

## E A NOITE RODA, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO: O PROBLEMA DA HABITAÇÃO<sup>1</sup>

Isabel Cristina Rodrigues\*

Talvez eu espere simplesmente um amigo que de longe venha

RUY BELO

Ciente da duplicidade do pacto que selamos com a terra, a retórica do *alongamento* desenvolvida por Ana Blau, a jornalista catalã “em processo de catarse pós-retirada” (Coelho, 2012: 127) de León Lannone, o *amigo* desaparecido, produz um efeito de anacrónica derivação de sentido – porque Ana escreve “para que a história comece” (*Ibidem*: 11), mas também “para acabar com a história” (*Ibidem*: 11), como quem lança terra sobre um nome que morreu, sabendo, todavia, que é ainda à terra que imputamos o segredo da involuntária germinação. Morte e vida, noite e dia, porque, se a noite roda, também a morte gira sobre o seu próprio fim, resgatando do fundo da treva a luz salvífica da escrita, do entendimento e de uma memória afinal incorruptível. Assim, o romance *E a noite roda*, de Alexandra Lucas Coelho, não é apenas uma lápide com um nome gravado em cima, mas um buraco negro cavado na terra pela dolorida argúcia de Ana, num susto contínuo de pedra e sangue. No vasto silêncio dos anos, León jaz morto mas não arrefece, está surpreendentemente vivo na cal mordente da escrita, no ouro entorpecido da memória – finitude e imortalidade, como na mítica lição de Gilgamesh que, em forma de explícita convocatória ao leitor (ou ao próprio amante em fuga) a narradora evoca no início do texto: “*esquece a morte e segue-me*” (*Ibidem*: 11). Enquanto leitores, só nos resta seguir o fio translúcido desta escrita poderosa, vibrátil no seu quase descarnamento porque saída do músculo mais atento da alma, sem nenhuma concessão ao excesso a fazer perigar o aprumo das costuras.

---

\* Universidade de Aveiro / CLLC (Portugal)

<sup>1</sup> Este texto corresponde a uma versão alargada do texto lido, em representação dos demais elementos do júri, na Cerimónia de Entrega do Grande Prémio de Romance e Novela (2012) da Associação Portuguesa de Escritores a Alexandra Lucas Coelho, pelo seu romance *E a noite roda*. A referida cerimónia teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, no dia 7 de abril de 2014.

Encontrados em Jerusalém por altura da morte de Yasser Arafat, os repórteres León e Ana prolongam a efervescência do conflito israelo-palestina-no pela arena do seu próprio calvário privado, onde a suspeita do desastre é também passo de dança, como o das donzelas medievais que, à espera do *amigo*, iam lavar cabelos à fontana fria. Consequentemente, e assumindo que, tal como defende Ana, “a intimidade entre duas pessoas pode ser anterior ao encontro delas” (*Ibidem*: 161), León, um jornalista belga casado e com três filhos, tê-la-á reconhecido e ao seu passo cantante quando pela primeira vez a viu descer, de cabelo molhado, as escadas do Jerusalem Hotel:

Empurro o portão do Jerusalem Hotel e subo os degraus de pedra, aspirando as flores na penumbra. Ahmed está na receção, entorpecido de sono. Dá-me a chave do quarto mais pequeno por cima do jardim, o único vago. // Pousa a mala. Tudo igual: as paredes de pedra irregular, os candeeiros de vidro, o cobertor de felpa, a secretária. // Dormes aqui ao lado, mas ainda não te conheço. (*Ibidem*: 21) O dia seguinte é 7 de novembro, como vai aparecer na nossa correspondência quando nos agarrarmos a tudo para ter a certeza de que existimos, 7 de novembro, um domingo. // Venho a descer do meu quarto no Jerusalem Hotel de manhã cedo. Por baixo da escada há um computador ligado à net. Era aí que estavas, León? Quando reconstituíste o momento, vi-me a descer, sim, cabelo molhado, uma túnica. O ar em volta era morno, voltar a Jerusalém ocupava tudo. Mas na imagem seguinte já estou no jardim a tomar o pequeno-almoço. A memória salta da escada para o jardim mesmo depois de reconstituíres o momento: venho a descer, olhas para cima, sorrio-te. // Ter esquecido isso nada diz sobre o que a história será. Eu apenas não esperava ninguém. (*Ibidem*: 24-25)

Se o poeta é o pastor do ser, para usar aqui a tão bela expressão de Heidegger, o escritor (mesmo ou sobretudo aquele que tem lá dentro um jornalista) é não mais do que o atento pastor do mundo, como se, por um estratégico desvio de rota, a contemplação especular do mundo pudesse colocar o homem em face da sua própria ficção. Deste modo, e correndo o risco de mimetizar o registo da reportagem ou do diário de viagem, que Alexandra Lucas Coelho cultivou de modo superlativo em textos não prioritariamente regulados pelo labor criativo da ficção (refiro-me, por exemplo, a *Oriente Próximo*, de 2007, e ao recente *Vai, Brasil*, de 2013),<sup>2</sup> o ímpeto jornalístico que subjaz a este primeiro

<sup>2</sup> Há, efetivamente, uma proximidade significativa entre o romance em causa e os textos inspirados pela atividade jornalística que a autora tem desenvolvido ao longo dos anos, até porque, como a própria Alexandra Lucas Coelho não deixa de sublinhar, o exercício de reportagem (e dos relatos de viagem) e a atividade de laboração ficcional do vivido ocupam um espaço confluyente que desconhece o sentido real da fronteira: “Eu sabia que, mais tarde ou mais cedo, a viagem me conduziria à literatura, a essa experiência do mundo, de estar viva e de tocar um nervo. É isso que tento fazer no romance, exatamente como tentei em reportagem, mas com outra liberdade. Num romance estou livre para fazer o que me apetece” (In <http://www.revistaestante.fnac.pt/alexandra-lucas-coelho/>). Considerando que o seu livro *Oriente Próximo* (Coelho, 2007) recobre as suas andanças como repórter por terras de Israel e da Palestina, é natural que a autora tenha partido do poderoso testemunho em que esse livro veio a tornar-se para abrir caminho à liberdade da escrita ficcional em *E a noite roda*. É,

romance, mau grado a sua expressividade por vezes hiper-realista, transmuda-se na dicção oblíqua do humano, ocultando o seu desígnio preferencial de enredo para defender a legitimidade da sua condição de palco, em confluyente rima com a sintaxe passional dos atores.

Tal como sucede com outros textos de carácter testemunhal da autora, se *Oriente Próximo* dirige o nosso olhar para o foco conflitual de um espaço que vem ocupar, numa dicção voluntariamente excessiva do real, o xadrez primacial da escrita (até porque é esse o objetivo da reportagem, dar voz ao real), *E a noite roda* tende a ensaiar a lateralização expressiva desse mesmo excesso para situar Ana e León no núcleo bélico de uma trama interna, tão antiga quanto de anos tem o mundo. Apesar disso, até porque só por via de um exercício artificialmente congeminativo é possível conceber conteúdos impermeáveis aos seus efeitos de moldura (sejam elem reais ou simbólicos), o domínio beligerante que acolhe, no presente romance, o descompassado devir do par amante é uma espécie de efeito cénico que excede o entendimento marginal do seu próprio artifício; o palco da carnificina em que se tem convertido a grafia geopolítica do Médio Oriente é, assim, a prefiguração em ato do intimismo belicista que assolará León e Ana, não adquirindo, pois, o estatuto algo restritivo de cenário (ou paisagem), mas o estatuto bem mais produtivo da metáfora:

Dias de batalha. // Tu dizes que julgavas ter uma vida e eu apareci. Tu dizes que julgavas ter uma vida e eu apareci mas que fazer? Eu digo que se não sabes terminemos, antes que tudo se torne pior. // Desço à praia. Jovem pai a jogar à bola com o filho que mal anda, jovem mãe ajoelhada na areia a fotografar a filha, o filho dá chutos no ar, a filha pega na máquina fotográfica e quase cai, o pai e a mãe riem. Uma família verdadeira, claro, é a felicidade. Volto à Grácia a pensar que sou uma filha da puta a dar cabo da felicidade. E quando fecho a porta já pergunto que felicidade é essa, presa no gelo. // De que lado está o amor? Qual é o lado certo? A batalha continua, mas eu só quero ser convencida. (*Ibidem*: 90)

Efetivamente, na pantanosa geografia da paixão raramente se pisa o solo arável da paz, mas o campo minado de uma batalha, esse “palimpsesto de guerra e sangue” (*Ibidem*: 207) onde, por entre a transitividade predatória do incêndio e o salvífico gesto de autopreservação, os amantes se condenam ao intercambiável trânsito entre a fúria do palco e o silêncio dos bastidores. Como em grande parte das guerras, sobretudo aquelas que têm a sua raiz nos territórios instáveis de Israel e da Palestina, também a contenda emocional da

---

por isso, particularmente interessante a similitude entre fragmentos de ambas as obras como aqueles que se ocupam, por exemplo, da referência ao edifício do Austrian Hospice (em Jerusalém) – de carácter mais descritivo em *Oriente Próximo* (Cf. Coelho, 2007: 248-249) e de intuito mais efabulador no romance em causa (Cf. Coelho, 2012: 46-49).

paixão pode resumir-se a um problema de espaço (ou de habitação, como diria Ruy Belo), forçando os amantes a uma redefinição geográfica do espírito e a um reposicionamento geográfico do corpo. Trata-se, no fundo, de saber o que cada um está disposto a fazer para colonizar ou descolonizar o espaço alheio (como fizeram os israelitas na Faixa de Gaza) e para se abrir à expansão colonizadora do outro:

Ao voltar a casa já sei: aconteceu qualquer coisa. Um júbilo, uma sensação de espaço, como quando o horizonte abre. // Mal aterro. (*Ibidem*, 64) Sim, começou. Tudo era tudo e agora tudo é nada. Anuncia-se a doença: onde estás, afinal? É aqui que a moral se desloca, a doença desprende-a do seu lugar comum. // Continuo a ver o mal disto. Como o anjo de Walter Benjamin tenho a cara voltada para trás, para o desastre que me antecede. Não posso dizer que não sei: eu vejo. Mas é para a frente que caminho. Se for amor, deixará de ser crime. (*Ibidem*: 65-66) E eu no crepúsculo da casa, a abrir espaço para ti. Ainda não sei como a tua necessidade de arrebatamento precisa de bastidores para recuar. (*Ibidem*: 68)

O vírus euforizante da paixão impõe a León e Ana Blau a necessidade do movimento e da dilatação reconfiguradora do espaço que a cada um caberá ocupar no jogo impenetrável do desejo, na espiral insidiosa da moral: “a única moral será o amor [confessa Ana]. Se o amor estiver deste lado, este lado está certo. Tudo o mais é cálculo, conveniência, compaixão” (*Ibidem*: 73). Todavia, ao contrário do arame farpado que rodeia as torres de Erez, na fronteira israelita com Gaza, não há na dinâmica circular da paixão um *checkpoint* capaz de caucionar a justeza ou a impropriedade do movimento, o avanço do palco e o recuo dos bastidores:

Depois do pânico, da ansiedade, da paralisia, fechamos os olhos num beijo como se mergulhássemos, e o filme que isso é quando é. A arqueologia. Saímos outros. // Então abrimos os olhos e só passaram dois minutos. Ainda seremos outros ou voltámos a nós? // Ah, mas esta é a pergunta que vai avançar e recuar nos próximos anos, como o drama entre palco e bastidores. Começa esta noite e acabará connosco. (*Ibidem*: 82)<sup>3</sup>

De facto, tal como Ariel Sharon, os amantes são verdadeiros arquitetos da ocupação (cf. *Ibidem*: 54), correndo, todavia, o risco de se autocondenarem

<sup>3</sup> A referência ao jogo simbólico estabelecido entre a ousadia do palco e o silêncio dos bastidores percorre a quase totalidade do romance. Eis dois exemplos mais: “Ali ficamos, a beber e ver passar Paris, finalmente sem tensão desde que chegámos. Quando não sabemos quem vamos ser depois de amanhã é mais fácil estar vestido. // Pelo menos, a primeira vez. // Até que o champanhe acaba. // – Cinema? – propões. // Nem há 24 horas estamos juntos. Cinema, aqui, quer dizer uma hora e meia de bastidores. Tempo, como se diz nos combates de boxe” (*Ibidem*: 86-87); “Não descansaste enquanto o mundo não fosse teu, como não descansaste enquanto eu não fosse tua. Há algo sófrego, megalómano, que finalmente entendo. Tens as costas curvadas dos que obedecem mas vestes como um Casanova. O mundo trabalhou em ti, alterou o teu sangue de peão. Dois passos para abrir o jogo, um para recuar” (*Ibidem*: 213).

ao exílio, essa “larga terra de ninguém” (*Ibidem*: 60) como a dos fundos de Gaza, perto da fronteira com o Egito. Entre o arrebatamento do colonizador e o retraimento do colonizado, León não soube (ou não pôde, o que é sempre um modo de não saber) integrar no seu domínio a solidez invasiva do outro, expondo-se e a Ana à forçada itinerância dos apátridas (Paris, Barcelona, a Mancha, Roma, Jerusalém), habitantes ambos dessa *no man’s land* do espírito em trajeto impossível para a curva: “Nós em Roma [afirma Ana]: duas linhas paralelas que não acham a curva” (*Ibidem*: 213).

Rasurando quase por completo a voz de León no corpo do texto,<sup>4</sup> embora a agilização do golpe lhe caiba a ele por inteiro, o protagonismo enunciativo de Ana Blau (será essa a sua lança?) retextualiza a vocalidade feminina das cantigas de amigo medievais, no seu canto celebratório de lamento e ausência pelo amigo há tanto tempo *alongado*:

Então cá estamos, Gilgamesh, meu velho, primeiro de todos nós. *Esquece a morte e segue-me*, não foi o que disseste há 4500 anos? Pois passarás as manhãs à minha mesa, neste pátio da Cidade Velha de Damasco, enquanto escrevo a um desaparecido. Se azuis são os seus olhos, azul será a minha lança”. (*Ibidem*: 12-13) Os arquivos que me interessam só podem ser vistos à tarde. Passo as tardes com poetas medievais, orientada pelo chamamento do *muezzin*. // Assim voltou a história, ontem. (*Ibidem*: 12)

A aproximação do rememorativo monólogo de Ana ao universo poético trovadoresco encontra, assim, o seu reverso simbólico no estudo sobre as cantigas do Al Andaluz empreendido pela personagem, quatro anos depois do desaparecimento do *amigo* e ao longo do qual ela própria se teria feito encontrada com uma das mais belas e enigmáticas composições medievais, da autoria do galego Pedro Anes Solaz. Se o sentido último do seu refrão, *edoi lelia doura* (que Herberto Helder viria a adotar como título de uma antologia poética), continua a suscitar até hoje algumas dúvidas, a verdade é que as oito coblas que compõem esta cantiga de amigo parecem querer traçar, com sete séculos de antecedência, o itinerário passional de León e Ana Blau, desde a confluência inicial do desejo à impossibilidade territorial da posse:

Eu velida non dormia,  
*lelia doura*,  
e meu amigo venia,  
*edoi lelia doura*.

<sup>4</sup> Na dinâmica discursiva do romance, a pretérita voz de León Lannone sobrevive apenas nas palavras de Ana Blau, recusando a personagem ao amigo *traedor* a renovada possibilidade da fala. Na verdade, do extenso rol de *emails* trocados entre ambos, só nos é permitido a nós, leitores, aceder àqueles cuja autoria pertence à jornalista catalã. “A única forma de voltar é escrever para que exista” (*Ibidem*: 101), confessa Ana, embora o que a personagem acaba por dizer, não dizendo, é que só há uma forma de permitir o regresso do que foi: impondo a relevância exorcizante da sua fala à do amigo em fuga.

Non dormia e cuidava,  
*lelia doura,*  
e meu amigo chegava,  
*edoi lelia doura!*

E meu amigo venia,  
*lelia doura,*  
e d'amor tan ben dizia,  
*edoi lelia doura!*

E meu amigo chegava,  
*lelia doura,*  
e d'amor tan ben cantava,  
*edoi lelia doura!*

Muito desejei amigo,  
*lelia doura,*  
que vos tevesse comigo,  
*edoi lelia doura!*

Muito desejei amado,  
*lelia doura,*  
que vos tevesse a meu lado,  
*edoi lelia doura!*

Leli, leli, par Deus, leli,  
*lelia doura,*  
ben sei eu que[n] non diz leli,  
*edoi lelia doura!*

Ben sei eu que[n] non diz leli,  
*lelia doura,*  
demo x'é quen non diz lelia,  
*edoi lelia doura!* (Apud Brea, 1996: 754)

Apesar da ambiguidade significativa inerente a esta cantiga de amigo, empreender a revisitação da extensa bibliografia produzida em torno do seu sentido oculto<sup>5</sup> significaria aceitarmos, recuperando as sábias palavras de Rip Cohen e Federico Corriente, que “we would be going far to seek disquietude” (Cohen e Corriente, 2002: 25). Todavia, mau grado esta confessada sensatez hermenêutica, a sombra da inquietude não tolhe por completo o ímpeto analítico dos dois autores, impelindo-os à divisão, em três partes distintas, da

---

<sup>5</sup> Ficam aqui as referências que consideramos mais relevantes, indicadas pela ordem da sua publicação: Dutton, Brian (1967); Prieto, Domingos (1989); Cohen, Rip e Corriente, Federico (2002).

composição de Pedro Anes Solaz, o que, como veremos, denuncia *ab initio* a adoção de um determinado posicionamento hermenêutico:

Strophes I-IV form the first part, in which the girl tells (narrates) how she was not sleeping but awake pining and waiting for her boy who was coming, singing of love. // Strophes V-VI make up the second 'scene', during which the boy has evidently arrived and the girl greets him with expressions of amorous affection that mark receptivity to his visit. (...) In strophes VII-VIII we reach a new moment, after the actions narrated in the first part and directly represented in the second, a moment when the girl repeats *leli* three times in one phrase, apparently as an exclamation, and then says she knows someone "who doesn't say *leli*" and insists that "whoever doesn't say *leli* is the devil", that is, she curses that person. (*Ibidem*: 3)

De acordo com Cohen e Corriente, e sublinhando a textualidade sequencial desta cantiga o princípio do devir cronológico que subjaz à situação erótico-sentimental da donzela (entre a insónia expectante das quatro primeiras coblas e a felicidade da interlocução amorosa descrita nas estrofes 5 e 6), torna-se claro que este sentido do devir (denunciando já um incipiente princípio de progressão diegética, razoavelmente comum, aliás, em muitas cantigas de amigo medievais) se produz em exclusivo no âmbito do canto jubilatório de amor, em que a coita da donzela velida é finalmente premiada com a chegada do amigo e da sua palavra amante, onde a raiz do canto feminino tão gratamente se revê. Estamos, pois, com a proposta de leitura avançada por Cohen e Corriente, em presença da ativação de um dos campos sémicos que Giuseppe Tavani define como atuantes nas cantigas de amigo medievais, o da concórdia amorosa, o qual, no caso em apreço, nos levaria a dotar o imperfeito do indicativo utilizado nas primeiras coblas (*dormia, venia, cuidava, chegava*) de uma essencialidade tendencialmente perifrástica cujo efeito último seria não mais do que o da instituição de uma espécie de *slow motion* sentimental, a querer adiar, sem o suprimir, o momento da fusão passional do canto.

Porém, num sentido diametralmente oposto ao da leitura defendida por Rip Cohen e Federico Corriente, julgo que é possível empreender a desocultação do domínio significativo desta composição a partir da mobilização hermenêutica do campo sémico do amor não correspondido, que Giuseppe Tavani igualmente define como um dos pilares da estrutura de conteúdo da cantiga de amigo<sup>6</sup>, e através do qual a donzela medieval exprime o seu desalento pelo silêncio afetivo a que o amigo sujeita a valência bidirecional do canto amoroso. Deste modo, a orientação cronológica que preside ao desenvolvimento ideotemático da cantiga não legitimaria tanto o sentido de lenta progressão de um tempo à beira de se resolver na realidade jubilosa do encon-

<sup>6</sup> Tavani dedica uma parte significativa do seu livro *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa* à descrição dos géneros poéticos medievais e dos campos sémicos atuantes em cada um deles (Cf. Tavani, 1988: 89-240).

tro, como a existência de um indelével gesto de rutura entre a pretérita iteratividade de um tempo em que o amigo *venia, chegava e cantava* e a presente morada da ausência onde só a saudade é presente – “muito desejei, amigo, / lelia doura, / que vos tevesse comigo / edoy lelia doura”. Cobrariam, assim, um sentido renovado as duas últimas coblas da cantiga de Pedro Anes Solaz, onde o “ben sei eu quen non diz leli” não seria outro senão o amigo traedor, que antes *venia* e é agora sabido que não virá mais.

A vantagem dos enigmas é, como sabemos, a da sua extrema plasticidade, viabilizando-se assim, no caso concreto da cantiga de amigo “Eu, velida, non dormia” (e na sequência desta proposta alternativa de leitura), a sua adaptação perfeita à situação erótico-amorosa vivida por Ana Blau e León Lannone, o amigo *desfron* em processo de retirada pós-conflitual:

Difícil pensar num fim pior do que reticências, de todos os pontos de vista, não, León? E no entanto o instinto de sobrevivência sobrepõe-se: não tenho um ataque de fúria, não digo que não tens tomates para falar comigo, não me meto num avião para Washington, não subo as tuas escadas de incêndio como os esquilos, não pergunto se precisas de alguém que apareceu na tua vida e não sou eu, ou de alguém que não desapareceu da tua vida e não sou eu, ou de um psiquiatra. (Coelho, 2012: 235)

Em função do exposto, somos levados a concluir que o campo sémico do amor não correspondido parece nutrir-se diretamente, no romance *E a noite roda*, do campo sémico da paisagem (o espaço concreto dessa batalha sem tréguas entre Israel e a Palestina), embora o romance acabe por promover uma espécie de rasura do estatuto secundário que, nos textos do trovadorismo medieval, cabia ao cenário vagamente bucólico que delimitava o enquadramento do enredo amoroso. Não temos, é claro, no romance de Alexandra Lucas Coelho, a presença das aves ou do verde ramo, nem a da espuma do mar ou do vento que passa, a quem a donzela dirigia as suas súplicas e pedia novas do amigo ausente, mas temos “casas [que] são escombros com buracos de morteiros e paredes cravejadas de balas” (*Ibidem*: 61) replicando a essencialidade conflitual do par amante, como se fosse possível a León e Ana Blau contemplar o desastre do mundo através de um espelho invisível que pudesse devolver-lhes o adiado reflexo do seu próprio tormento.

Em função do enigma constituído pelo refrão desta cantiga de amigo<sup>7</sup>, uma das hipóteses interpretativas avançadas pelos estudiosos do trovadorismo

<sup>7</sup> Giuseppe Tavani, no artigo que redigiu sobre Anes Solaz para o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, sublinha a dificuldade de tradução do refrão desta cantiga, concluindo o seu verbete do seguinte modo: “as tentativas de explicar o significado enigmático da expressão “lelia doura”, que aparece no refram intercalado deste texto, fizeram correr os proverbiais rios de tinta, mas sem resultados apreciáveis” (Tavani, 1993: 521).

medieval aponta para a enunciação de uma expressão em árabe com o significado de “e a noite roda” ou “a noite é longa”, significado este que permite, justamente, a reiteração do sentido progressivo que sustenta a composição e, em clave simbólica, também o próprio romance, desde o momento fusional da posse ao silêncio posterior da ausência. Todavia, sublinhando que “this refrain is the most textual crux in the corpus of 500 *cantigas d’amigo* and has proved to be the most difficult and elusive one to solve” (Cohen e Corriente, 2002: 19), Rip Cohen e Federico Corriente, descartando liminarmente o seu entendimento onomatopáico, propõem uma leitura inovadora do refrão da cantiga “Eu, velida, non dormia”:

1. The language of *lelia doura* is Arabic, as supposed by Dutton (1964). But *lelia* does not contain the Arabic word *layli* ‘my nighttimes’.
2. *lelia* represents Andalusí Arabic *liya* (...), phonetically / leia /, an allomorph of Arabic *li*, ‘for me’, ‘to me’ (preposition with first personal pronominal suffix). (...)
3. *doura* represents Andalusí Arabic *ddáwra*, ‘turn’ (...), from the Semitic root *dwr*.
4. *liya ddáwra* thus means “to me (belongs) the turn”.

The next problem is *edoy*. We propose that *edoy* is not Arabic but represents Latin *et hodie* in early Iberian Romance. (...) If the above is correct, we can read the verse *edoy lelia doura* as *ed oi liya ddáwra*. (*Ibidem*: 26)

No seguimento desta proposta de decifração, *edoi lelia doura* significaria não que a noite roda, produzindo, com o contínuo do seu rodar, um efeito de deslizamento sémico de um campo a outro (da concórdia amorosa ao amor não correspondido), mas algo de sensivelmente diferente e que talvez seja possível resumir assim: é agora (ou hoje) a minha vez. Relegando, neste momento, para um plano mais secundário a pertinência operacional desta proposta no quadro específico da cantiga de Anes Solaz, não deixa de ser curioso o facto de esta nova hipótese explicativa vir expor, à claridade de uma nova luz, um aspeto que tem vindo a ser reiteradamente evidenciado por alguns procedimentos de retextualização contemporânea do universo trovadoresco – o impulso de legitimação da autoria feminina dos cantares de amigo, que assim vem romper o estatuto androcêntrico da cantiga medieval, onde “a astuta usurpação da vocalidade feminina perpetrada pelos poetas masculinos significa que à mulher é conferida existência, apenas na justa medida em que o homem fala com ela, através dela ou sobre ela” (Pereira, 2002: 119).

Neste sentido, agrada-me que seja uma mulher (não me refiro já a Ana Blau, mas à própria Alexandra Lucas Coelho) a dobrar-se provocatoriamente sobre a condescendente melancolia das cantigas de amigo, cuja autoria consabidamente masculina impunha ao desalento feminino a imobilidade de um estado de espera que não admitia lanças. Possibilitando, por via de um acesso direto à fruição da palavra autoral, a conversão da feminina passividade medieval “em princípio activo” (Correia, 1978: 257) da contemporaneidade, a

lança de Ana Blau reaviva o poderoso eco dos versos que Natália Correia escreveu em torno do motivo cancioneril da cantiga de amigo e cuja dinâmica exorcizante se imporá talvez recordar aqui: “Nestes frescos linhos lavrando bordados / Esconjuremos pestes com cantares antigos” (Correia, 1999: 623). É certo que (como é, aliás, natural) o neotrovadorismo moderno e contemporâneo tem vindo a exprimir-se quase em exclusivo no domínio do texto poético, por mais que a sua específica mundividência se tenha por vezes mostrado razoavelmente distante da “matriz sagrada do nosso lirismo” (Correia, 1999: 619); porém, a presença irradiante do intertexto trovadoresco no romance de Alexandra Lucas Coelho vem justamente concorrer para a indexação da cantiga medieval de amigo (do mesmo modo que acabou por suceder com o soneto)<sup>8</sup> como hipotexto fundacional não só do lirismo português, mas de todo o texto literário de temática erótico-amorosa.<sup>9</sup> E se a lírica trovadoresca inaugura, tal como salienta António Fournier, aquilo que poderíamos designar por uma “gramática poética” (Fournier, 2001: 380) nacional, forçado será associarmos ao profícuo ascendente literário da cantiga de amigo o sentido de uma gramática erótico-sentimental capaz de regular, porque liberta já de constrangimentos de natureza modal, a sintaxe e a semântica passionais de muitas das figuras que povoam o (hiper)texto literário português.

Todavia, o *princípio ativo* da feminina vocalidade autoral não anula, nem nos cantares de amigo de Natália Correia, nem, por maioria de razão, num contexto genologicamente mais disruptivo como é o do romance de Alexandra Lucas Coelho (pelo menos no que toca à sua textualidade primacial de referência), o anátema da espera e do *alongamento* que se abate sobre o canto

<sup>8</sup> A própria Natália Correia, tal como a autora revela na nota prefacial a “Cantigas de Amigo” (constantes dos seus inéditos posteriores a 1990), procurou “juntar num mesmo volume dividido em duas áreas complementares sonetos e “cantigas de amigo” (Correia, 1999: 619), aspirando assim, como defende Paulo Alexandre Pereira, num texto iluminante sobre a representatividade da tradição trovadoresca na obra de Natália Correia, “à restauração de um androginato lírico primordial, ou seja, intentava “os esposais” do soneto, “estreme desenvolvimento da mística amorosa dos Trovadores que na voz do homem falava nas ‘cantigas de amor’” com a “canção feminina arborescentemente sófico-pagã na sua sábia comunhão com a natureza”” (Pereira, 2002: 121).

<sup>9</sup> O potencial de irradiação simbólica da poesia cancioneril tem vindo, aliás, a determinar, ao longo da história literária portuguesa, textos de inscrição modal distinta (como, por exemplo, o texto dramático). Num ensaio já antigo (de 1975), Manuel Simões, refletindo sobre a importância do texto medieval como intertexto da literatura portuguesa moderna e contemporânea, salienta justamente a representatividade intertextual da lírica dos trovadores num dramaturgo como Gil Vicente, o qual “insere ainda nos seus autos quatro cantigas de amigo paralelísticas, com a particularidade de serem atribuídas a personagens que entram em cena tangendo ou cantando: “A serra é alta, fria e nervosa” (*Farsa dos Almocreves*); “Hum amigo que eu havia” (*Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*); “Donde vindes filha” (*Auto da Lusitânia*); e “Del rosal vengo, mi madre” (*Triunfo do Inverno*). São quatro magníficos exemplos de paralelismo perfeito, além de muitos outros momentos em que o poeta e dramaturgo insere baladas de sabor antigo, o que parece confirmar a transmissão de composições da tradição popular” (Simões, 2001 [1975]: 584).



Toda-las aves do mundo d'amor dizian;  
do meu amor e do voss'en ment'avian:  
*Leda m' and'eu.*

Toda-las aves do mundo d'amor cantavan;  
do meu amor e do voss'i enmentavan:  
*Leda m' and'eu.*

Do meu amor e do voss'en ment'avian;  
vós lhi tolhestes os ramos en qui siian:  
*Leda m' and'eu.*

Do meu amor e do voss'i enmentavan;  
vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan:  
*Leda m' and'eu.*

Vos lhi tolhestes os ramos en qui siian  
e lhis secastes as fontes en que beviaan:  
*Leda m' and'eu.*

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan  
e lhis secastes as fontes u se banhavan.  
*Leda m' and'eu.* (Apud Brea, 1996, p. 688)

Em consonância com o sentido das verdadeiras albas medievais, em que o alvorecer dita a inevitável separação dos amantes (porque a noite sempre roda), também o sentido crepuscular da história arranca na madrugada barcelonesa em que Ana despede León: “Levei-te ao aeroporto ao amanhecer? Se sim, então foi aí que nos vimos a última vez. Se não, fiquei à porta, a ver a tua cabeça desaparecer pela escada. Parece pouco para o que está para trás. Mas nas histórias por acabar não sabemos que aquela vez vai ser a última” (Coelho, 2012: 227). Com o advento da última manhã, resta a Ana Blau o ilimitado de um tempo em busca da pedra tumular do esquecimento, um tempo que a seu tempo haverá de tornar em cinza e pó o osso intumesciente da memória.

Todavia, como o anjo de Walter Benjamin invocado pela personagem, por vezes olhamos por cima do ombro para o que ficou lá atrás, aflorando o cadáver num pudor de pinças, e descobrimos com estupor um corpo que a terra afinal não tragou e que o tempo, essa inexpugnável ponte sobre os dias não vividos, soube manter intacto, como o dos santos no chão sagrado das igrejas. Todos nós guardamos algures a memória das pequenas pátrias de que fomos expulsos e que nunca mais voltaremos a habitar, a não ser através da elipse de um qualquer exílio gravado a tinta na malha rugosa da escrita. Também isto nos ensinou o livro de Alexandra Lucas Coelho: entre a escrita do mundo, a palavra do romance e o lirismo arcaico dos cantares de amigo, só

nos resta aceitar a nossa íntima condenação – habitar, como se pudesse pertencer-nos, essa casa que nos deixou ou que deixámos cair e, como os orientais, abandonar os sapatos à porta. Porque a pátria do que somos, mesmo sem país onde fincar o fio a prumo da alegria, é sempre um lugar sagrado. Ruy Belo chamar-lhe-ia, com certeza, *o problema da habitação*, porém, recuando cerca de sete séculos na longa noite do mundo, talvez possamos dizer apenas *Edoi lelia doura*.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREA, Mercedes (coord.) (1996). *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Vol II. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- COELHO, Alexandra Lucas (2007). *Oriente Próximo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- COELHO, Alexandra Lucas (2012). *E a noite roda*. Lisboa: Edições Tinta da China.
- COHEN, Rip e CORRIENTE, Federico (2002). “Lelia Doura Revisited”. *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages and Cultures*. 31.1, 19-40.
- CORREIA, Natália (1978 [1970]). *Cantares dos Trovadores galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa.
- CORREIA, Natália (1999). *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote.
- DUTTON, Brian (1967). “Lelia Doura, Edoy Lelia Doura, An Arabic Refrain in a Thirteenth Galician Poem?”. *Bulletin of Hispanic Studies*. XLI. 1, 1-9.
- FOURNIER, António (2001). “Natália Correia e a tradução da lírica trovadoresca galego-portuguesa”. In Paulo Meneses (coord.). *Sobre o Tempo. Secção Portuguesa da AHLM. Actas do III Colóquio*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 377-406.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2002). “Uma arqueologia produtiva”: Natália Correia e a tradição trovadoresca”, In António Manuel Ferreira (coord.). *Presenças de Régio*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 113-126.
- PRIETO, Domingos (1989). “Sobre Lelia Doura, cantiga medieval de Pero Annes Solaz”. *Nós*, 13.18, 53-61.
- RECKERT, Stephen (2006). “Al alba venid, buen amigo”. Itinerario de un tema poético a través del espacio y el tiempo”. *Maresia. Revista de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español*, 1, 5-18.
- SIMÕES, Manuel (2001). “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea”. In *História da Literatura Portuguesa*. Vol. I (Das origens ao Cancioneiro Geral). Lisboa: Alfa, 583-599.
- TAVANI, Giuseppe (1969). “Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol”. In *Poesia del Duecento nella Penisola Ibérica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 265-274. Giuseppe (1988). *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- TAVANI, Giuseppe (1993). “Pedr'Eanes Solaz”. In Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 520-521.