma quase intolerável *secura* e laconismo, de um dos mais bizarros triângulos que regista a ficção ocidental: «Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada.» A história que se segue fica bem à altura — responde ponto por ponto — em densidade, *secura* e violência compactada, a este sinistro e magro emblema inicial.

Este ponto relativo ao controlo rigoroso da extensão, ao valor da *brevidade* (salientado, desde logo, por Poe) tem ocupado e sido obsessão de grandes contistas e comentadores da arte do conto. Maugham, prefaciando os quatro volumes das suas celebradas e excepcionalmente lidas *short-stories*, dizia tê-las escrito desde as que necessitavam apenas de 1600 palavras até às que exigiam 20 000 (embora só uma tivesse

necessitado de um número tão avultado). Na *short-story*, mais próxima do poema lírico do que do romance — que se encosta à épica —, o controlo linguístico, repito, é de regra e é essencial ao poder do efeito conseguido: «Escrever um conto», observava Herbert Ernest Bates, autor do hoje já clássico *The Modern Short-Story from 1809 to 1953*, «[Escrever um conto] pode ser comparado a construir uma casa com fósforos. Chega-se a um ponto, na construção, em que a adição de mais um fósforo faz a casa vir abaixo, em ruínas. Por isso, o equilíbrio é um dos supremos ingredientes essenciais da criação e em nada é isto mais verdadeiro do que no conto de, digamos, mil palavras ou menos, ou no romance, quinze ou vinte vezes mais longo.» Bates, para dar força ao seu ponto de vista, cita, algo faceciosamente, mas apoiado na autoridade dos textos milenários, o caso da história do Filho Pródigo, tal como no-la entrega a versão autorizada da Bíblia: «A bela e de há muito celebrada história», nota Bates, «tem qualquer coisa como pouco mais do que 130 palavras e começa com o que, à primeira vista, pareceria ser uma frase extremamente banal: «Havia um homem com dois filhos». Sugiro que, muito pelo contrário, se trata de uma notabilíssima frase que introduz os três principais personagens da história em exactamente seis palavras. Aqui reside, na verdade, a verdadeira economia». Este sentido rigoroso da economia, na linha de um Tcheckoff, que recordava aos autores de ficção que, numa história em que, num capítulo, se mencionasse uma pistola pendurada na parede, seria de boa regra, um ou dois capítulos adiante, fazê-la disparar contra alguém — este sentido do *necessário*, esta convicção gideana de que, *em arte, o que não serve pesa*, tinha-o Machado de Assis no mais elevado grau. Para dar só um exemplo: no já citado conto, «Missa do Galo», o narrador informa-nos, logo no segundo parágrafo da narrativa, do modo como vivia, em casa do escrivão Meneses, que era casado, em segundas núpcias, com Conceição: «Vivia tranquilo, naquela casa assobradada da Rua do Senado, com os meus livros, poucas relações, alguns passeios.» Noutro contista, esta informação passada ao leitor sobre a tranquilidade do narrador, sobre os seus livros, sobre as suas poucas relações e sobre os passeios, bem como o assobradado da casa, poderiam ser «verbo

de encher», palha gratuita, sem qualquer intenção escondida. Não, porém, com Machado: o assobradado da casa vai servir para que, mais adiante, os passos de Conceição no dito sobrado façam sobressaltar o protagonista que emerge, sonâmbulo, do seu mergulho nos *Três Mosqueteiros*; o mencionar, por outro lado, esta leitura que constitui o início do estranho encontro e diálogo com Conceição irá dar pretexto a esta para lhe falar de romances e lhe perguntar se ele já leu a *Moreninha*, assim se explicando a menção aos livros no início do conto; a «vida tranquila» do narrador, também indicada no parágrafo informativo, irá ser, precisamente e estranhamente, perturbada no singular diálogo nocturno que precede a Missa do Galo e de que o narrador passará a vida inteira sem compreender o significado profundo; as «poucas relações» também ali referidas vão explicar a longa espera solitária, com recurso aos livros, a fazer horas para ir ter com o amigo — uma das suas raras relações — para juntos se deslocarem à igreja onde a Missa terá lugar.

Mas outra grande virtude deste conto, aparte a estrita economia e eficácia dos meios utilizados, é a extrema subtileza com que todo um mundo de intenções e emoções é insinuado mas não chega a ser claramente indicado por não ter chegado a acontecer. Bates recorda uma carta de Tcheckoff, na qual, referindo-se a certo texto, o grande ficcionista e dramaturgo russo afirmava o seguinte: «Estou morto por reescrevê-lo de maneira mais *arrendada*». Ao que Bates fazia o seguinte comentário: «Exactamente. 'Arrendada' é o *mot juste*, que exprime a própria essência daquilo que o conto deve ser, mostrando que deve pintar mais por implicação do que por afirmação directa, mais pelo que fica fora do que pelo que vai dentro. [O conto] deve, de facto, parecer-se com uma renda: forte mas delicado, tortuosamente tecido e contudo cheio de luz e de ar.» Situado numa era já pós-Edgar Poe (Machado nasce dez anos antes do falecimento do escritor americano), os melhores contos do autor de «Uns Braços» situam-se já para além do *efeito por amor do efeito*. Usando a feliz fórmula de Bryllion Fagin para o conto tcheckoviano e pós-Tcheckoff, substitui-se «o efeito por amor do efeito» por «o efeito por amor da vida», comprimindo-se um máximo de vida num mínimo de espaço.

A este propósito, gostaria de registrar aqui a minha discordância de Afrânio Coutinho, que considera, no estudo crítico «Machado de Assis na Literatura Brasileira», a servir de introdução à edição da *Obra Completa*, na edição da Nova Aguilar, ter Machado de Assis *usado* o conto como uma espécie de *laboratório* para os grandes romances que estava e viria a escrever. Julgo que nada pode estar mais longe da verdade, quer em relação a Machado quer em relação a qualquer outro ficcionista que se tenha revelado simultaneamente um mestre no romance e na *short-story*. Afirmá-lo, como faz Afrânio Coutinho é, a meu ver, não ter em conta as naturezas radicalmente diferentes do conto e do romance. O conto é muita coisa mas *não é* um romance abreviado ou mais compacto. Várias definições têm, ao longo dos tempos, sido dadas para o conto, indicando-se, em cada caso, aquilo que, neste género literário, mais importa considerar. Elizabeth Bowen, ilustre romancista e contista inglesa que reflectiu sobre este género tão popular no seu país, postulou que «a primeira necessidade do conto é sua *necessidade*. Quer isto dizer que a história deve surgir de uma impressão ou percepção suficientemente prementes, suficientemente agudas para obrigarem o escritor a escrever». Esta, por assim dizer, urgência e agudeza de uma pressão interior que convida a escrita recorda-nos irresistivelmente aquele parentesco entre a *short-story* e o poema lírico, que propunha Bates. Ellery Sedgewick, citado por Bates como tendo tido um faro excepcional para detectar, no conto *Fifty Grand*, o génio inovador de Hemingway, observava que «uma história é como uma corrida de cavalos. O que conta é o começo e o fim.» E o romancista Hugh Walpole, imortalmente caricaturado no romance *Cakes and Ale*, de Somerset Maugham, dizia, referindo-se ao conto, com não pequena agudeza, que «uma história deve ser uma história: um relato de coisas a acontecerem, cheio de incidentes e acidentes, de movimento rápido, de desenvolvimento inesperado e conduzindo, por via do suspense, a um clímax e a um desfecho satisfatório». Todos estes comentadores do conto, embora diferindo em minúcias, parecem estar a sugerir uma e a mesma coisa: que o conto é um género fundamentalmente diferente do romance, pela sua brevidade, pela sua estrutura, pelo seu ritmo, pela sua energia concentrada, pela *urgência*

que lhe dá vida... Em Machado de Assis, sobretudo nos mais nobres modelos que nos legou, todas estas virtudes estão patentes e mais aquelas que Thomas Mann, prefaciando, no ano da sua morte, uma colectânea intitulada *As Mais Belas Histórias do Mundo*, atribuía, a propósito de *Billy Bud*, aos narradores anglo-saxónicos, em geral: «uma segurança, uma energia de expressão, uma ausência de sentimentalidade, onde a emoção tem o seu lugar.» Esta «falta de sentimentalidade» que Mann louva nos grandes narradores de língua inglesa, tendo o cuidado de a associar a uma concomitante «energia de expressão», tem sido, por alguns críticos e leitores de Machado, vista como um defeito, ou uma limitação ou mesmo uma... *amputação*. Machado distancia-se, com efeito, cortando mesmo as narrativas mais dominadas por uma emoção difusa ou intensa por meio de um humor prevalecente e omnipresente que, de algum modo, corrói uma aproximação mais íntima entre leitor e personagens. Este humor de Machado e, com mais frenesi e com mais barulho e fúria, em Pirandello, por exemplo, têm muito que ver com uma alta capacidade de viver e ver-se viver, de observar a vida e sobre ela reflectir com algum pessimismo e não pequena simpatia pela bufoneria que é, no fundo, essa mesma vida. Porque o paradoxo do humor é que este se não origina em temperamentos alegres, muito pelo contrário: «A fonte secreta do humor», observava o grande humorista Mark Twain, «não é a alegria, é a tristeza. Não existe humor no céu.» O humor é também, segundo Romain Gary (que, como é sabido, se suicidou), «uma afirmação de dignidade, a declaração de superioridade de um homem perante tudo quanto lhe acontece.» E, um pouco nesta linha de pensamento, mas de forma mais matizada, o conhecido humorista Stephen Leacock fazia notar que «o humor pode ser definido como a benevolente contemplação das incongruências da vida e a expressão artística daí derivada... A essência do humor», concluía ele, «é a bondade humana». É um pouco esta omnipresente benevolência bem-humorada, isto é, no fundo, um pouco triste e infinitamente tolerante, que banha as histórias de Machado e, aos olhos de alguns, as *arrefece*, e, aos de outros, as *enriquece*.

Antes de terminar este incompletíssimo *vol d'oiseau* ao mundo do conto machadiano — deixando o trabalho de fundo

à Dr.^a Maria de Santa Cruz, que, na sua qualidade de minha ex-aluna, tem a estrita obrigação de saber mais do que eu —, não quereria deixar de mencionar uma característica aparentemente perturbante na retórica ficcional deste consumado artista. Arguto e refinado narrador, grande oficial do seu ofício e frio controlador do *pathos*, que doseia com mestria, pode surpreender o pendor populista ou populaceiro a que frequentemente Machado não resiste, metendo-se descaradamente no centro da narração, dialogando desbocadamente com o leitor e fazendo-lhe acenos cúmplices: «que vos parece?», pergunta ele, de súbito, ao «caro leitor», no meio de especulações que vai fazendo acerca de Deolindo, o pobre protagonista de «Noite de Almirante». Ou, no mesmo conto, aconselhando paternalmente o mesmo leitor: «Não sorria de escárnio.» A este respeito, gostaria, se me permitem, de responder por terceiro interposto, e citando, precisamente, a resposta dada a este tipo de observação por um dos mais eminentes escritores do século xx, Thomas Mann, a outro não menos eminente, Hermann Hesse, que, aludindo ao romance de Mann *Alteza Real*, o acusava de, nele, ter feito, com demasiada frequência, olhinhos doces ao público menos sofisticado. Mann, agradecendo-lhe a crítica e não se mostrando minimamente ofendido, foi-lhe, no entanto, dizendo: «As vossas observações subtis e desconfiadas levaram-me a reflectir nelas mais uma vez e posso em todo o caso assegurar-vos que não há nisto nenhum cálculo, nenhuma vontade consciente de fazer olhinhos ao público. Os elementos populares em *Alteza Real*, por exemplo, têm uma origem tão sincera e instintiva como os elementos artísticos, tanto quanto posso julgá-lo. Penso muitas vezes que aquilo a que chamais «lisonjear o público» é o resultado do meu velho entusiasmo crítico e apaixonado pela arte de Wagner — essa arte tão elitista quanto demagógica que talvez tenha influenciado, para não dizer corrompido, para sempre, o meu ideal e as minhas necessidades.» E acrescentava, com alguma ironia: «É nessa influência que penso e não sei se encontrarei jamais em mim a vontade de dela me desfazer completamente. Sempre me senti inclinado a não fazer grande caso dos artistas unicamente desejosos de exercerem a sua influência num [pequeno] cenáculo. Esse género de influência não me satisfaz. *Eu quero tam-*

bém interessar as pessoas estúpidas.» Corajosa e exemplar confissão na pena de um dos mais admiráveis e sofisticados artistas do século xx! Julgo que Machado de Assis poderia dizer o mesmo: do vasto público que visava, não gostaria, por certo, de excluir o leitor menos sofisticado ou um pouco menos inteligente, porque *até esse* lhe interessava, como ouvinte. Por razões lisinhas de pedagogia. Ou simplesmente de fraternidade. «Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*. Mas por outro lado, sem a apresentação de *Miss Dollar*, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a acção. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhe *Miss Dollar*», assim começa o primeiro conto da primeira colectânea de narrativas curtas de Machado de Assis, *Contos Fluminenses*. Inaugurando o seu vasto repertório com esta conversa desenfastiada com o leitor (mesmo o menos subtil, sobretudo o menos subtil), Machado de Assis faz, desde logo, uma declaração de voto: o seu público há-de ser vasto e variado, nele se incluindo desde o leitor mais culto ao ouvinte mais humilde. A sua técnica de narrar é também uma arte de captar: em profundidade e em extensão. Humano sou: a nada do que é humano sou alheio, disse, há muitos séculos, um escravo que se chamava Terêncio. Quem sabe se não seria, por vias desviadas mas certas, algum antepassado deste grande cronista das folias humanas que se chamou, que se chama Machado de Assis.

São Pedro do Estoril, Junho de 1997.

ÍNDICE

AUTORES BRASILEIROS, AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, ESTRANGEIROS DE OUTRAS LÍNGUAS E MISCELÂNEA

AUTORES BRASILEIROS

Machado de Assis, contista	11
Machado e a crítica	23
O teatro ligeiro de Machado de Assis	31
Machado de Assis, o instinto de nacionalidade e nós	37
Breve meditação sincera sobre Jorge Amado	43

AUTORES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A memória corroída	53
Moçambique — A literatura e a descolonização	59
O significado profundo do empenhamento político de alguns escritores e intelectuais no Moçambique colonial	67
Quase não ter estado na Ilha de Moçambique	73
As palavras suaves (reflexão breve sobre Fonseca Amaral)	77
Memórias de Reinaldo	85
José Craveirinha: um silêncio bom de ouvir	97
Mangas verdes com sal (recordando Rui Knopfli)	101
Rui Knopfli: inglês, sim, mas devagar	109
João Pedro Grabato Dias, espantosamente, morto!	119
Gouvêa Lemos	125
José Luandino Vieira — Um retiro exemplar	135
As memórias de um espírito: ironia, licenciosidade e <i>sagesse</i>	139

AUTORES ESTRANGEIROS DE OUTRAS LÍNGUAS

Sonhar Europa	147
De como uma ficção histórica popular pôde impregnar o imagi- nário de um grande escritor francês do século XX	151
Voltar a Montherlant	165

Revisitar Montherlant	171
Tchekhov — Uma história vulgar	189
Graham Greene e o cinema	197
Canto fúnebre por um escritor assassinado	203
J. M. Coetzee — O que é um clássico?	209
J. M. Coetzee — Uma dilacerante ambivalência	213
Roy Campbell, a tartaruga flamejante	217
Pablo Neruda e o livro	223

MISCELÂNEA

Duas culturas	227
José Blanco e a diplomacia cultural	233
Diplomacia cultural e mecenato (um caso entre outros)	237
Património documental em Inglaterra: um exemplo e alguns nomes	241
Património português no Reino Unido	245
Património e cidadania	249
A arte da recessão e a recessão da arte	253
Bibliotecas	259
Eu sou uma parte daquilo que li	271
Os nomes e os pseudónimos	275
O pecado de citar	279
Plágios	283
Censores	287
Embustes	291
Depoimento sobre a crítica	297
Dar testemunho da escola	303
A educação, os astros e a música	313
Vamos conhecer os Açores?	317
Criar a memória e o pensar	323
Marxismo e literatura, segundo Edmund Wilson	333
Angelo — O esplendor da simplicidade	337