

**Luzes da Cidade<sup>1</sup>**António Seabra<sup>2</sup>

**Resumo:** Em *Fahrenheit 451*, romance distópico do falecido Ray Bradbury (1920-2012), os bombeiros de uma cidade anónima usam o fogo para extinguir o conhecimento e apagar o passado. Em *As Primeiras Coisas*, do vivo Bruno Vieira Amaral (n. 1978), uma série de *coisas* fogosas – passadas num bairro fictício – são reavivadas por um narrador nostálgico e de sensibilidade apocalíptica. A primeira obra, publicada em 1953, reflecte sobre o futuro da humanidade e a relação que ela estabelece com dois objectos que emitem luzes distintas; a segunda, dada a lume em 2013, convida o leitor a deambular por tempos pretéritos, na companhia de uma câmara fotográfica. Perspectivando a comparação entre os dois textos, analisá-los-ei a partir da dicotomia luz/sombra, focando-me em alguns reflexos reveladores.

**Palavras-chave:** memória; morte; esquecimento; imagens; palavras; revelação

---

<sup>1</sup> Este artigo não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

<sup>2</sup> Nasci em Lisboa, em 1991, e vivi no Algarve até 2004, ano em que tornei à capital. Hoje sou açoriano. Aportámos, *vomitado[s] das ondas*, numa ilha *fresca e bela*. Cursei Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL, 2013), tornei-me Mestre em Ensino de Português (FCSH, 2015) e concluí uma pós-graduação em Estudos Clássicos (FLUL, 2018). Sou professor; e pai. E-mail: [antonioseabral@gmail.com](mailto:antonioseabral@gmail.com)

*I was born in Lisbon in 1991 and lived in the Algarve until 2004 - the year I returned to the Portuguese capital. Today, I am an Azorean. "Propelled by waves", we've come to a "beautiful and fresh island". I majored in Language, Literature, and Culture at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon (2013). I became a Master in Portuguese Language Teaching at Nova University's Faculty of Social & Human Sciences (2015). In 2018, I did a post-graduate degree in Classical Studies at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. I am a teacher and a father. E-mail: [antonioseabral@gmail.com](mailto:antonioseabral@gmail.com)*

**Abstract:** In *Fahrenheit 451*, a dystopian novel written by the late Ray Bradbury (1920-2012), the firemen of an unnamed town set blazes that erase the past and extinguish knowledge. In *As Primeiras Coisas* - written by Bruno Vieira do Amaral (born 1978) - an array of racy events in a fictitious neighbourhood comes to life thanks to the memory of a nostalgic narrator with an apocalyptic sensibility. The former oeuvre - published in 1953 - reflects upon the future of humankind and its relationship with two objects which shine very different lights. The latter work - ignited in 2013 - exhorts the reader to wander into past times, always accompanied by a camera. I will compare these two works. Indeed, I will analyse them considering the light/shadow dichotomy, focusing on some revealing reflections.

**Keywords:** memory; death; oblivion; pictures; words; revelation

**0. Era uma vez a luz**

“Once upon a time!” Beatty said. “What kind of talk is that?”

(Bradbury 2008, 47)

Em *As Primeiras Coisas* (2013), de Bruno Vieira Amaral, o narrador embarca numa peregrinação ao passado, regressando à terra a que virara as costas no final do anterior milénio. Para tal, faz-se acompanhar de um homem que o guiará nos corredores escuros de um tempo tão real quanto imaginado, tão perdido quanto reencontrado, num espaço familiar e estrangeiro onde pululam espectros dantescos de toda a sorte aguardando a visita do escritor que os salvará da boca sôfrega de Cronos. Esse mestre chama-se – só poderia chamar-se – Virgílio: resgatado do mundo antigo (e emprestado do submundo medieval), conduzirá o discípulo Bruno pelos quintos dos infernos do Bairro Amélia.

Tal como os canais de Amesterdão lembram a arquitectura do Inferno dantesco<sup>3</sup>, o Bairro da Margem Sul do Tejo é pródigo em criaturas que sofreram – ou perpetraram – as vilezas hierarquizadas nos nove círculos: há pagãos de coração puro e espírito sofisticado, proto-profetas pseudo-vingativos, suicidas bem-sucedidos, princesas fechadas em sétimos andares e salvas do tédio por pintores de paredes ou imperdoáveis traidores que nunca chegam a responder à mais excruciante das perguntas – *Eli, eli, lama sabactani?* A este Bairro não faltam, portanto, elementos bizarros e tétricos que convocam o universo fantasmagórico da epopeia: as ruas e os lugares e os seres e o ar e o pó são notas de rodapé – tão dignas de nota quanto o texto principal – que Bruno acrescenta ao último canto desencantado da primeira parte da *Comédia*. No romance moderno, contudo, visto que a

mundividência greco-romana já não está condenada ao morno limbo, o leitor depara com uma humana tragédia: é a queda fatal de Ícaro que fecha a obra – e não o êxtase redentor diante da luminosa face de Deus.

Pese embora uma certa soturnidade melancólica que perpassa a obra, a luz e os seus múltiplos símbolos estão presentes desde a primeira página. Um dos elementos mais relevantes a este respeito prende-se com a profissão (chamemos-lhe vocação) da personagem acima referida: Virgílio é o magistral fotógrafo que *gravou* no papel, que *grafou* num mural inexistente fragmentos de uma memória colectiva que o narrador pretende emoldurar em palavras. Detentor de um baú valiosíssimo, Virgílio é, portanto, o único guia turístico certificado do Bairro, que conhece como ninguém *as primeiras coisas* da vida do autor-narrador porque as imortalizou em fotografias. À medida da curiosidade do narrador ou do mais simples acaso, o Mestre dos Mortos vai revelando as imagens do seu vasto acervo para que o narrador possa, por sua vez, comentar, questionar, analisar, enfim, *ler* aquilo que vê. Ao contrário do guia de Dante, este Virgílio fornece apenas o material em bruto que o discípulo Bruno, superando o Mestre, vai decifrando através do filtro da sua fértil imaginação, irmã gémea e cúmplice daquele conjunto difuso e caótico de impressões mais ou menos reais a que, à falta de palavra mais precisa, vamos chamando *memória*. Embrenhado na selva obscura do seu passado, caminha no sentido da luz.

No caso de *Fahrenheit 451* (2008), a importância da luz insinua-se no título, que indica a temperatura a que o papel arde. Logo na primeira página, o leitor percebe que está mergulhado num universo distópico em que a função dos bombeiros não é apagar o fogo, mas

---

<sup>3</sup> Ver *A Queda*, Camus (2008). O autor situa a narrativa alegórica na capital holandesa (composta por canais concêntricos), com o intuito de estabelecer uma analogia entre o itinerário centrípeta do protagonista e o trajecto de Dante rumo ao coração do Inferno.

ateá-lo; eles são, literalmente, homens do fogo (‘fire men’). O lema que norteia a sua profissão, “[f]ire is *bright* and fire is *clean*”<sup>4</sup> (Bradbury 2008, 78, itálicos meus), tem tanto de vertiginoso quanto de poético, dado que a mais *brilhante* personagem se chama Clarisse McClellan<sup>5</sup>. O título da primeira parte da obra, “The Hearth and the Salamander”<sup>6</sup>, evidencia a oposição entre a luz perversora (da máquina, da Técnica) e a luz que emana do rosto de Clarisse ou das cãs do ancião Faber<sup>7</sup> – luz frágil e pura, ou sábia e madura, e por isso capaz de alumiar o que não está à vista. Daí que o título da terceira parte se revista de uma reveladora duplicidade semântica: “Burning Bright”.

Não sendo possível afirmar que Vieira Amaral tenha um exemplar de *Fahrenheit 451* na sua mesa de cabeceira, a verdade é que os dois romances analisados neste ensaio evidenciam um conjunto de preocupações semelhantes. Qual o valor – e a função – da memória? Para que serve a escrita, se as palavras são ambíguas? Quantas *luzes* existem e qual a diferença entre *luz* e *lume*? O que distingue um ser aparentemente vivo de outro

---

<sup>4</sup> Ou, em adaptação livre, ‘o que arde cura’ (para o bem e para o mal).

<sup>5</sup> O apelido da personagem é quase um anagrama do adjectivo utilizado no lema (“Fire [...] is clean”), donde o destaque das quatro letras.

<sup>6</sup> A tradução de ‘hearth’ para ‘fornalha’ é desadequada, porque as proporções bíblicas que essa palavra comporta não condizem com a abrangência semântica do termo na língua original: além de designar um espaço onde se acende o lume, ‘hearth’ também pode ser um sinónimo de *lar* – e daí que a opção *lareira* seja mais apropriada, já que a última palavra em itálico deriva da anterior e remete para as funções primárias do lume, no contexto acolhedor da casa: cozinhar, aquecer, iluminar.

<sup>7</sup> Faber é uma espécie de vigário de Virgílio na distopia americana, na medida em que, sendo professor (*magister*, mestre), ajudará Montag a levar a cabo a sua missão civilizadora. A escolha do nome é explicada de forma simplista por Bradbury, num texto adiante citado. Será rebuscado associá-lo à expressão latina *homo faber*, “o homem fazedor”? Se é legítima a leitura, ele é um criador *em potência*, leitor assíduo, mas derrotado por um mundo pérfido. Para se tornar *actor* dessa empresa, precisa da audácia de Montag que, talvez por ser mais jovem, ainda não perdeu a esperança de mudar o mundo.

aparentemente morto? Se a verdade existe, onde podemos encontrá-la? De formas diferentes, desde logo porque uma lente é *retrospectiva* e a outra *prospectiva*, os dois autores procuram responder a estas perguntas, fazendo-se valer dessa dicotomia tão plástica quanto genesíaca: claro-escuro, dia *versus* noite. Este ensaio procurará, à luz desse contraste, comparar as duas obras, identificando pontos de divergência e convergência entre as mesmas.

### 1. No princípio era o nome

*appellavitque lucem diem et tenebras noctem*

(Gn. 1:5)

Começemos por atentar na densidade semântica das palavras escolhidas pelos autores para baptizar algumas personagens no instante em que foram dadas à luz: da distopia americana destacam-se o protagonista Guy *Montag* e a figura enigmática *Clarisse McLellan*; já no romance português, o leitor consulta o índice dos capítulos – composto maioritariamente por nomes de personagens – e saltam-lhe à vista dois nomes particularmente luzidos: Lúcia e Luzinira<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Em notas de pé de página, encontramos ainda dois apontamentos onomásticos reveladores: a propósito de Abel, cujo nome cinzento não vai além do simples «nada», o narrador lembra que este fantasma é conhecido por Ho Chi Minh, cognome bem mais ilustre, que significa «aquele que ilumina» (Amaral 2013, 51). Eis o homem: português, de nome hebraico, aforismos latinos sempre na ponta da língua, alcunha chinesa. Num capítulo sugestivamente intitulado “Nomes”, em que o autor faz um inventário caótico de nomes avulsos, encontramos a seguinte nota: “<sup>78</sup> Significado do nome Jairo: o que ilumina, o iluminado. Cf. Nota 20, significado do nome Ho Chi Minh” (2013, 222). No caos verbal, a ordem e o sentido; na diversidade babilónica das sombras, uma centelha unificadora: a própria *luz*.

O protagonista de *Fahrenheit 451* é-nos apresentado, no início da narrativa, como um homem vulgar entre os seus pares (um simples e despersonalizado ‘Guy’, igual a qualquer outro ‘tipo’ da sua casta), cuja vida rotineira, mecânica e absurda não gera no sujeito qualquer ímpeto filosófico, nem sequer suscita uma leve indagação acerca do sentido das suas ações. Um homem comum, portanto. E, no entanto, esta ideia de uma aparente falta de individualidade sugerida pelo nome próprio contrasta com a densidade etimológica do apelido. Se é verdade que a palavra alemã ‘Montag’ indica, num plano mais imediato, a segunda-feira (correspondendo ao primeiro dia da semana, porque aí recomeça o trabalho embrutecedor e alienante), o étimo redirecciona o leitor para um outro símbolo: ‘Moon... Tag’: o dia da lua, o dia da luz nocturna, o dia do astro iluminado que surge depois do sol (‘Sonntag’) para destronar a bola de fogo e ocupar, ainda que por tempo determinado, o lugar cimeiro. Se, a princípio, Montag é apenas um funcionário do fogo cujo único entusiasmo resulta de desempenhar eficientemente as suas funções e assistir, deslumbrado, à festa das chamas (“[i]t was a pleasure to burn”, Bradbury 2008, 9), a personagem cedo descobre uma vocação: a de, tal como a lua, reflectir a luz alheia no meio da escuridão.

Qual é o gatilho que põe em marcha a metamorfose espiritual de Montag? O momento em que entabula conversa com uma jovem de dezasseis anos, considerada louca, que surge no meio da noite contrastando com o cenário:

[h]er face was slender and *milk-white* [...] It was a look of *pale* surprise [...] Her dress was *white* and it whispered [...] He almost thought he heard [...] the *white* stir of her face turning [...] (Bradbury 2008, 12; itálicos meus).

Mais adiante, a descrição da personagem adquire contornos simbólicos ao pôr em confronto dois tipos de luz – a artificial e a natural –, dicotomia que atravessará toda a obra:

[h]er face, turned to him now, was fragile milk crystal with a soft and constant light in it. It was not the hysterical light of electricity but – what? But the strangely comfortable and rare and gently flattering light of the candle<sup>9</sup> (Bradbury 2008, 14).

A clarividência da personagem revela-se também na sua discreta capacidade de interpretar o sentido dos nomes: “[w]hen I said something about the moon, you looked at the moon, last night. The others would never do that<sup>10</sup>” (Bradbury 2008, 24).

Antes de ser *reflector* do que quer que seja, Montag terá de *reflectir*, intransitivamente. Uma questão tão essencial como “[a]re you happy?” deixa Montag desarmado, não porque não saiba a resposta (causa legítima para hesitar), mas porque nunca se havia debruçado sobre tal conceito. A lunática e esclarecida Clarisse vê *claramente visto* [um outro] *lume vivo*, desencadeando na mente de Montag um conjunto de perguntas filosóficas elementares que irão aproximá-lo da literatura, da poesia, de Platão, de *Walden*, em busca daquilo que os meros elementos (ar, terra, água... fogo) jamais nos poderão dar.

As personagens femininas de Vieira Amaral, além da já mencionada afinidade semântica dos seus nomes reluzentes, têm ainda uma outra característica partilhada com Clarisse McLellan: nenhuma delas completou dezoito anos; estão, portanto, na flor da idade, no degrau da vida em que as sombras tendem a escurecer em demasia mas as luzes, em contrapartida, resplandecem electricamente.<sup>11</sup> E se Luzinira é apenas um elemento

---

<sup>9</sup> As palavras ‘candle’ e ‘candura’ têm a mesma raiz etimológica.

<sup>10</sup> Num texto ensaístico de carácter autobiográfico, o autor pratica uma espécie de anamnese, ao fingir que desconhece o étimo da palavra Montag, atribuindo a escolha do nome a um prosaico fabricante de papel (Bradbury 2019, 81). O mesmo artifício retórico é usado, aliás, pelo narrador Bruno, que declara que as poucas “partes” que leu da *Divina Comédia* “não acrescent[aram] grande coisa à [sua] vida” (Amaral 2013, 56).

<sup>11</sup> Goethe definiu a ‘claridade’ como “uma justa repartição de sombras e luz”; e o adolescente é aquele que ainda não é – mas vai, em breve, ser – adulto.



decorativo<sup>12</sup>, Lúcia desempenha um papel relevante na construção de identidade do narrador, que sente pela moça um misto de fascínio juvenil e aversão adolescente: o primeiro derivando da peculiaridade da donzela, a segunda decorrendo das suas inclinações intelectuais (prefere, lamentavelmente, o nauseado Sartre ao desportivo Camus). E essa contradição sentimental ilumina o remate filosófico do retrato, a que não faltam luzes de platonismo:

a minha atenção desviava-se [...] para aquela cartografia singular. Talvez Lúcia fosse um mapa que me cabia decifrar e no fim dessa indagação repousasse Lúcia-inteira, Lúcia-sem-Sartre, Lúcia-só-Lúcia a luzir. Mas essa Lúcia eu já não conheci (Amaral, 2015, 190).

Jamais poderia conhecê-la, se essa Lúcia não é deste mundo.

## 2. A luz da máquina

*Ao contrário das fotografias, a realidade tem pouca luz.*

(Amaral 2013, 29)

A procura incessante de brechas de luz no meio das trevas em *As Primeiras Coisas* não se manifesta apenas no deslumbramento do narrador diante da potência luminal dos nomes, mas também (tal como já foi dito acima) na construção da personagem que faz as vezes do Mestre da *Divina Comédia*. Mantêm-se o nome e a vocação de guia por mundos subterrâneos; a pena é substituída pela câmara fotográfica. E todos os valores simbólicos

---

<sup>12</sup> Embora se possa interpretar de outro modo a inclusão desta criatura bizarra no Bairro, se tivermos em conta que a vizinhança no dicionário onomástico reflecte uma coincidência etimológica: tal como não há diferença entre nomes comuns como ‘compaixão’ e ‘simpatia’ (feita a devida transliteração), também não é diferente chamar-se Teodora ou Doroteia, Lúcia ou Luzinira.

associados à arte da fotografia – o desejo de combater a voracidade do Tempo, o poder revelador (ou ilusório) de um *flash*, a imortalização de seres e espaços... – são trabalhados pelo autor nesta obra inclassificável<sup>13</sup>.

Desde logo, a extensão irregular dos capítulos sugere precisamente que a análise de cada personagem é feita de acordo com o ritmo dionisíaco e arbitrário da memória, que teima em escapar aos ditames rígidos da racionalidade<sup>14</sup>. Consciente disso, o narrador não se propõe contar a história completa de cada personagem, mas sim apontar a lente para detalhes, focando aquilo que a Memória, deusa suprema e implacável, considera relevante. O autor é um instrumento da vontade da sua própria memória – e não o contrário<sup>15</sup>. Além disso, a

---

<sup>13</sup> Não se trata propriamente de um romance, no sentido tradicional do termo, mas também não é disruptivo ao ponto de fazer tábua rasa das convenções do género; não corresponde a uma compilação de contos, embora alguns capítulos apresentem uma certa autonomia narrativa; tem ingredientes de tragédia clássica, de crónica medieval, de epopeia anti-épica, de ensaio ficcional sobre História e Memória.

<sup>14</sup> Bem ilustrativo desta irregularidade é o flagrante contraste entre o capítulo “Pastor Joaquim”, em que o narrador se espraia por umas convencionais cinco páginas, e aquele que lhe sucede, intitulado “Paula (a maior puta do Bairro Amélia)<sup>82</sup>”. Esta microbiografia de uma senhora de aluguer apresenta zero caracteres no corpo da página e apenas uma nota de rodapé na qual o autor, recriando parodicamente um conhecido aforismo de Octavio Paz sobre poetas, abre e fecha o minúsculo capítulo: “As putas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia” (Amaral 2013, 233).

<sup>15</sup> Essa submissão do autor ao fluxo de consciência está também plasmada no jogo que se constrói entre texto principal e notas de rodapé: as segundas são muitas vezes mais longas que o primeiro e frequentemente contêm informações ou “dados” absolutamente cruciais, maiúsculos; além do mais, o autor-narrador (Bruno-Bruno) aproveita o texto secundário para recheiar a narrativa de referências a estudos das Ciências Sociais e Humanas, com dois intuitos que se vão tornando claros ao longo da leitura: por um lado, pretende esbater as fronteiras entre realidade e ficção, ao aproximar a objectividade científica da subjectividade criativa; por outro, a convocação de textos e autores académicos funciona como mais um freio – emparelhando com o recurso à

escolha da ordem alfabética para ordenação dos capítulos concorre para firmar as palavras como um meio, ainda que falho, de ordenar o caos mental, de dar uma forma orgânica ao caleidoscópio de imagens sobrepostas. Se os limites da linguagem delimitam o mundo interior, a opção de organizar a informação mimetizando um dicionário responde ao anseio de conferir algum tipo de coesão àquilo que, por natureza, não a tem. Cada capítulo corresponde, assim, a uma fotografia – etimologicamente, um pedaço de *luz* (φωτός) *desenhada* (γραφειν); o livro reúne, como num álbum, súbitos *flashes* que invadem a consciência do narrador; e as palavras são o mecanismo de construção de sentido daquela deambulação onírica. Sucedendo-se no ecrã mental como os fotogramas de um filme (talvez a uma velocidade inferior à clássica 24:1), os lampejos da memória contrapõem-se aos registos da câmara fotográfica, fornecidos por Virgílio.

Assumindo-se como um investigador do seu passado que arquivou um conjunto de “fichas” (2013, 59), o narrador convoca o universo policial<sup>16</sup> – não apenas mas também – pelo facto de este ser paradigmático da apropriação da fotografia como ferramenta colocada ao serviço da pesquisa e da investigação, cujo objectivo é o falacioso apuramento da verdade. Pressupondo que as imagens são elementos comprovativos, o detective procura nelas as pistas que lhe permitirão responder às perguntas essenciais: Quem? Como? Onde? Quando? De olhos tão iludidos como os do espectador de cinema do século XIX<sup>17</sup>, o homem

---

ordem alfabética – que visa contrabalançar os delírios da imaginação com a cientificidade do conhecimento livresco. E assim a ficção, ancorada na realidade, converter-se-á na única verdade que se pode alcançar.

<sup>16</sup> “No fundo, a pergunta de base da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para o saber (para julgar que se sabe) é necessário conjecturar que todos os factos têm uma lógica, a lógica que lhes impôs o culpado” (Eco 2018, 598).

<sup>17</sup> O episódio burlesco – e talvez espúrio – ocorrido na exibição do filme dos irmãos Lumière não se repetiria nos nossos dias: um espectador deste iluminado século não se desviaria de um comboio para evitar a própria morte. É cada vez mais difícil ‘enganar o olho’. A invenção do formato 3D, ou do ainda mais excêntrico *himax*,

contemporâneo crê que uma imagem parada vale mais do que mil palavras em movimento e *imagina* que a fotografia é um documento “histórico”, indesmentível, uma prova do crime que lançará luzes sobre o mistério a desvendar.

No entanto, a investigação a que se dedica o narrador de *As Primeiras Coisas*, ao passar em revista o tempo passado, aponta noutro sentido: as fotografias – como diria Gombrich (1977) a propósito da pintura – não *descrevem* a realidade, apenas *sugerem*; não são um *testemunho*, mas uma pálida e frágil *representação*; fornecem pistas para a nossa interpretação, mas não constituem acervos de informação fidedigna e inequívoca acerca do acontecimento que cristalizaram; porque, enfim, a leitura que se faz de uma imagem depende mais do *sujeito* que a observa e menos do *objecto* fotografado ou do instrumento utilizado para a dita *gravação*<sup>18</sup>. Numa crónica intitulada “A arte da nostalgia, a arte da morte”, o autor afirma que “a fotografia sugere muito mas afirma muito pouco, é evocativa mas não é narrativa, é um fragmento de vida mas não a sua explicação” (Amaral 2018, 224).

Assim, ciente de que a fotografia nos mostra uma parcela muito reduzida da realidade (porque a luz artificial da máquina é sempre acrescentada; porque o espaço e o tempo estão em permanente movimento e a fotografia incorre na insolência de os congelar<sup>19</sup>), o narrador

---

talvez nasçam deste anseio: devolver ao cinema a capacidade de proporcionar uma *experiência*, emancipando-se da mera *projecção*.

<sup>18</sup> Não é por acaso que a palavra ‘imaginação’ designa a capacidade de criar imagens mentais que não existem no mundo empírico e cuja construção depende da memória, esse arquivo que peca por falta de rigor histórico. A máxima de Mário Quintana é certa: “A imaginação é a memória que enlouqueceu”.

<sup>19</sup> Sobre as limitações da arte fotográfica, ver *Ensaio Sobre Fotografia* (2012), de Susan Sontag – obra citada no artigo de Vieira Amaral – ou *Modern Culture* (2014), de Roger Scruton, particularmente o capítulo em que o autor compara a fotografia à pintura, desvalorizando a primeira em favor da última: “Painting aims to capture the sense of time, and to present its subject as extended in time. Portraiture is not an art of the momentary . . .

questiona a fiabilidade dessas imagens impressas em pequenos rectângulos de papel mole. No longo capítulo introdutório, sugestivamente intitulado “Prólogo”<sup>20</sup>, o narrador demonstra estar mais preocupado em propor uma interpretação do passado do que em encontrar a verdade derradeira e irreduzível<sup>21</sup>. É precisamente nesse contexto que Bruno se refere, não sem ironia, àqueles que obsessivamente patrulham a realidade, quais polícias briosos, em busca da pretensa “verdade dos factos”, terminando a sua reflexão filosófica, numa elucidativa “Advertência ao Leitor”, com o apotegma de Pilatos: “*Quid est veritas?*” Pergunta à qual, por sabê-la retórica, Cristo não responde; e o narrador também não. Desse ponto de vista, as imagens que Virgílio disponibiliza mais não são do que catalisadores da imaginação de Bruno, que vai reconstruindo o passado com o auxílio desses aglomerados de informação visual que, mais do que iluminarem, encandeiam.

Já na recta final da leitura, concretamente no epílogo (antípoda do prólogo), dá-se uma revelação um tanto pungente para o leitor imerso no enredo e familiarizado com as personagens: o nosso narrador-protagonista toma consciência (ou simplesmente confidencia, fingindo que não se apercebera antes de tal delírio?) de que o próprio Virgílio é, à semelhança dos homens e mulheres retratados nas fotografias, mera *sombra*<sup>22</sup>, talvez o

---

[A] photograph may give us signs of what is permanent, despite the fact that it cannot express it. Expression, however, is what we need in a worthwhile portrait. We can never rest content with a photo of our friend” (Scruton 2014, 101).

<sup>20</sup> Ao traçar o seu *ethos* de “historiógrafo” do Bairro Amélia, ressoam nas palavras de Vieira Amaral ecos de uma preocupação de cronistas antigos: corrigir os antecessores, propondo uma abordagem heterodoxa e distinta.

<sup>21</sup> O narrador padece daquilo a que Antonio Tabucchi chamou a “propensão para a mentira” (2016, 10), assumindo-se como um mitómano que prefere “viver nos interstícios felizes do improvável” (Amaral 2013, 50), onde talvez a verdade se refugie.

<sup>22</sup> O episódio final do Canto XXI do *Purgatório* de Dante (2006) parece ter influenciado (mesmo que a um nível subconsciente) esta revelação sombria: ao aperceber-se de que está diante de Virgílio, o poeta latino Estácio

fantasma-mor da Torre da Margem Sul, que só existe, no fim de contas, dentro da nossa cabeça. Sendo a fotografia, como advoga o autor, uma “arte funerária” (Amaral 2018, 222-230), ninguém melhor do que um morto-vivo para a representar.

### 3. O último clarão

Ambas as obras são atravessadas pela insinuação latente de que uma destruição apocalíptica e total está prestes a acontecer. As personagens (do bairro ou da cidade incógnita) encontram-se à beira do abismo; e o leitor, espectador espantado, pressente esse cataclismo colectivo, que se vai tornando cada vez mais evidente à medida que o enredo se aproxima do seu desfecho. O resultado é, no entanto, divergente: se na distopia americana o leitor vê cumprir-se – ainda que parcialmente – a profecia da desgraça, em *As Primeiras Coisas* deparará com uma espécie de *anticlímax*, uma vez que o fim do mundo daquele bairro é de outra natureza.

Em *Fahrenheit 451*, a obliteração da alma humana culmina no extermínio da cidade. Elimina-se primeiro a perniciosa metafísica; domesticado o animal, resta apagar o espaço físico, a *polis*. Tal como em outras distopias célebres do século XX<sup>23</sup>, o leitor acompanha o

---

tenta, instintivamente, abraçá-lo; mas o Mestre, com a serenidade própria do sábio, lembra que não é possível abarcar os ossos de um ser incorpóreo: “Já se inclinava indo abraçar os pés / do meu doutor, mas ele diz: «Confrade, / o não faças, que és sombra e sombra vês.» / E ele a erguer-se: «Agora a quantidade / já vês do amor que por ti tenho ardente, / quando eu esqueço a nossa vanidade, / vendo nas sombras cousa consistente»” (Alighieri 2006, 487).

<sup>23</sup> Um caso paradigmático seria *1984*, de George Orwell, publicado em 1949. O título, já de si sugestivo, é acompanhado por um ponto de interrogação invisível: por que leis se regeria o mundo, caso o totalitarismo casasse com a tecnologia? O que aconteceria ao *indivíduo*, se toda a esfera da vida privada fosse convertida num

processo de anulação do indivíduo, transformado em servo obediente de um regime despótico, orientado por uma lógica perversa onde não há espaço para o juízo crítico ou para a discórdia. De modo a uniformizar o pensamento, o primeiro alvo serão os livros, extintos através de um lança-chamas eficiente, usado por operários da ignorância que sentem um prazer vertiginoso ao ver as labaredas – clarões mortíferos – consumir os papéis pintados com tinta. A frase que inaugura a distopia (“[i]t was a pleasure to burn”) introduz o leitor ao carácter romântico e lunar daqueles bombeiros peculiares, cujo cérebro é bombardeado por um estímulo dopaminérgico que só o fogo, destruidor de bibliotecas e mundos, pode acender com o seu espectáculo sublime.

No espaço doméstico, uma outra luz, aparentemente mais inócua, faz as vezes do fogo. Embora actue de forma mais silenciosa, como uma doença sem sintomas, é tão mortífera quanto a primeira: em vez de eliminar o corpo, vai debilitando a mente até à sua erosão. Os ecrãs gigantes que se estendem pelas paredes da sala *bombardeiam*<sup>24</sup> os olhos esbugalhados daquelas ovelhas sem alma e sem memória, que se entretêm com programas rápidos e alienantes, como o Palhaço Branco ou os Cinco Minutos de Romance de Clara Dove. A brancura “divertida” do palhaço e a “clareza” do amor fugaz são sintetizadas por um Montag já consciente e lúcido, que descreve aquele *modus vivendi* superficial e frívolo recorrendo a uma expressão que é tão coloquial como lírica: “maybe it’s best not to face things, to *run*,

---

quadrado *comum*? O protagonista é funcionário do Ministério da Verdade, responsável por *reescrever* a História, *cancelando* os desvios da ortodoxia vigente que não se alinhem com o pensamento do Grande Irmão, o deus (quase) onnipresente que Winston Smith deverá amar sobre todas as coisas.

<sup>24</sup> Num momento em que Mildred tenta partilhar com o marido o seu êxtase pelas virtualidades televisivas, o narrador descreve o efeito que aquela “pure cacophony” (Bradbury 2008, 61) teve em Montag: “Music *bombarded* him” (Bradbury 2008, 60; *italico meu*). O uso do sentido metafórico do verbo funciona como um indício trágico, prenunciando o acontecimento final – esse, literalmente bombástico.

have *fun*” (Bradbury 2008, 134; itálicos meus). Velocidade estonteante e entretenimento estéril, providenciados por uma fonte de luz maligna: eis o duplo motor que põe em marcha fúnebre os alucinados, até ao último clarão<sup>25</sup>.

Revisitando a galeria de personagens de Vieira Amaral e submetendo-as a um teste diagnóstico, são vários os casos clínicos de personagens que padecem da freudiana pulsão de morte ou de uma mais genérica atracção pelo abismo e pela catástrofe. O romance está povoado de referências a várias formas de destruição (incêndios, homicídios, matricídios, suicídios...) que, embora surjam na narrativa como situações aparentemente fortuitas, contribuem para a criação de uma atmosfera de morte e negrume que se adensa à medida que as letras do alfabeto se vão sucedendo. Nesse sentido, cada infortúnio particular torna-se presságio de uma desventura maior, colectiva, que se abaterá sobre todos os moradores. Bem significativa é a descrição que o errante Bruno faz de um verão tórrido no Bairro Amélia, lembrando uma cidade à beira do colapso:

o sol brilha durante 266 dias se as chaminés da fábrica de amoníaco não expelirem o veneno alaranjado com fedor a couves cozidas que empresta ao céu uma cor de fim de

---

<sup>25</sup> Numa tetralogia denominada *O Reino* (2007) (à qual também já foi atribuído o subtítulo *Livros Pretos*), Gonçalo M. Tavares propõe-se estudar o comportamento humano e a origem do Mal, assentando a construção dos romances sobre dicotomias como Luz/Sombra, Espírito/Matéria, Babel/Sião. No epílogo do quarto livro, num capítulo intitulado “A luz”, o protagonista está deitado, olhando a televisão; do ecrã vem uma luminosidade estranha, forte, prazerosa e protectora. As últimas palavras são uma espécie de vaticínio ‘anacrónico’ do destino das personagens de *Fahrenheit 451*, morrendo lentamente às mãos da Técnica luciferina: “Há muito que esperava por aquilo, pensou, e veio-lhe à cabeça que em breve seria bom pedir que enchessem aquele quarto de televisões. [...] Depois talvez tenha existido uma pausa e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir.” (Tavares 2007, 375).



mundo, caindo sobre nós, pecadores, como uma praga bíblica e industrial. [...] O Bairro Amélia arde (Amaral 2013, 208).

Este manancial de alusões e indícios trágicos consubstancia-se numa referência, explícita numa obra e implícita na outra, às bombas atômicas de Hiroxima e Nagasaki. Embora tais cidades japonesas nunca sejam mencionadas em *Fahrenheit 451*, o fenómeno do bombardeamento que ocupa as páginas finais do romance, bem como as inúmeras referências a guerras (inclusive duas atômicas, travadas e vencidas), não pode deixar de remeter imediatamente o leitor para essa horrenda calamidade, que ocorrera, aliás, oito anos antes da publicação do livro de Bradbury.

No caso de *As Primeiras Coisas*, a relação é mais evidente: uma das epígrafes do romance de Vieira Amaral é extraída da obra *O Último Comboio de Hiroxima*, de Charles Pellegrino: “Por toda a Hiroxima, as paredes e outras estruturas que permaneceram de pé preservaram sombras de pessoas ou de objectos. Todas elas na direcção do clarão de luz.” (Pellegrino, *apud* Amaral 2013, 7). O súbito jacto de luz emitido pela bomba atômica inscreveu nas paredes brancas *o negativo da fotografia* daqueles aglomerados de átomos, antes da sua desintegração. Eis a ironia tragicómica: a pretensa eliminação daqueles seres vivos acabou por imortalizá-los. E, desse modo, aquelas silhuetas são equiparáveis aos fantasmas de Dante: apesar de diferentes na substância e no recorte, são *sombras*, vultos fugidios que uma luz intensa, em forma de epitáfio, gravou na pedra. Nos interstícios das palavras, o autor parece sugerir que o disparo de uma câmara fotográfica é como uma bomba atômica: não cristaliza um instante da realidade, somente desenha numa superfície mais ou menos maleável a sombra de um ser, um fragmento de existência. Sendo a *cor* da fotografia apenas *aparência*, é a ficção que, ressuscitando os mortos, revela a sua verdadeira *essência*, à luz das palavras registadas na página, a preto e branco.

#### 4. A luz do mundo que há-de vir

Numa crónica reveladora, Bruno Vieira Amaral elege o Apocalipse como o seu livro bíblico favorito. A predilecção do autor por um documento “estranho, escatológico, profético, visionário, psicadélico, caleidoscópico, aterrorizador” (Amaral 2022, 83) fica patente no seu romance de estreia, que aliás partilha com o texto bíblico algumas das características enumeradas: trata-se de um *ovni* literário, objecto *estranho* que escapa às categorias canonizadas; *visionário* e *psicadélico*, porque Bruno, à semelhança de João na ilha de Patmos, é visitado por criaturas fantasmagóricas que lhe segredam na língua dos mortos<sup>26</sup> a verdade relativa ao seu primeiro mundo; *escatológico*, porque a própria obra, simbólica de um juízo final, corresponde à tentativa de propor uma versão definitiva, ainda que inevitavelmente incompleta e amputada, sobre o tempo passado naquele Bairro imaginado. Os pontos de contacto entre os dois livros são inúmeros e as referências abundantes: quando, por exemplo, se presente a chegada triunfal do mítico Roberto, ouvem-se as “trombetas do Apocalipse” (Amaral 2013, 245), porque não é um pai qualquer que se aproxima, mas o próprio Cavaleiro da Morte, empunhando um moderno lança-chamas – qual bombeiro distópico –, a fim de “reclamar a sua quota de sangue” (2013, 246).

Analogamente, o protagonista de *Fahrenheit 451* sente nascer em si o mesmo ímpeto destrutivo depois de uma altercação com Beatty em que este, numa linguagem contraditoriamente lírica, acusa os livros de gerarem melancolia e perturbarem a clarividência<sup>27</sup>. Colérico, apocalíptico, Montag é arrebatado por um desejo indefinido de

---

<sup>26</sup> Ao contrário de Dante, que pretendia desvulgarizar a língua vulgar, Vieira Amaral faz um exercício simétrico, em tributo aos mortos: vulgariza a língua invulgar, colocando adágios latinos na boca de plebeus excêntricos, em lugar dos previsíveis – e demasiado vivos... – provérbios portugueses.

<sup>27</sup> “Don’t let the torrent of melancholy and drear philosophy drown our world [...] books say *nothing!* Nothing you can teach or believe. They’re about non-existent people [...] All of them running about, putting out the stars

transformar radicalmente a ordem das coisas (“an awful feeling I want to smash things and kill things”, [Bradbury 2008, 84]), mesmo sem saber ao certo que transformação será essa: “I don’t even know what yet, but I’m going to do something big” (Bradbury 2008, 85).

De onde virá este desejo informe de *pôr termo a tão vil tormento*? Vieira Amaral deixa uma pista no texto já citado, ao recordar que os dois sentidos da palavra – o etimológico e o atual, *revelação* e *destruição* – estão intimamente ligados: “[a] ideia de aniquilação é estranhamente fascinante porque traz com ela uma promessa de recomeço e renovação” (Amaral 2022, 84). No Bairro como na cidade ignota, a morte é ainda sinal de uma nova vida, de uma nova era, em que todas as trevas verão a Luz. Não é por acaso que os dois textos estão repletos de elementos que remetem para a ideia de ciclo: a lua de Montag surge depois do sol; o dicionário do Bairro recomeça na letra A; ao fim do mundo terreno sucederá o início de outro; a Fénix, que renasce das próprias cinzas, está gravada nos capacetes dos bombeiros de Bradbury e dá nome a um centro comercial do Bairro de Bruno. E *As Primeiras Coisas* são passadas do título para a página derradeira.

Não se trata, no entanto, de um desesperado e nihilista eterno retorno. Na mundividência partilhada pelos autores, a humanidade não está condenada a empurrar uma pedra monte acima que invariavelmente torna ao sopé, deitando por terra o *sentido* das nossas obras. Apesar do desencanto que assombra os dois romances, Vieira Amaral e Bradbury optam por apresentar aos leitores uma visão fundamentalmente otimista da existência, mesmo quando, em situações-limite, as trevas parecem absorver o mais débil resquício de luz. Reagindo contra o disseminado pessimismo contemporâneo, desenham-se em ambas as obras caminhos distintos para uma redenção possível.

---

and extinguishing the sun” (Bradbury 2008, 81). Os livros são, naquele mundo, extintores: não apagam o fogo, mas a luz.

No caso de *Fahrenheit 451*, é a sobrevivência do conhecimento através da memória que dará à luz o Novo Mundo. O bombeiro habituado a queimar livros converte-se num furtivo protector do maior tesouro da humanidade, que seria seu dever profissional destruir. Numa terra de ninguém, anónima e sombria, na orla da cidade bombardeada, Montag junta-se a uma comunidade de eremitas que aprenderam de cor livros inteiros<sup>28</sup> e que pretendem transmitir o conhecimento neles contido às gerações vindouras. Ao contrário dos homens do fogo, os homens da fogueira são arautos de um património cultural que urge preservar: “We’re remembering” (2008, 209). Ante a destruição iminente e o fim inevitável, resta aos homens nobres valerem-se do poder das palavras: não salvam da morte, mas dignificam a experiência terrena e perpetuam, pelos séculos dos séculos, o que há de mais humano no humano – o espanto, a interrogação e o desejo de transcendência.

Em *As Primeiras Coisas*, o narrador Bruno responde ao apelo endereçado a João – “Escreve, porque estas palavras são dignas de fé e verdadeiras”<sup>29</sup>. Uma só palavra, justa e verdadeira, pode redimir o homem da sua miserável condição, da sua grande perda? Para o

---

<sup>28</sup> De entre os vários livros mencionados, destacam-se quatro: o *Eclesiastes*, grande tratado do pessimismo (e presumivelmente o livro de cabeceira de Beatty), contrastando com o mais luminoso *Apocalipse*; a *República* de Platão, que descreve os “termos e condições” de uma cidade ideal (para onde se dirigem os homens-livro?); *Walden*, de Thoreau, vem rimar com o versículo do Evangelho citado por Montag no metro, ao fazerem ambos apologia do despojamento e de uma vida modesta mas feliz: “Consider the lilies, the lilies, the lilies...” (Bradbury 2008, 103). Note-se que este momento epifânico dá-se num transporte subterrâneo (dantesco?), depois de soarem as trombetas da Revelação: “Trumpets blared. ‘Denham’s Dentifrice.’ Shut up, thought Montag. Consider the lillies of the field” (Bradbury 2008, 102). Daquele grupo de ‘vagabundos por fora e bibliotecas por dentro’ poderia fazer parte Adalberto, profeta ignorado de *As Primeiras Coisas* que sabia de cor uma peça de Shakespeare.

<sup>29</sup> *Bíblia Sagrada – Para o Terceiro Milénio da Encarnação*, Coord. de Herculano Alves, Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006, Apoc. 21:5.

narrador da ficção, a escrita do livro é a forma de se salvar das trevas do seu passado; para o autor das crônicas, cuja voz tantas vezes se confunde com a do anterior, a literatura é como um ritual de celebração dos mortos: embora não traga os corpos de volta, salva as almas do esquecimento – essa, sim, a morte definitiva – e “ajuda os vivos a sobreviver num presente partido, mais que imperfeito” (Amaral 2016, 280). Tratando-se de um imperativo ontológico e humanista, a escrita está para Bruno como a inscrição fatal para Pilatos<sup>30</sup>: «*Quod scripsi, scripsi*». Que é como quem diz: *Tenho dito*. Uma primeira pessoa singular redige um livro ‘memorialístico’ que versa sobre a primeira etapa da *nossa* escabrosa peregrinação terrena, vulgo infância. Tendo como mote uma dor individual, como Dante, é seu intento falar não apenas da pequena Margem Sul onde cresceu, mas de todos os pontos cardeais. Aquilo que poderia parecer um mero artifício literário alcança uma dimensão moral e filosófica, justificando-se assim o manancial de referências (literárias, históricas, culturais, etnográficas) incorporadas num texto que só aparentemente nos descreve uma realidade estranha e particular. Nas palavras do autor, o exercício da escrita ficcional consiste num “jogo muito sério de ver o mundo pelos olhos do outro: isto já não é só literatura porque a grande literatura não é só literatura, figuras de estilo, referências literárias, pontuação, é moral, é filosofia, é sempre, na sua expressão máxima, um humanismo.” (Amaral *apud* Ribeiro 2015, 248). Tal como o sofrimento e o meio da vida de Dante<sup>31</sup> são também *nossos*, por metonímia, o Bairro Amélia é o mundo inteiro.

---

<sup>30</sup> Pilatos também é evocado na distopia, quando Montag toma consciência do “pecado” que cometeu com as suas mãos que pareciam “gloved with blood” (Bradbury 2008, 136), de tal modo que, à semelhança de Lady Macbeth, lava-as obsessivamente, sem as lavar jamais: “Twice in half an hour, Montag had to rise from the game and go to the latrine to wash his hands. When he came back he hid his hands under the table.”

<sup>31</sup> O autor português nasceu em 1978 e publicou o seu livro em 2013, *[n]el mezzo del cammin...*

Formando um díptico, os romances de Bradbury e Vieira Amaral desenham o arco da vida moral, ao traçarem o percurso do penitente em busca de redenção: a água da chuva que Clarisse bebe no início da distopia é feita da mesma substância catártica que, na página derradeira, purga o narrador Bruno dos fantasmas que o perseguiram ao longo do livro e da vida. E ambas as narrativas terminam com referências ao Livro da Revelação: os homens livres encaminham-se para essa Cidade maiúscula onde “não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor” (Amaral 2013, 301), porque já o mundo das sombras terá desaparecido.

**Bibliografia**

Alighieri, Dante. 2006. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Trad. de Vasco Graça Moura.

Lisboa: Bertrand Editora.

Amaral, Bruno Vieira. 2013. *As Primeiras Coisas*. Lisboa: Quetzal Editores.

---2022. *O Segundo Coração*. Lisboa: Quetzal Editores.

---2018. *Manobras de Guerrilha*. Lisboa: Quetzal Editores.

---2009-2019. *Circo da Lama*. “Criar Personagens”.

<https://circodalama.blogs.sapo.pt/2013/05/>.

*Bíblia Sagrada – Para o Terceiro Milénio da Encarnação*. 2006. Coord. de Herculano Alves.

Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.

Bradbury, Ray. 2008. *Fahrenheit 451*. Londres: Harper Collins.

---2019. *O Zen e a Arte da Escrita*. Trad. de Miguel Romeira. Amadora: Cavalo de Ferro.

Camus, Albert. 2008. *A Queda*. Trad. de José Terra. Carnaxide: Livros do Brasil.

Eco, Umberto. 2018. *O Nome da Rosa*. Trad. de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Gradiva.

Gombrich, E. H. 1977. *Art and Illusion*. Londres: Phaidon Press.

Platão. *A República*. Introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa:

Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, Eunice. 2015. *Colóquio/Letras*. N.º 188. “Recensão crítica a 'As Primeiras Coisas',

de Bruno Vieira Amaral”. Pp. 247-250.

Sontag, Susan. 2012. *Ensaaios sobre Fotografia*. Trad. de José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal Editores.

Scruton, Roger. 2014. *Modern Culture*. Londres: Bloomsbury Publishing.

Tabucchi, Antonio. 2016. *Mulher de Porto Pim*. Trad. de Maria Emília Marques Mano. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Tavares, Gonçalo M. 2007. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Alfragide: Editorial Caminho.

Thoreau, Henry David. *Walden ou A Vida nos Bosques*. Trad. de Astrid Cabral. Lisboa: Antígona.