



**A leveza na desordem: uma leitura  
de *As falsas memórias de Manoel Luz*, de Marlene Ferraz**

***The Lightness in the Clutter: A Reading  
of *As falsas memórias de Manoel Luz*, by Marlene Ferraz***

Jorge Valentim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), São Carlos, São Paulo / Brasil  
jvvalentim@gmail.com

**Resumo:** O presente ensaio tem como objetivo tecer algumas reflexões em torno do romance *As falsas memórias de Manoel Luz* (2017), da escritora portuguesa Marlene Ferraz (1979-), a partir do conceito de “leveza”, proposto por Ítalo Calvino (1990), bem como a sua presença no contexto da ficção portuguesa atual de autoria feminina, lida por João Barrento (2016), sob o signo de uma “nova desordem narrativa”. Pretende-se, aqui, pensar a produção das escritoras portuguesas de agora sob a junção dessas duas vertentes como uma forma de consolidar novos caminhos de criação.

**Palavras-chave:** leveza; autoria feminina; ficção portuguesa contemporânea; Marlene Ferraz.

**Abstract:** The present essay aims to make some reflections about the novel *As falsas memórias de Manoel Luz* (2017), by the Portuguese writer Marlene Ferraz (1979-), from the concept of “lightness”, proposed by Ítalo Calvino (1990), as well as its presence in the context of Portuguese current fiction of feminine authorship, read by João Barrento (2016), under the sign of a “new narrative disorder”. We purpose to think the production of the Portuguese women writers of now under the junction of these two slopes as a way of consolidating new ways of creation.

**Keywords:** lightness; feminine authorship; contemporary Portuguese fiction; Marlene Ferraz.

Recebido em: 30 de maio de 2019.

Aprovado em: 1 de julho de 2019.

Para o amigo e poeta Albano Martins (*in memoriam*), que, mesmo sem saber, com gestos paternos e voz sempre poética, várias vezes me ensinou a sensibilidade das flores e a leveza das borboletas.

Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com os seus meios específicos nos pode dar.

Ítalo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*.

Nas suas conferências na Universidade de Harvard (Massachusetts, EUA), em 1985-1986, o escritor italiano Ítalo Calvino defendeu abertamente as possibilidades criadoras e criativas da produção literária do final do século XX e início do século XXI, reunidas nas suas conhecidas *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990). Na primeira delas, Calvino reivindica o estatuto da leveza como uma categoria fundamental para o homem poder confrontar-se com a compacidade da realidade, muitas vezes, cruel e exigente, a ponto de exigir-lhe uma postura mais dura, e que ele, efetivamente, tende a recusar.

A idéia de Calvino não assenta num afastamento do sujeito das questões mais prementes do mundo contemporâneo. Ao contrário, munido de uma consciência do “caráter físico do mundo” (CALVINO, 1990, p. 21) e do conhecimento que este pode lhe oferecer, o homem mobiliza-se para exercer a sua capacidade de perseguir os seus sonhos e, ao mesmo tempo, recorrer à ciência para encontrar o alimento necessário para a sua compreensão do mundo.

Assim, na perspectiva calviniana, esse exercício dialogante proporciona ao leitor o encontro inequívoco com uma especificidade do “universo infinito da literatura”, qual seja, a de que sempre surgem caminhos a serem explorados, alguns “novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo” (CALVINO, 1990, p. 20). Talvez, por isso, a linguagem torna-se a grande vedeta dessa proposta, na medida em que, na efabulação ficcional, vai tecendo e construindo imagens que reforçam essa possibilidade de conhecer o mundo, exatamente, pela “dissolução de sua compacidade” (CALVINO, 1990, p. 21). Do mito de Perseu, entidade sustentada sobre sandálias aladas que o suspendem para degolar a Medusa, às cenas de Boccaccio, com personagens que saltam sobre túmulos, revelando a capacidade de leveza sobre a concretude das lápides, ou, ainda, observando a quase diafaneidade das “figuras suspensas no ar” (CALVINO, 1990, p. 36),

perpetradas pelo imaginário artístico do século XVIII, Calvino não deixa de sublinhar o ponto crucial para a compreensão desta categoria como uma das chaves possíveis para se pensar a literatura, e, por conseguinte, a ficção, produzida no limiar de um milênio e no iniciar de outro:

E há o fio da escrita como metáfora da substância pulverulenta do mundo: já para Lucrécio as letras eram átomos em contínuo movimento, que com suas permutações criavam as palavras e os sons mais diversos; ideia retomada por uma longa tradição de pensadores para quem os segredos do mundo estavam contidos na combinatória dos sinais da escrita. [...] A escrita como modelo de todo o processo do real... e mesmo como a única realidade cognoscível... ou, ainda, a única realidade *tout court*... [...] Resta ainda aquele fio que comecei a desenrolar logo ao princípio: a *literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver* (CALVINO, 1990, p. 39, grifos meus).

Ora, se a literatura permite uma busca pelo conhecimento, tal como o ensaísta italiano enseja, então, torna-se impossível pensá-la num campo isolado em relação às outras áreas de saberes, bem como ao próprio mundo em que ela está inserida e com ele diretamente dialoga. Por isso, Calvino alarga o horizonte de alcance da criação literária, na medida em que vai buscar na mitologia, na antropologia, na etnologia e nos demais campos científicos redes de contato capazes de oferecer ao leitor uma perspectiva mais imediata com a realidade, sem perder de vista as possibilidades de criação que essa oferece.

Em virtude de tal contato, pode-se compreender a leveza como a “reação ao peso do viver”, mas sem abrir mão de todas as consequências que a vida exige do homem. Tanto assim é que o próprio Ítalo Calvino conclui, reivindicando o encontro com o próximo milênio “sem esperar nada além daquilo que seremos capazes de levar-lhe” (CALVINO, 1990, p. 41).

Ora, se pensarmos na produção ficcional atual escrita por mulheres no contexto português, esta chave de reflexão pode proporcionar alguns caminhos de interrogação e reflexão, posto que, dentre as várias diretrizes estabelecidas por elas nas suas respectivas obras, a proposta calviniana de “leveza” surge como instrumento de leitura do cenário contemporâneo.

Num breve olhar, sobretudo, para aquelas obras publicadas na virada dos séculos XX-XXI, ou, se quisermos pensar na sintonia calviniana, na mudança de um milênio para o outro, diversas correntes

e tendências afloram no rico terreno da narrativa portuguesa de autoria feminina. Se muitas delas surgem como herdeiras de uma geração anterior de mulheres que desafiaram determinados estatutos pré-estabelecidos, como uma Agustina Bessa-Luís, uma Natália Correia, uma Maria Velho da Costa, uma Maria Teresa Horta e uma Lídia Jorge, por exemplo, não se poderá negar que muitas delas reivindicam para si uma autonomia não apenas temática, mas também arquitetural/arquitextual, tanto no campo da ficção, quanto no da poesia, do teatro e do ensaio, por exemplo.

Penso em alguns casos muito específicos que, aqui, muito brevemente, enumerarei, mas sem qualquer compromisso de estabelecer um quadro fixo. São, a meu ver, tendências muito recorrentes e que bem podem ser detectadas em outros autores e obras:

- (1) a recriação efabular de épocas históricas sob as cores de uma reinvenção sem um compromisso de referências datadas, tal como um século XIX nortenho, com toda a sociedade portuense, os seus fantasmas e as suas mazelas, em *O Rio do Esquecimento* (2016), de Isabel Rio Novo;
- (2) os traumas da guerra colonial com os seus espectros familiares na conjuntura do sujeito enunciador e produtor de uma memória rasurada e, ao mesmo tempo, altamente figurativa, e o movimento dos muitos retornados depois do 25 de abril de 1974, como exemplificam Isabela Figueiredo, em *Caderno de memórias coloniais* (2009), e Dulce Maria Cardoso, em *O retorno* (2011);
- (3) as novas perspectivas de tessitura de narrativas de viagens em crônicas com uma linguagem despojada e unida a uma práxis jornalística, como em *Caderno Afegão* (2009) e *Vai, Brasil* (2013), de Alexandra Lucas Coelho;
- (4) a representação direta e aberta sobre as novas possibilidades de expressões eróticas e corporais femininas, tanto das personagens como das próprias narradoras, como ocorrem em *O meu amante de domingo* (2014) e *Deus-dará* (2016), de Alexandra Lucas Coelho, e, ainda em *Ara* (2013), de Ana Luísa Amaral;
- (5) as escritas de aventuras historicizantes temporalmente identificáveis, para além das fronteiras geográficas portuguesas, bem como as biográficas que se debruçam sobre importantes figuras da cultura nacional, tal como podem ser observadas, respectivamente, em

*Vida de Ramón* (1994), de Luiza Costa Gomes; *Nocturno. O romance de Chopin* (2009), de Cristina Carvalho, e *O poço e a estrada – Biografia de Agustina Bessa-Luís* (2018), de Isabel Rio Novo;

- (6) a oscilação entre espaços distópicos e corroídos pelas tragédias pessoais e a esperança renovadora das relações afetivas que surgem como flores entre pedras nesses mesmos cenários, como em *Mea Culpa* (2017), de Carla Pais;
- (7) o recurso ao insólito e ao fantástico como instrumentos eficazes para interrogar não só as lacunas sobre o passado recente (o Estado Novo), mas sobre o horizonte de um diálogo possível entre personagens de Portugal e de África (Cabo Verde), tal como pode ser observado em *Que importa a fúria do mar* (2013), de Ana Margarida de Carvalho;
- (8) o bem sucedido flerte e suas inflexões com gêneros consagrados, tais como o romance policial, como *Este é o meu corpo* (2001), de Filipa Melo, e *Campo de Sangue* (2002), de Dulce Maria Cardoso, ensaiam, além de dialogar com outras categorias genológicas e trazer para dentro do universo ficcional algumas dimensões interartísticas, como *A paixão segundo os infiéis* (1998) e *Dicionário dos livros sensíveis* (2000), de Julieta Monginho;
- (9) a tessitura romanesca enviesada sob uma forte arquitetura desconstrutiva tanto da semântica ficcional quanto da estruturação narrativa, como os romances de Mafalda Ivo Cruz, dentre eles *A casa do diabo* (2000) e *Vermelho* (2003), propõem;
- (10) as releituras das gerações formadas entre os fortes conflitos políticos ocorridos no século XX português, os seus contatos e os reflexos nas suas respectivas formações, tal como ocorre em *A vida inútil de José Homem* (2013) e *As falsas memórias de Manoel Luz* (2017), de Marlene Ferraz.

É claro que essa enumeração sucinta não cobre e não esgota os múltiplos caminhos adotados pelas mulheres escritoras do atual cenário literário português. Mas, de uma forma geral, tais exercícios confirmam aquela “nova desordem narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 57), defendida por João Barrento (2016), quando apresenta as propostas mais emergentes da literatura portuguesa, depois do 25 de abril de 1974. Ao sublinhar as

releituras da história, a revitalização do gênero conto e os movimentos de recusa e de herança da poesia, João Barrento acerta ao sublinhar a presença de tendências estéticas específicas da ficção de autoria feminina, articuladas em conjunto com a práxis de outros autores que com ela dialogam, na medida em que compreende o cenário dos anos de 1970 como o período em que toda uma singularidade de vozes femininas “instaura uma *vontade de ‘desordem’* que põe em causa todas as ordens estabelecidas da política à social, da sexual à narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 60; grifos meus).

Ainda de acordo com Barrento, uma parte expressiva do elenco de mulheres escritoras, despontada no calor do evento revolucionário de 1974, instaura, eleva e trabalha ostensivamente essa “vontade de desordem” (BARRENTO, 2016, p. 60), com recursos que vão desde a exploração de uma escrita polifônica com o objetivo de rasurar a “monoperspectiva narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 65); a ruptura da linearidade cronológica com a instauração e a exacerbação da “recordação ou de formas da memória colectiva opostas à História” (BARRENTO, 2016, p. 66); a ênfase sobre os mais variados exercícios da textualização, incluindo a “auto-referencialidade e a subjectivação no tratamento da matéria narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 66) e o diálogo contaminante dentro da arquitetura do romance “com outros gêneros mais ou menos estranhos àquela forma: diário, ensaio, autobiografia, conto, poema em prosa, fragmento, carta e toda a espécie de formas de expressão poética” (BARRENTO, 2016, p. 66).

Não à toa, nomes como os de Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Lídia Jorge, Maria Teresa Horta, Maria Judith de Carvalho, Teresa Salema, Teolinda Gersão e Teresa Veiga surgem como provas de consecução dessas novas práxis narrativas dentro do cenário português em décadas anteriores e posteriores ao 25 de abril de 1974. Ora, na minha perspectiva, esse alentado estudo de João Barrento não deixa de ser tributário e de dar continuidade, de certo modo, aos postulados levantados por Jorge de Sena, quando, já em 1975, no seu ensaio “Escritoras na literatura portuguesa do século XX”, mostrava a presença de uma tradição de escrita de autoria feminina nas mais diversas categorias genológicas no contexto português. Ao concluir, Sena lançava o acertado vaticínio:

A nova história – e o tremendo sacudir disto, que agita o mundo Ocidental muito mais do que muitos se aperceberam – está a ser feita dia a dia em Portugal. E as mulheres – as que foram mencionadas e muitas outras – são, tanto quanto os homens, quem a está fazendo (SENA, 1988, p. 153).

Seguindo a idéia seniana acima, se uma “nova história” (SENA, 1988, p. 153) dentro da ficção portuguesa – eixo que aqui me interessa – está a ser redigida exatamente por mãos femininas, então, não serão aquelas “tendências inovadoras da narrativa portuguesa” (BARRENTO, 2016, p. 65) alguns dos recursos de criação mais presentes, sobretudo, nas mulheres escritoras de agora, incluindo as que iniciam a sua trajetória depois da virada dos anos 2000? Não será aquela “leveza” (CALVINO, 1990) calviniana uma das marcas ficcionais dentro da “nova desordem narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 57) que esse novo elenco de mulheres escritoras imprime? Para tentar refletir sobre essas questões, tomo como ponto de reflexão a ficção de Marlene Ferraz, procurando nela observar como a sua inserção nesse cenário de uma “desordem narrativa” (BARRENTO, 2016) ocorre a partir do efetivo recurso da leveza (CALVINO, 1990) na construção efabulatória de *As falsas memórias de Manoel Luz* (2017).

Praticamente desconhecida do público brasileiro, Marlene Ferraz constitui um daqueles casos de deslumbramento imediato por parte do leitor, posto que sua curta e premiada trajetória literária chama de imediato a atenção. Seu livro de contos *Na terra dos homens – contos ditos a um deus surdo* (2009) obteve o Prémio Miguel Torga 2008. Antes dele, *Sete palmos de terra* (contos, 2007) fora distinguido com o Prémio Afonso Duarte 2006. Em 2012, seu primeiro romance, *A vida inútil de José Homem* (2013), recebeu o Prémio Literário Revelação Agustina Bessa-Luís. E, por fim, com *As falsas memórias de Manoel Luz* (2017), foi finalista do Grande Prémio de Romance e Novela da APE (Associação Portuguesa de Escritores), em 2018.

Como se pode observar, não se trata de um caso furtivo ou ingênuo. Aliás, gosto mesmo de pensar que nada nas tramas ficcionais criadas por Marlene Ferraz pode ser considerado pelo viés do acaso. Talvez, uma das ênfases temáticas mais assertivas da autora resida na aposta de como as relações humanas podem afetar positivamente até os indivíduos mais ensimesmados. No caso específico de *As falsas memórias de Manoel Luz* (2017), o leitor depara-se com a construção do protagonista, desde

a infância até a idade adulta com sua filha, onde as etapas da trajetória da personagem são descritas não de forma linear, mas recuperadas em blocos entrecortados, com uma voz narrativa que vai cedendo espaço para o fluxo de consciência de Manoel Luz. O eixo central na construção da personagem reside no seu sonho, desde pequeno, em ser grande e poderoso como o Sr. Rodolfo Prudente, dono da casa editorial Bem Comum e aliado ao Estado Novo. Interessante observar que, no cenário da editora, há duas forças que exercem um poder de encantamento sobre Manoel. De um lado, o peso e a compacidade dos movimentos das máquinas e o poder do editor em definir quem e o que pode ser publicado. De outro, a leveza e a volatilidade das borboletas presas nos papéis de seda, apreendidas por ele nas aulas de entomologia, revelando já a sua natural “afeição por catalogar insetos” (FERRAZ, 2017, p. 14).

Há, no entanto, uma força oposta que parece fazer a vontade do rapaz retroceder: a sua origem simples e muito diversa do ambiente sedutor dos poderes censoriais exercidos pelo Sr. Prudente. A comparação entre os dois homens faz com que todo o universo de Manoel Luz gire em torno dessas duas esferas: uma, mais imediata e humilde, intrigava-o por não vislumbrar um horizonte promissor e de grande relevância; outra, mais sedutora e grandiosa, encantava-o e trasladava-o para uma dimensão mais ampla e de projeção. Assim, o protagonista cresce cindido no contexto do Portugal Salazarista, entre duas forças antagônicas:

Num avental de pano, a lembrar muito o macacão azul dos homens da tipografia, o pai abreviado a vender flores para celebrações, orações e funerais. A Manoel sempre incomodou esta afeição tão contrária. Nenhum homem poderia servir a vida e a morte ao mesmo tempo sem ter o entendimento dividido. Ou avariado. Mas, no pai floreiro, havia também o riso mais simples e atento apesar das mãos sempre completas com margaridas ou crisântemos, seivas e poeiras dos tubérculos. Os braços, menos amplos e até fracos, sabiam enlaçar o corpo magro do rapaz quando temporalmente preciso e com a resistência das raízes mais profundas. O amor puro por José Luz, também conhecido por Flores, ou senhor Flores, estava garantido, mas seria um homem mais circunscrevido, na envergadura e nas falas, quando comparado ao grande editor. Rodolfo Prudente falava com a boca ampliada de ampliados acontecimentos. Sabia de circunstâncias políticas encobertas e dos livros que viriam a ser publicados e proibidos. Sabia também de leis ainda na mesa do Presidente do



Conselho de Ministros e do professor entomologista da Faculdade de Ciências Naturais com acento estrangeiro. Manoel, com as esferas oculares muito limpas, calculou que o homem editor seria um aliado mais principal do que todas as flores na loja do pai afeiçoado. Apesar da ossatura ainda reduzida, avivou-se maior na primeira ida à livraria e declarou com afunco que não haveria de encurtar mais o seu tamanho (FERRAZ, 2017, p. 15).

Na verdade, o dilema de Manoel Luz reside no seu desejo incontido em alcançar uma grandeza como a de Rodolfo Prudente, que toma como paradigma profissional e humano, ao verificar nele o exemplo de uma “boca ampliada de ampliados acontecimentos” (FERRAZ, 2017, p. 15). Em comparação com o pai, homem de “riso mais simples e atento apesar das mãos sempre completas com margaridas ou crisântemos, seivas e poeiras dos tubérculos” (FERRAZ, 2017, p. 15), o horizonte almejado por Manoel parece mais distante porque no meio das flores, objeto de trabalho de José Luz, ele só enxerga a impossibilidade de não conseguir vislumbrar qualquer caminho rumo a um futuro de realização. E nem mesmo ele parece esboçar uma reação mais assertiva, talvez, pelo fato de ser o filho do florista, indivíduo humilde, dono de uma floricultura que, ao contrário do chefe da tipografia, põe as mãos na terra e nela as suja para poder recriar um universo de beleza, na conjugação de flores das mais variadas espécies.

A certeza de não querer “encurtar mais o seu tamanho” (FERRAZ, 2017, p. 15) motiva o sonho de crescer e ser alguém importante, ainda que o seu modelo esteja comprometido com a política ditatorial do Estado Novo. Muito novo ainda, Manoel não consegue perceber as armadilhas por detrás do discurso do homem editor, cabendo, portanto, ao homem florista a responsabilidade de ensinar e tentar abrir os olhos do rapaz, a partir de uma sabedoria feita de experiências e de simplicidade:

Ao acomodar as dalias num balde, o homem aprontou um riso amaciado.

*Levaremos muito tempo de bicicleta.*

O rapaz encurtou os ombros. Depois, falou com euforia.

*E se o senhor Prudente nos levar de automóvel?*

O homem floreiro abanou a cabeça.

*O senhor Prudente tem tanto com que se ocupar, Manoel.*

*Esperemos por domingo. Se o tempo convier e a tua mãe consentir, andaremos nas silvas e pomares.*

O rapaz agravou os lábios, os dedos entediados a calcarem enervadamente as teclas da máquina registradora. O pai usou as mãos nos cabelos turbulentos do filho incomodado. O outro abrandou os músculos.

*Sabes quanto pesa uma borboleta, pai?*

O homem floreiro pareceu muito certo.

*Mais do que a alma, menos do que a fome.*

O rapaz riu-se.

*Não sabes nada, pai.*

O homem também se encostou ao balcão.

*Diz ao teu aprendiz.*

*Três gramas.*

O homem esperou para dizer.

*Afinal, tinha razão: mais do que a alma, menos do que a fome* (FERRAZ, 2017, p. 18).

A partir das primeiras cenas do romance, percebe-se que, desde cedo, o protagonista surge dividido entre dois universos. De um lado, o do poder que o fascina, o de querer possuir uma importância social e política como o Sr. Prudente. De outro, a singeleza de quem não se deixa seduzir pelos encantos dos discursos dominadores, mas, antes, com um olhar desprovido de ganância, questiona as articulações centralizadoras e celebra, tempos mais tarde, com um punhado de cravos, a liberdade cantada em abril de 1974, tal como faz o Sr. Flores.

No meu entender, pela construção da trajetória da personagem principal, Marlene Ferraz estabelece uma leitura muito pertinente do próprio quadro político e cultural de Portugal, desde a década de 1960, com referências ora à Copa do Mundo de 1966, na Inglaterra (“*Vou ver o Eusébio no televisor. O homem voltou a rir-se. Vamos ver Portugal a ser ganhador. O rapaz esticou-se. Ganhador?*”; FERRAZ, 2017, p. 60), ora aos movimentos de resistência ao sistema ditatorial (“Os homens do governo movimentavam as trinchas com tinta branca para rasurar o que mãos impulsivas tinham rabiscado numa das paredes na rua principal à noite. *Unidade do povo contra o fascismo. PELO PODER POPULAR*”; FERRAZ, 2017, p. 52), chegando até ao cenário posterior à Revolução dos Cravos.

E, aqui, um dos pontos de referência temporal incide sobre Laura, a jovem poetisa, por quem Manoel nutre uma paixão de juventude e com ela tem uma filha, Papoila. Nos tempos da ditadura salazarista, é pelo relato de Manoel que a Galeria Vinte e Sete, onde Laura e Antoine, um

pintor francês que se une a ela, organizam uma exposição, é fechada pelos soldados do Estado Novo. Tal segredo é guardado por Manoel, movido, talvez, pela vergonha diante da consciência da delação. Consumida pelo câncer e com o tempo de vida delimitado pelos médicos, só então Laura revela a paternidade da menina a Manoel, e essa surge como a possibilidade de realização efetiva do protagonista:

Parecia ter corrido um século, entretanto. Laura acomodou a dor ao corpo e falou.

*Mais inteira, pelo menos. Agora sabes da Papoila.*

Ele falou com uma afeição que poderia ser inconveniente.

*A nossa Papoila.*

Ela poderia espantar-se pelo uso do pronome.

*Porque nunca me contaste?*

[...]

A rapariga da revolução, ainda calada, também doente, situou as mãos no cabelo dele. Ficaram atados pelo tempo morto. Depois, ele levantou a cabeça. *Tão sublime. Assim a nossa filha.* Ela falou com os lábios curvados.

*Tenho um ano, Manoel.*

Ele riu-se, incrédulo. Ficou descolorado, depois. Falou, num choro contido.

*Posso ficar mais achegado a ti e a Papoila, entretanto?*

(FERRAZ, 2017, p. 273).

A chegada da filha com nome de flor promove uma reaproximação com Laura e, ao mesmo tempo, antecede o desfecho inusitado do protagonista, porque o coloca numa situação irônica diante de sua origem, que ele próprio, até então, desconhecia. Vale sublinhar que, logo depois do reencontro com Laura e da chegada de Papoila, Manoel tem um último encontro com a sua mãe, Aurora, na clínica de repouso para idosos. O diálogo inquietante entre eles desencadeia uma série de revelações perturbadoras, porque é dela que vem a dúvida sobre a própria paternidade de Manoel:

Na mãe Aurora, pingos de essência lacrimal. Ele incomodou-se. Na cabeça, o raciocínio instruído sobre a propriedade absurda dum diálogo com uma mulher doente sobre dois homens evaporados. E um filho sem retratos. Nem biografia. Um irmão fantasma. Ou verdadeiro, até. Pela principalidade da informação, teimou.

*O Manoel não é teu filho?*

Ela ainda a cantarolar. Depois, silenciou-se. O livreiro achegou-se ao corpo dela. Com as esferas oculares tremidas, ouviu os gritos da mulher.

*Ele não é nosso. Esse não é nosso.*

Manoel usou o botão de emergência e saiu do aposento privado (FERRAZ, 2017, p. 280).

Ora, a idéia inquietante de não saber as suas origens traz para Manoel uma necessidade de busca pelas suas raízes, tal como observa o narrador, “Um homem desprovido do nome da mãe natural será sempre uma criatura sem covil” (FERRAZ, 2017, p. 281). Com este ajuizamento, parece que a voz narrativa assume a elocução da sabedoria, na mesma tonalidade do pai floreiro, e traduz o anseio de Manoel em encontrar esclarecimentos sobre suas procedências. Ironicamente, a personagem de sobrenome Luz, que almejava um futuro de grandeza e importância, defronta-se com o peso e a compacidade de interrogações primordiais que colocam suas origens sob o signo da obscuridade e do desconhecimento, afinal, de onde ele veio? Quem seriam, afinal, os seus pais?

Diante, portanto, da dúvida, Manoel parte em busca de luzes sobre o seu nascimento, e ele as encontra na voz de Ofélia, viúva de Rodolfo Prudêncio:

*Manoel, só posso dizer que se chamava Annemarielke e chegou-se a supor que seria uma operária informante da República Democrática da Alemanha, no tempo em acordo com o regime soviético. Via-a apenas no dia em que vieste nos seus braços para os da dona Aurora. Podes estar certo do amor delas por ti* (FERRAZ, 2017, p. 294).

Só, então, na idade adulta, Manoel dá-se conta de que, mesmo realizando o objetivo de se tornar o gerente da livraria e comandar os mecanismos de produção editorial da tipografia, toda a sua vida fora uma demanda incompleta, em virtude da descoberta de que sua vida fora estabelecida numa rede de relações sociais ocultas e inverídicas: “A troca de parentesco entre o pai floreiro e o grande editor seria a confirmação de uma identidade manipulada” (FERRAZ, 2017, p. 299). Na verdade, filho de uma suposta espã alemã em terras portuguesas e de um livreiro e editor simpático ao Estado Novo de Salazar, Manoel Luz só então compreende aquelas suas oscilações nos tempos de infância entre o floreiro José Luz, o pai de coração, e o Sr. Rodolfo Prudente, o pai de corpo.

Na minha perspectiva, aqui, residem as marcas mais visíveis daquela “leveza” proposta por Ítalo Calvino (1990) como uma das nuances emergentes da ficção desse milênio. Não à toa, diante da dureza da retórica salazarista, alimentada pelo antigo editor da Bem Comum, Manoel Luz encontra a diafaneidade da sabedoria do pai florista e nela começa a compreender os lastros de um “alto grau de abstração” (CALVINO, 1990, p. 29). Diante da compacidade da ausência de uma mãe estrangeira, Manoel Luz usufrui do amor de uma mãe com nome luminoso, Aurora, de quem ele próprio recebe “a precisão e a determinação” (CALVINO, 1990, p. 28) da primeira revelação de sua origem. Diante do peso de uma descoberta que, a princípio, institui uma desestabilização, Manoel Luz reverte a dupla paternidade em numa “rarefeita consistência” (CALVINO, 1990, p. 28) para dar continuidade à sua trajetória.

Nesse sentido, a trama ganha duas personagens fundamentais para que a demanda do protagonista se complete e ele próprio consiga redefinir os caminhos do seu percurso. A estudante de pós-graduação Elena Vladimirovich, vinda do Leste Europeu, com um forte acento no seu português, ilustrado pela grafia em hifens, e o jovem biógrafo Hélio de Deus, que propõe a Manoel Luz a escrita de sua biografia para compor um dos volumes do “Ciclo de Apontamentos Biográficos – As Memórias, Volume Um” (FERRAZ, 2017, p. 176).

Elena surge na trama como uma espécie de despertar da sensibilidade sufocada de Manoel, diante das exigências administrativas do seu ofício e das responsabilidades que os numerários financeiros da empresa exigiam. Mais uma vez, aqui, parece a “leveza” recuperar a capacidade do homem em lidar com a dureza da realidade, na medida em que, no lugar da exatidão e da objetividade dos números, Manoel vai cedendo espaço à sensibilidade e à subjetividade daquilo que ele mesmo produzia e publicava.

Por isso, não à toa, Fernando Pessoa será uma referência constante nas malhas ficcionais de Marlene Ferraz. Se, na infância de Manoel Luz, os versos do “homem multiplicado” (FERRAZ, 2017, p. 24) surgem como um instrumento do jovem filho do floreiro para digerir a realidade política do país e a forma como o Estado Novo se apropriava e lia, a seu contento, o autor da *Mensagem*, também não deixam os versos de Alberto Caeiro de proporcionarem uma perspectiva singular de o protagonista lidar com os seus sentimentos e afetos pessoais.

Em alguns dos diálogos de Manoel com seu pai, há passagens paradigmáticas, onde este incita o jovem a um entendimento lúcido da realidade política:

*Alberto Caeiro fala muito das flores, pai.*

O homem floreiro parecia enternecido com um balde de tulipas diante de si.

*As flores ensinam muito, Manoel. Se as contemplos com tempo.*

O rapaz achegou-se a um vaso com narcisos. O homem continuou.

*Nas flores, podes ver tanto ensinamento. Repara como rebentam num estado de beleza e depois definham, sem descontentamento ou rãbia, mas certas de terem cumprido o dever da multiplicação.*

[...]

*Pai, porque é que ficamos em Portugal se a maioria tem debandado?*

O homem floreiro ficou espantado. [...] Falou particularmente baixo.

*Nem todos vivem honradamente, Manoel. Na casa das flores, ainda podemos caminhar sem fome.*

O rapaz falou com os dentes todos.

*Mas o senhor Prudente vive muito bem.*

O pai acenou com a cabeça.

*Os homens tem vindo a separar-se sempre em alturas: os mais altos, por serem abastados, e os outros, quase rasos, com a miséria entranhada no corpo.*

*Eu desejo muito ser alto, pai.*

O homem de avental usou as mãos imundas.

*Que sejas alto de altura, mas também de lucidez, filho* (FERRAZ, 2017, p. 30, 56).

Numa belíssima e intertextual leitura de alguns versos de “O guardador de rebanhos”, Marlene Ferraz concede à voz de José Luz aquela mesma sabedoria de Alberto Caeiro, para quem “pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 2001, p. 205), por isso, a melhor forma de ver as flores, a natureza e o mundo, é com aquele “modo de falar que reparar para elas ensina” (PESSOA, 2001, p. 207). A princípio, o pai incentiva a percepção lúcida da realidade e do mundo, onde as flores revelam que a vida cresce em beleza e encerra-se sem descontentamento,

mas com a consciência do seu papel. Em seguida, ele sensibiliza o filho sobre a importância de ser alto, não apenas na altura, mas, sobretudo, na lucidez.

Nesse sentido, a personagem Elena revigora essa sensibilidade esquecida, ao trazer à tona outras faces criadoras de Pessoa para o cotidiano de Manoel Luz:

*Po-demos levantar muitas perguntas sobre a poesia. [...] Imagina que para ti o Fernando Pessoa é o maior poeta do mundo. De-pois, em-com-tras Bernardo Soares e, sem saber que é também Fernando Pessoa, lê O Livro do Desassossego. [...] Fernando Pessoa com-tinuará, para ti, a ser o maior poeta do mundo. Bernardo Soares, não. [...] Até a poesia mais pura pode ser com-tamina-da com o que sa-bes dela e das mãos que a es-cre-veram. Co-meça a ler sem sa-ber o nome (FERRAZ, 2017, p. 160).*

Interessante observar, aqui, como o jogo de aproximação e afastamento, sublinhado na fala de Elena, se complementa também na articulação das personagens femininas ao longo da trajetória do protagonista. A mãe Aurora, acinzentada no seu isolamento psíquico e, ao mesmo tempo, descrita como “*as flores rosadas: apesar dos acúleos, tem pétalas de seda*” (FERRAZ, 2017, p. 66), sai da casa sobre a Loja das Flores e vai para o enclausuramento da clínica. Dona Ofélia, a viúva do Sr. Prudente, oferece os primeiros livros do “*mestre Fernando Pessoa*” (FERRAZ, 2017, p. 24), de quem é voraz leitora, ao jovem Manoel e, depois da morte do grande editor, encerra-se na casa da família. Laura, a poetisa que “*tinha nas veias a seiva e o apelido dum capitão de abril*” (FERRAZ, 2017, p. 195), desaparece depois do fechamento da Galeria e reaparece dez anos depois. E, mesmo com a presença da filha Papoila, sua presença é delimitada pela doença que consome seu corpo. Por fim, Elena é aquela que também entra e sai de cena, não antes sem deixar uma pista autorreferencial do seu próprio efeito de criação: “*De-ve ser su-blime voar com tan-ta le-veza*” (FERRAZ, 2017, p. 147).

Cada uma delas, de certo modo, referenda uma espécie também de leveza na trama de *As falsas memórias de Manoel Luz*, de Marlene Ferraz. Se, como propõe Ítalo Calvino, o “romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável” (CALVINO, 1990,

p. 19), um dos aspectos mais inteligentes desta revelação encontra-se na onomástica das criaturas femininas de Marlene Ferraz e a conotação poética desse “peso insustentável” que cada uma delas confere à trama e, sobretudo, ao próprio Manoel Luz. Aurora, a mãe de coração, é aquela que traz luz sobre a origem de Manuel Luz, ironicamente num momento de rara consciência diante da loucura. Ofélia, a viúva do grande editor, personagem com nome daquela que falece nas águas, é a portadora da real filiação de Manoel. Laura, mulher com nome de musa petrarquiiana, é a que mais levita na efabulação. Surge na vida de Manoel na turbulência dos anos de resistência da ditadura salazarista e, depois de fechada a Galeria, desaparece para, dez anos depois, ressurgir e reascender a paixão ofuscada de Manoel. Novamente se esvai e, ao retornar, traz consigo a filha que, até então, o protagonista desconhecia. Elena, mulher estrangeira num país de língua portuguesa, prepara o protagonista para o sentimento paterno, que ele ainda não conhece e com o qual só se confrontará a partir da chegada da filha. Por fim, Papoila, a menina com nome de flor, parece instaurar uma utopia da esperança, de restabelecimento da capacidade afetiva de Manoel, posto que abre o horizonte do pai para a possibilidade de abrigar o jovem Hélio da Luz e de quantos mais aparecerem em busca de um lugar para ficar.

Não me parece gratuito, portanto, que Elena surja na trama exatamente num momento de quase morosidade na trajetória de Manoel, quando este se dá conta de que toda a sua vida se resumia aos ganhos da editora e à publicação de resenhas em jornais. Na verdade, Elena torna-se responsável pela desestabilização e retirada de Manoel de sua zona de conforto, fazendo com ele se confronte, definitivamente, com as novas dimensões afetivas que se apresentam no seu percurso.

Além disso, vale frisar o próprio recurso da metatextualidade engendrado pelas falas poéticas da personagem estrangeira. Se os intertextos pessoais contribuem no estabelecimento de pistas dentro da construção narrativa, também Elena e as demais personagens femininas injetam um caráter de leveza no tecido textual, a partir do momento em que cada uma delas parece realmente efetuar uma espécie de vôo, de jogo pendular entre aproximações e afastamentos, aparições e silenciamentos, e, ao mesmo tempo, nas suas atuações para a consolidação do percurso de Manoel Luz, imprime um “peso insustentável” (CALVINO, 1990, p. 19), capaz de alterar o processo de autognose do protagonista.



Daí que tal cenário, preparado pelas lições deixadas por Elena e semeado pela presença de Papoila, tem um acréscimo importante: a chegada do biógrafo Hélio de Deus. Com nome de componente químico “*Muito mais leve que o ar*” (FERRAZ, 2017, p. 228), Hélio é aquele que traz a confirmação, no exercício biográfico e na criação escrita, de Manoel poder reescrever a sua própria história. A experiência de encontrar o rapaz, primeiro na praça de onde Hélio observava Manoel, e depois, no espaço desabitado do Palacete Rosa (ou “*Palacete dos Poetas*” como o biógrafo sintomaticamente designava o local), antiga morada de um suposto médico chamado Albertino Bento Maior, onde o editor o salva de um ataque de convulsão, estabelece já um outro percurso plausível para Manoel. Não é gratuito, por exemplo, o fato do protagonista encontrar o jovem escritor e socorrê-lo, levando-o para o hospital, exatamente depois de saber que fora tomado como filho por um floreiro, quando, na verdade, era um bastardo de Rodolfo Prudente com uma mulher alemã.

Aliás, como já havia destacado no início desse ensaio, nada é aleatório nas tramas de Marlene Ferraz. O ciclo da personagem principal vai fechando-se, e o leitor consegue, assim, encaixar cada uma das peças do quebra-cabeça construído pela autora, na medida em que de filho com dois pais, um de coração e outro de corpo (que tenta, eventualmente, suprir esse posto com uma atenção inexplicável nos anos de infância do protagonista), Manoel Luz defronta-se com a mesma posição diante da “filha imprevista” (FERRAZ, 2017, p. 306).

Se ele próprio fora o pai biológico de Papoila e Antoine, companheiro de Laura, o pai de coração (na mesma conjugação, aliás, do editor Rodolfo Prudente e do florista José Luz), Manoel Luz, depois da morte de Laura, traça como objetivo fundir as duas figuras numa única: ser uma reunião dos dois tipos paternos para Papoila. Por isso, acredito que, aqui, Marlene Ferraz consolida uma autêntica poética dos afetos, onde a leveza ganha uma sustentação no seu processo criador. Não à toa, ela constrói uma personagem capaz de transformar o peso da bastardia numa mais valia, exatamente porque junta a sabedoria e a humildade de José da Luz com o investimento na formação e o cuidado zeloso de Rodolfo Prudente. Ou, como os próprios nomes sugerem, Manoel Luz é capaz de conciliar a clarividência do florista e a prudência do editor, tanto para projetar e desenvolver uma relação sincera com a filha como para se autointerrogar sobre a sua raiz originária:

Havia ainda tanto por acertar. Mas Papoila seria o nó principal. Esperaria, com afeição, que o abreviado vocábulo viesse da boca dela. Com sentido. *Pai*. E absolvido. Também ele ensaiaria chamar pela mãe estrangeira. Como se ainda pudesse lembrar o cheiro e as propriedades dos braços. E supor a matéria do coração (FERRAZ, 2017, p. 339).

Ora, todo esse processo de autoconsciência e de exercício da afetividade paterna só se torna possível também graças à presença do jovem biógrafo Hélio de Deus. Afinal, ele é o responsável por fazer com que Manoel repense a sua vida e a sua visão de mundo, a partir do momento em que propõe incluir a biografia do vendedor de livros no ciclo de obras em produção. Mais do que uma retribuição ao livreiro por tê-lo salvo da tirania do hospital, os sentimentos de Hélio esboçam para Manoel uma espécie de reavivamento da esperança, gesto de confiança inquebrantável na capacidade do homem em reconhecer os erros e recriar novos trajetos a serem percorridos.

Por isso, o confronto com a verdade sobre as suas origens e sua descendência propicia a Manoel a oportunidade de um novo começo. No entanto, ao contrário das falsas certezas que sustentaram os seus antigos planos de grandeza e de importância, ele passa, agora, a “considerar o mundo sobre outra ótica, outros meios de conhecimento e controle” (CALVINO, 1990, p. 19). Assim, abre mão da editora Bem Comum e decide reabrir a antiga Loja das Flores de José Luz, o seu pai de coração, numa atitude significativa dos valores que passa agora a considerar como primordiais para si. No lugar dos números, da carga de produção e das normas editoriais, elege a suavidade e as cores das flores, acompanhadas de espaços partilhados com a poesia.

Na verdade, a reunião de Papoila, a filha de corpo (que ele almeja alcançar como filha do coração também), e Hélio, o filho de coração (a quem considera alvo de uma afetividade que extrapola os laços sanguíneos), promove em Manoel a emergência de uma autocrítica e a necessidade de uma rede afetos:

Sentou-se. Pelo riso imprudente, soube que precisava urgentemente de amor. Veio o nome de Laura ao movimento da boca e as revivências aligeiradas de Papoila a apontar para os insetos inanimados, minuciosamente colocados com alfinetes de aço para exposição decorativa. *Papoila*. A filha por metade que tanto poderia ocupar o vazio dos braços. [...] Com o coração entupido,

sabia da intenção que se aferventava no interior. Para Manoel, viria, novamente, uma loja de florescências e generosidades. Contaria com a ajuda de Hélio nas composições florais e entregas aos compradores. Viveriam os dois, o rapaz e o homem, num nó insuspeito entre criaturas aliadas. Como ele, em tempos recuados. Na livraria. E na casa das flores. Mas teimaria na verdade. Sem fingimentos ou biografias deformadas. Concluiu que começava a duvidar muito da verdade das coisas (FERRAZ, 2017, p. 321-323).

Interessante observar que outra, agora, é a preocupação da personagem. Se mais jovem, seu intento era ser alto, grande e importante, todos esses objetivos da juventude passam a ser pequenos diante do novo propósito que se firma. A ideia de poder desempenhar as duas faces da paternidade com Papoila e Hélio acende em Manoel a emergência do afeto. Numa das cenas mais comoventes do romance, Marlene Ferraz faz uso da “metaficcionalidade”, daquela efetiva “reflexão do romance sobre os seus próprios meios e processos e sobre a sua matéria” (BARRENTO, 2016, p. 75), tão característica da “força inovadora” (BARRENTO, 2016, p. 62) das mulheres escritoras portuguesas.

Mais uma vez, o escrever é compreendido dentro de uma dimensão humana onde a experiência do amor é uma realidade incontestável. Assim, revela-nos o narrador os dois encontros de Manoel Luz com os seus dois filhos – o do coração e a do corpo:

O homem floreiro ficou comovido, como se da língua do rapaz viesse o encanto do pai ausente. Hélio curvou o corpo e tirou a papelada da mala. Manoel reparou no letreiro, com a caligrafia imperfeita mas tão inspiradora. *As Memórias de Manoel Luz*. Respirou, esperançoso. O rapaz estava, enfim, no ponto geográfico acertado. Mas teimaria no reparo do título: *As Falsas Memórias de Manoel Luz*, por tanta reviravolta no alinhamento biográfico. A matéria da memória seria muito inconstante. Problemática. Ou movediça. Uma fórmula incompleta, um bicho sem classe nem propriedade. Mas teriam a vida toda para compor um caderno de apontamentos e retratos. E afinar a imprevista afeição. O homem floreiro sacudiu as mãos no avental, novamente. Nas esferas oculares, humidade.

*Tenho uma composição floral muito especial para completar, Hélio.*

O rapaz acenou com a cabeça.

*Posso servir de ajuda, senhor Luz, ou é matéria demasiado delicada?*

O homem abanou a cabeça, também.

*A matéria mais delicada é o amor, Hélio. E, esse, pede sempre parceria.*

[...]

*Anda, vou contar-te a história admirável do meu pai.*

Ela acenou com a cabeça. O rapaz das biografias apontou, novamente.

*O avô das flores.*

Manoel ampliou as pupilas, demorou-se na filha imprevista. Na cabeça, todas as memórias para inventariar. Ou inventar. Contaria também do grande editor, dos livros proibidos e da livraria subordinada. Também dos homens de macacão azul, dos estudos em Gestão Comercial e do mordomo fardado. Respirou. Soube que a biografia de cada um seria apenas um depósito de tempos registados. Risos. Lamentos. Enganos. A maioria deformada pela falsidade do mecanismo inventivo. Natural. E até esperada. Assim as historietas de combate. E de amor. Ou renascimento. A explicação da vida muito precisa seria claramente insuportável. Improvável. Decadente. Riu-se. Por ter duvidado do rapaz louco. E pela reviravolta no relatório de proveniência. Papoila ainda acautelada, contemplativa, a avivar as lembranças de Laura. Com os dedos tremidos, contornou os braços finos.

*Tens tanto da tua mãe.*

Ela inclinou o corpo, comovida. Depois, num movimento impulsivo, o homem pai abraçou-a com o peso dum amor em atraso. Também ele procuraria saber sobre a mulher uterina vinda das terras de Leste. Talvez assim pudesse explicar a aparência da pele ou o conteúdo do peito. *Tens tudo da tua mãe.* E, nos vasos de zinco, os primeiros bolbos de jacintos enfloraram (FERRAZ, 2017, p. 345-346, 349-350).

Nas duas cenas acima, o jogo metaficcional de construção do romance revela-se abertamente, já que o protagonista do romance de Marlene Ferraz torna-se também a personagem central de um outro texto homônimo, de autoria do jovem biógrafo Hélio. Movediças por natureza e alicerçadas numa fórmula incompleta, como bem sugere o narrador, as memórias recuperadas por Manoel Luz não poderiam ser designadas por outro adjetivo, afinal, elas são escritas sob o signo da falsidade, porque ele próprio não consegue se enxergar fora da “reviravolta no alinhamento biográfico” (FERRAZ, 2017, p. 345).

Esse efeito, aliás, não se encontra apenas no texto ainda por fazer de Hélio de Deus, mas constitui um reflexo especular muito bem sucedido da própria construção narrativa do romance *As falsas memórias de Manoel Luz*, de Marlene Ferraz. Logo, a idéia de se ter “a vida toda para compor um caderno de apontamentos e retratos”, onde criador e criatura sejam capazes de “afincar a imprevista afeição” filial e paterna que entre eles começa a nascer, desponta como uma das chaves possíveis para entender os processos de construção da personagem central da efabulação romanesca.

Vale ainda lembrar que se o título proposto por Helio de Deus constitui uma das partes de um grande projeto chamado “Ciclo de Apontamentos Biográficos”, a própria concepção de biografia, enquanto um texto fechado sobre circunstâncias cronologicamente comprováveis e confiáveis sobre um certo indivíduo e suas façanhas, passa a ser diluída e questionada, afinal, como lembra a fala do “médico dos males da vista”, “*A verdade é um lugar improvável. [...] A falsidade é uma verdade muito mais simples de ser provada*” (FERRAZ, 2017, p. 302).

Ora, com base nessa afirmação, fico a me interrogar se a inconstância da matéria da memória não poderá ser lida como aquela leveza capaz de diluir a compacidade das certezas absolutas de Manoel Luz, criatura de Marlene Ferraz? Não será o efeito especular de uma suposta biografia dentro de um romance com o mesmo nome um bem sucedido recurso de “descentramento da escrita e de instabilização do sujeito” (BARRENTO, 2016, p. 76), articulado pela autora? Não será a poética dos afetos no meio de um contexto com profundas mudanças políticas, como é o caso do Portugal nas décadas anteriores e posteriores ao 25 de abril de 1974, uma maneira da autora inserir a sua proposta de leveza e de esperança sobre o homem? Assim compreendido, gosto de pensar o romance *As falsas memórias de Manoel Luz*, de Marlene Ferraz, como uma obra onde aquela “outra revolução na narrativa portuguesa recente” (BARRENTO, 2016, p. 76) se confirma, afinal, também ele não seria “um depósito de tempos registados. Risos. Lamentos. Enganos. A maioria deformada pela falsidade do mecanismo inventivo. Natural. E até esperada” (FERRAZ, 2017, p. 350)?

Mais do que uma biografia, ou mais que um repositório de memórias diluídas e recuperadas pelo veio imaginativo da autora, *As falsas memórias de Manoel Luz* é, acima de tudo, uma história “de combate. E de amor. Ou renovamento” (FERRAZ, 2017, p. 350). Como

uma autêntica história de amor, seu protagonista só poderia se realizar na emergência da parceria, tanto com Hélio, tomado como seu filho de corpo, quanto com Papoila, a sua filha de corpo inteiro. Aliás, é nela que Manuel reencontra a antiga parceira amorosa com Laura, porque a filha constitui a certeza somática da antiga afetividade entre os dois amantes: “*Tens tanto da tua mãe. [...] Tens tudo da tua mãe*” (FERRAZ, 2017, p. 349-350).

Por fim, com *As falsas memórias de Manuel Luz*, aprendemos a sempre atual lição de Ítalo Calvino, para quem “o conhecimento do mundo é a dissolução de sua compacidade” (CALVINO, 1990, p. 21). E, nessa recomposição do mundo e nós próprios, como sublinha o ensaísta italiano, somente a literatura – e nela também a ficção de Marlene Ferraz –, com seus meios mais específicos e próprios, pode proporcionar aos leitores a utópica possibilidade de sonhar.

## Referências

- AMARAL, Ana Luisa. *Ara*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand Editora, 2016.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de sangue*. Lisboa: Editora Asa, 2002.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Que importa a fúria do mar* (2013)
- COELHO, Alexandra Lucas. *Caderno Afegão*. Lisboa: Tinta-da-China, 2009.
- COELHO, Alexandra Lucas. *Vai, Brasil*. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- COELHO, Alexandra Lucas. *O meu amante de domingo*. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.
- COELHO, Alexandra Lucas. *Deus-dará*. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.
- CRUZ, Mafalda Ivo. *A casa do diabo*. Lisboa: D. Quixote, 2000
- CRUZ, Mafalda Ivo. *Vermelho*. Lisboa: D. Quixote, 2003.

- FERRAZ, Marlene. *A vida inútil de José Homem*. Lisboa: Gradiva, 2013.
- FERRAZ, Marlene. *As falsas memórias de Manoel Luz*. Lisboa: Minotauro, 2017.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Lisboa: Caminho, 2009.
- GOMES, Luiza Costa. *Vida de Ramón*. Lisboa: D. Quixote, 1994.
- MELO, Filipa. *Este é o meu corpo*. Lisboa: Sextante, 2001.
- PAIS, Carla. *Mea culpa*. Porto: Porto Editora, 2017
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Alhete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- RIO NOVO, Isabel. *O rio do esquecimento*. Lisboa: D. Quixote, 2016.
- RIO NOVO, Isabel. *O poço e a estrada – Biografia de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Contraponto, 2018.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa - III*. Lisboa: Edições 70, 1988.