



A arte capicua da comutação: *Ara*, de Ana Luísa Amaral¹

The palindromic art of commutation: Ara, by Ana Luísa Amaral

Isabel Pires de Lima

Universidade do Porto (U.Porto), Porto / Portugal

piresdelimaisabel@gmail.com

Resumo: Procurar-se-á mostrar como *Ara*, o primeiro romance de Ana Luísa Amaral, se vinha anunciando pela tensão dramática que caracteriza a vasta obra poética da autora desde os anos 90. Trata-se de um romance que, não descurando a tradição modernista, se mostra consentâneo com uma matriz pós-moderna e com um título capicua, *Ara*, que induz *ab initio* um universo permeável à dissonância e à comutação. Ver-se-á como o ludismo romanesco da comutação e a exploração da auto-reflexividade permitirão integrar modos discursivos diversos – lírico, ensaístico, poético, dramático e *modus faciendi* romanescos vários – do romance de formação ao romance de amor, passando pelo romance social e pela autobiografia, e explorando todas as virtualidades do género.

Palavras-chave: comutação; dissonância; auto-reflexividade; hibridez romanescas; moderno / pós-moderno.

¹ Este artigo insere-se na investigação desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339.

Abstract: I will try to show how *Ara*, Ana Luísa Amaral's first novel, can be seen as an announcement of the dramatic tension that characterizes the author's vast poetic work since the 1990s. It is a novel that, while not neglecting the modernist tradition, is consistent with a postmodern matrix bearing a title that is a palindrome. This induces *ab initio* a universe permeable to dissonance and commutation. It will be seen how the novelistic playfulness of commutation and the exploration of self-reflexivity will allow for the integration of diverse discursive modes – lyrical, essayistic, poetic, dramatic and *modus faciendi* romanesque – ranging from the Bildungsroman to the novel of love, passing through the social realist novel and autobiography, and exploring all the potentialities of the genre.

Keywords: commutation; dissonance; self-reflexivity; novelistic hybridity; modern/post-modern.

Em várias visitas críticas feitas à obra de Ana Luísa Amaral, tenho atentado naquilo que identifiquei como uma tensão dramática presente desde a primeira hora na sua poesia². Desde *Minha Senhora de Quê* (1990), se ensaia uma espécie de desdobramento dramático do sujeito lírico em duas ou mais vozes e se explora efeitos de voz de ordem dramática. A estratégia mantém-se em livros mais recentes, como, por exemplo, em *What's in a name* (2017), no qual desde logo o poema homônimo do título do livro começa pelo o seguinte verso “Pergunto: o que há num nome?” (AMARAL, 2017, p. 24), num expediente de ordem dramática muito frequente na poesia da autora, o qual promove o que parece ser um cambiante da voz lírica para uma voz dramática (veja-se a frase declarativa terminada por dois pontos a anunciar uma outra voz).

No mesmo sentido julgo que vai a proliferação de vozes que emergem de vários tempos e procedências na poesia de Ana Luísa

² Cf. “Tensão Dramática em Ana Luísa Amaral: da poesia ao romance”, Conferência Plenária apresentada ao *XXVII Congresso da ABRAPLIP – Ensino e Pesquisa da Literatura Portuguesa: Diálogos e Travessias*, Belém, Universidade Federal do Pará, 4-8 nov. 2019 (no prelo).

Amaral, enfatizada por todos os seus exegetas, designadamente por Vinicius Dantas, num posfácio que escreve para a edição brasileira de um livro publicado pela poeta em 2011, com o sintomático título de *Vozes*, no qual o ensaísta anota quanto as vozes constituem no livro “uma figuração coral ou uma fixação fantasmática” (DANTAS, 2013, p. 101). E repare-se que o mais recente livro da poeta tem por título *Ágora*, (2020) conceito que evoca o espaço público de encontro e confronto de vozes múltiplas.

Não surpreende, pois, que, no mesmo ano de 2011, Ana Luísa Amaral venha a público com uma obra dramática, *Próspero Morreu*, que se auto designa, em subtítulo, *Poema em Acto*. As vozes dramáticas vinham-se anunciando na sua poesia, mas na sua primeira peça de teatro, a poeta não quer que teatro e poesia se demarquem e subintitula-a, como ficou dito, *Poema em Acto*. Mesmo aqui, sete personagens entram em cena assumindo a própria voz, mas algumas recorrem a efeitos de voz desdobrada como forma de corporização das fissuras, das “sobras”, dos “bocados” que transportam. Atente-se nesta fala de Penélope:

*Deste amor que aqui vejo,
a quem pude dizer:*

*«não é poema de amor
o que te deixo
nem, apesar do resto,
pequena antevisão de despedida,
ou terror simples
de não saber nada?»*

*A quem, com quem posso falar?
Se eu própria me perdi
em esperas de tão largos bastidores
e nem a mim me concedi lugar... (AMARAL, 2011, p. 34).*

Dois anos volvidos, aparece o romance *Ara* (2013)³, o que, apesar do que fica dito quanto à invasão de vozes e confluência genológica na

³ Publicado em Portugal em 2013, o romance ganhará três anos depois, em 2016, uma edição brasileira, sob a chancela da editora Iluminuras, SP.

sua obra, pode ainda surpreender o leitor. Com efeito, *Ara* anuncia-se desde a capa como um romance, numa estratégia de estabelecimento de um pacto de leitura com o leitor habituado a ler Ana Luísa Amaral como uma escritora de poesia. Porém, tal pacto é imediatamente posto em causa pela adversativa com que abre a primeira frase do romance: “Mas as coisas não giram ao nosso compasso”, escreve essa instância narrativa que, logo de seguida, na segunda frase do livro, afirma: “Eu não sou romancista” (AMARAL, 2013, p. 9). Portanto, temos uma poeta que escreve uma peça de teatro que quer que seja um *Poema em Acto* e um romance que abre com uma declaração “adversativa” segundo a qual a sua autora não é uma romancista. Isto é, temos uma poeta consagrada flirtando com o seu leitor habitual e desnorteando-o relativamente à modalidade discursiva que o espera.

As duas frases referidas de *Ara* e o capítulo preambular, intitulado “Antes do resto”, anunciam também a importância essencial na construção do livro da auto-reflexão sobre o fazer narrativo, salpicada por um certo distanciamento auto-irónico da escritora poeta que confessa o susto, o “terror” face ao desafio da ficção. Ora a obra de Ana Luísa Amaral é atravessada de igual modo desde o início por forte auto-reflexividade que conduz a poeta a constantes encenações da escrita, gesto em parte responsável pela linhagem modernista aonde a crítica a tem colocado. Ora, diversas formulações do referido processo de desdobramento de vozes serão requeridas para proceder ao obsessivo pensar do fazer poético a que a autora se entrega.

Digamos então que “antes do resto”, a nossa ficcionista poeta nos fala do fazer literário, o poético e o ficcional, e das dificuldades e impasses que provocam, a par de uma eventual fissura identitária. “Eu não sou romancista.” – dizia-nos a voz narrativa que logo acrescenta – “Se fosse romancista, dividia-me em nomes de ficção – e disso não sou capaz.” (*Ibidem*). Esta a confissão angustiada de uma escritora presa a uma matriz moderna de onde provém, poeta experimentada às portas de um pretense romance que não sabe aonde vai conduzi-la – mas com certeza, digo eu, a um romance mais consentâneo com uma matriz pós-moderna e com um título capicua, *Ara*, que induz *ab initio* um universo permeável à comutação. Helena Buescu diz com propriedade que este livro parte de uma “indefinição essencial” (BUESCU, 2014, p. 243)⁴.

⁴ “É desta espécie de *indefinição essencial* que Ana Luísa Amaral parte e que ela

E veremos que o romance que aí virá é um romance lírico, que também é um ensaio, que também é um romance de formação (*bildungsroman*), que também acolhe a poesia e o drama, que também comporta uma vertente autobiográfica, que também não recusa uma dimensão interventiva e ética de romance social, e que se quer por fim um romance de amor, uma odisséia de amor (e a viagem também por aqui passa). Enfim, é um romance que saberá explorar todas as virtualidades do gênero, fazendo jus ao olhar de Bakhtine que identificou o gênero romanesco como um híbrido feito de um mosaico de linguagens. A mesma Helena Buescu afirma que *Ara* pratica “a experiência de um gênero estruturalmente impuro, e que não só aceita, mas procura esse potencial de impureza” (BUESCU, 2014, p. 244).

A verdade é que aquele registo ensaístico, recorrendo a um modo poético e dramático, vai ocupar a terça parte inicial do romance até podermos chegar à “odisséia” da narrativa – este o nome do primeiro dos capítulos no qual será contado o romance da memória autobiográfica e o romance de amor, um e outro confundindo-se e comutando-se, ambos histórias de viagens entre, entre-lugares da vida e do amor, como se verá. Mas o referido registo ensaístico detém-se então numa espécie de arte do romance que permita à poeta aceder a e preencher o “mapa narrativo” (AMARAL, 2013, p. 15).

Quatro palavras funcionarão como dispositivos de detonação narrativa; são elas: túneis, japoneiras ou rosas, comboios e divã. A poeta experiente sabe que as palavras quando nomeadas têm um poder gerador e organizador de real; é esse poder metafórico que ela vai pôr em acção tornando-as “pontos cardeais de história a sério” (AMARAL, 2013, p. 15). À poeta que quer ser ficcionista, doravante não será tanto necessário fazer o difícil exercício de “estar sempre atenta aos ruídos dos outros” (AMARAL, 2013, p. 9), que se lhe afigura condição *sine qua non* da ficção, mas sobretudo atentar nos caminhos alternativos que

explora no presente texto: (proto-)personagens que falam entre si; uma voz narrativa que parece estar sobretudo preocupada com o que, recuperando uma imagem do cinema, poderemos designar como o “making of” deste romance; a fragmentação e “intercalação” do discurso; a alternância entre o narrativo e o lírico; a alternância (que é coisa ainda diferente) entre prosa e verso; o reconhecimento, enfim, de uma “breve história de amor estruturada em torno de dois grandes momentos, sequencialmente implicados” (BUESCU, 2014, p. 244).

a carga metafórica daquelas palavras lhe vai abrindo, construir sobre esse mapa a sua rota da “odisseia” a vir. É isso que o capítulo “Depois do resto” claramente exprime na sua organização em quatro pontos que se estruturam através de um discurso hipotético e alternativo, tão frequente na ficção pós-moderna:

1. *Suponhamos um túnel (...). Japoneiras – aí podia ser. O comboio traria (...). Japoneiras ou rosas, dependia do rosto que as trouxesse ou do que as recebesse no olhar. (...)*
2. *Ou suponhamos antes que as rosas eram rosas trazidas do Japão. (...)*
3. *Ou então o divã em vez de cama. Desta vez, tudo em vez: (...). E troquemos as vezes dos supostos. (...)*
4. *Suponhamos finalmente o resto: (...)* (AMARAL, 2013, p. 15-16).

Construída que está a rota narrativa sobre a certeza da alternância, dos caminhos entre-lugares, falta à poeta estar na posse dos caminhos da verosimilhança e ou da verdade:

[...] mais que os teus braços, gostava de ter feito coisa séria sobre eles e os outros, fazer nascer uma história infalível, verosímil, em que ao menos o ter tido os teus braços me servisse de apoio para o texto. e dar-te um nome, dar-me um nome, rebaptizar as gentes das paisagens, reconverter a vida em mais que sonho, em mais que visão minha quando, naquele estado de semi-vigília, vendo-te à minha frente, às paisagens de dentro dou outra vez o nome que tinham no real (AMARAL, 2013, p. 18).

É este agora o motivo da angústia face ao rastilho capaz de desencadear a narrativa – a questão das fronteiras entre facto e ficção, entre verdade e ficção e de como proceder à sua ultrapassagem conjugam-se com a da produção do verosímil:

[...] procurei dar-te um nome, inventei nome falso mas real de ficção, cheguei mesmo à loucura (desabrida)

do esquema para a história. estava tudo no esquema, o central é que não. e rasguei esquema e nome, que tu não respondias ao nome que inventara para ti. e como um sino falso de metal quebrado eram os nomes que sucessivamente te fui dando (AMARAL, 2013, p. 19-20).

E se a poeta não desiste da missão de se tornar ficcionista é porque procede a um jogo dramático, esse de matriz modernista, – matriz de resto inscrita desde a primeira hora na própria epígrafe pessoana escolhida para o livro, – à qual a conduz à percepção de que duas espadas estão doravante pendentes da sua cabeça de criadora, “Como duas tendências de voar” (AMARAL, 2013, p. 20).

Ora o capítulo chamado, “Discrepâncias (a duas vezes)”, que repete um poema em prosa do livro de 2009, *Se Fosse um Intervalo*, ao qual Isabel Allegro Magalhães chamou “drama estático em prosa” (MAGALHÃES, 2010, p. 161), dá voz ao drama subjacente àquelas duas espadas que pendem sobre a poeta, recorrendo a duas Vozes, 1 e 2, e colaborando aqui para o hibridismo da sua forma romanesca. O debate entre as duas vozes permite a metamorfose da poeta em ficcionista. A Voz 1 abre dizendo: “Não sei exactamente como começar” (AMARAL, 2013, p. 21) e termina afirmando peremptoriamente: “E eu sei exactamente como começar” (AMARAL, 2013, p. 30). No intervalo entre a voz tateante do início e a assertiva do fim, glosa-se a isotopia da dissonância, da hesitação, da discrepância, do “entre dois”, que permitirá que a “consonância pelo dissonante” (AMARAL, 2013, p. 28) irrompa, de modo que a Voz 2 poderá proclamar no final: “Que se comece a história em nova voz de gente” (AMARAL, 2013, p. 30).

Esta “nova voz de gente” – que afinal já fora reclamada pela poeta no livro de 2009 – será nova porque é a voz da poeta feita ficcionista, mas também porque é uma nova voz enquanto voz romanesca, registo romanesco novo, feito de hibridismo (fragmentos que se interpõem, manchas gráficas diferentes que se alternam, poemas que se intercalam, vozes dramáticas que irrompem, histórias dentro da história). A Voz 1 chama-lhe: “espécie de coro ao que não foi tragédia, mas romance. Dissonância de géneros” (AMARAL, 2013, p. 29) ou género da dissonância, da comutação, digo eu. Helena Carvalhão Buescu identifica a dissonância como “uma metáfora continuada” do livro, como a sua “métaphore filée”, que tece a “coerência metafórica

como parte integrante da construção do texto” (BUESCU, 2014, p. 243). É exatamente a existência desta metáfora da dissonância que a meu ver acaba por conduzir Maria Irene Ramalho a preferir chamar a *Ara* um “grande e belo poema”. (RAMALHO, 2016, p. 78), defendendo *a contrario* que “chamar ‘romance’ a *Ara* é rasurar-lhe o estranho do poético” (RAMALHO, 2016, p. 77). Ora a tradição modernista com a qual Ana Luísa Amaral constantemente dialoga e chama à sua prática – neste livro desde logo convocada pela epígrafe proveniente do *Livro do Desassossego* – mostrou como a ficção pela porosidade que a caracteriza também manuseia eficazmente o estranhamento com que o poético nos habituou a conviver. E entre muitas outras autores mostrou-o também Virgínia Woolf, que Ana Gabriela Macedo identifica como uma de várias vozes – “fragmentada, polimórfica e ‘flutuante’” (MACEDO, 2016, p. 24) – da genealogia feminina em que *Ara* se inscreve.

A “nova voz de gente” é uma nova voz que diz a dissonância também na experiência da memória subjetiva autobiográfica e do amor. E também por isto este capítulo ganha uma especial relevância como trave mestra do romance. Ana Luísa Amaral faz um exercício de pujante força poética e de enorme eficácia romanesca ao fazer do referido capítulo com o seu quê de ensaísmo dramático uma espécie de sinédoque do romance: nele se diz literalmente que “Venceu o dissonante” (AMARAL, 2013, p. 29).

Essa vitória processa-se na vertente auto-reflexiva já referida da arte do romance em construção desde a primeira página do livro, mas também na memória autobiográfica e na arte de amar, aliás como se estivéssemos a falar de campos comutáveis da mesma natureza. A experiência lírica amorosa entretetece-se com a experiência ensaística da auto-reflexividade romanesca numa tonalidade epifânica comovedora e de intensa beleza, saindo nos dois casos vencedor o dissonante. Se é de uma beleza impressiva o apelo final da Voz 2 quando diz: “Deixa que venham anjos, deixa que caiam espadas. Mas termina o disfarce e enche de palavras com sentido o que se fez (o que se faz) amor” (AMARAL, 2013, p. 30), não é menos impressivo ouvir um pouco antes este seu outro apelo: “Inventa, mas não manches a verdade. A verdade está sempre por dentro da cabeça, percorre corações, músculos, pele – e o que é o real?” (AMARAL, 2013, p. 23). Está-se a falar da arte do romance; e está-se a falar da arte de amar. E a beleza está de facto nesta consonância.

É então que a história começa, isto é, é então que a poeta ficcionista ou a ficcionista poeta ou a “entre dois” em definitivo reconhece e aceita que “a história não é assim como o verso. Não se recata em bolsas de sentido que se basta a si mesmo, precisa de comércios com a vida a sério e só depois pode ser uma história, pequena narrativa desaguada, aluvião depois e os campos férteis” (AMARAL, 2013, p. 19). Aluvião e campos férteis esperam os leitores nos capítulos seguintes, nos quais afinal se conta as odisséias da vida: a odisséia da infância, a da descoberta da escrita, a da descoberta dos amores e a da grande experiência de um amor, que se revela ara, essa pedra do lar primordial sempre perseguida.

Ara pode, pois, também ser lido como um romance de aprendizagem, embora também dissonante relativamente ao cânone, por vezes optando pela “inversa cronologia” (*Idem*, p. 40). A vasta rememoração da infância, onde se exhibe um tom lírico, mas por onde passa o terror, conjuga-se e comuta-se com a rememoração da aprendizagem da escrita e da sua prática. Ambas comportam um outro lado sombrio habitado por insónias, fantasmas, massacres, sustos e medos de falhar: “*O seu segundo lado, como a lua em eclipse: antes do avatar, transformação em monstro pela noite. Outra vida, esta feita de angústia, por panaceia única o afogamento no papel*” (AMARAL, 2013, p. 47).

Este capítulo, angular relativamente à dimensão em causa, chama-se “Fragmentos (entre dois rios e muitas noites)”. Infância e escrita experienciam-se entre dois rios que configuram espaços geográficos e culturais distintos, a sul e a norte, e espaços de sombra e de noites de insónia, em mais uma referência intertextual a um livro de poesia da autora, *Entre dois Rios e outras Noites* (2007), do qual transitam diversos fragmentos para o romance híbrido que *Ara* quer ser. Ana Gabriela Macedo identifica nesta rememoração da infância um especial tom auto-irónico e um outro tipo de registo próprio da versatilidade da poeta que não tem sido muito assinalado pela crítica (cf. MACEDO, 2016, p. 25). Aqui se reafirma a impossibilidade de se pertencer a uma única paisagem, se reafirma a dissonância. E, em con-fusão com a memória da infância e da aprendizagem da escrita, diz-se também a aprendizagem da vida e do amor, um amor também partido entre paisagens do coração, do corpo, do pensamento, apenas em utopia alcançado:

Queria ser abrangente ao falar delas, dessas pequenas coisas. Não só desses dois rios que me formaram, mas de outros inerentes, embora de rios nem o disfarce tenham: o corpo deitado na cama ao lado de outro corpo, o calor do outro corpo parecendo aconchegante; do outro lado do espelho, o coração, ao mesmo tempo vitorioso e tímido, a desejar muralhas a quebrar-se, o mar visto do alto das ameias; finalmente, o que não é nem coração nem corpo, e todavia de corpo e coração também forjado, pensamento a deixar-se envolver pelos olhos fechados – tímido e terno. Só aí a utópica vitória (AMARAL, 2013, p. 39).

É então que o capítulo “Irmãs” irrompe como uma história dentro da história de vida, dentro do romance de formação, dentro do romance de amor. Irrompe através de um poema de um lirismo quase elegíaco de fim de amor – “é tudo o que me resta: estar / de noite às escuras a pensar em ti” (AMARAL, 2013, p. 51). Porém, o sujeito lírico ou a voz narrativa, se preferirmos, sabe que as palavras constroem e reconstroem sentido e realidade. Esse amor sáfico, entre iguais, “irmãs” – “sentiu que amava o seu reflexo, uma pessoa: o seu reverso que também a amava.” (AMARAL, 2013, p. 53) – será reiterado, recriado, reafirmado e por fim proclamado “em nova voz de gente” – “Que se comece a história em nova voz de gente” (AMARAL, 2013, p. 79), como já se anunciara alguns capítulos atrás ou, afinal, alguns livros antes.

No radical romance de amor que *Ara* também é, a voz narrativa vai encontrar a “matéria verbal” para dizer esse amor que se apresenta a um tempo casto e envolto pela violência do desejo, pela “língua do corpo” (AMARAL, 2013, p. 62) e, ao dizê-lo, recriá-lo ou ao recriar a escrita, recriar o próprio amor:

Para ti desejei todo o possível no lírico desejo. De forma a que não fossem só as palavras a tomar conta do amor, eu a conseguir caber no que é possível, de entre o mundo, do amor:

Mas no que aprendi, tu não cabias. Nunca coubemos no que me ensinaram. Nunca me deram matéria verbal para falar de nós – por isso me confundo e falo do que sei há

tantos anos. Desejando inventar palavras novas, formas novas, ao menos, de as juntar (AMARAL, 2013, p. 73-74).

E mais uma vez a comutação fica inscrita em *Ara*.

Através de uma estratégia lúdica, que o romance pós-moderno gosta de visitar, a voz narrativa decide, no subcapítulo “Epílogo”, que é possível inverter o tom elegíaco com que aquele amor foi glosado, admitindo que em lugar de se extinguir ele possa continuar:

*E se continuasse, então que fosse
Um fim feliz, uma segunda história,
Espécie de coisa bela e irmanada
Sem amor decaindo e onde as duas
Se encontrassem por fim num terceiro país* (AMARAL, 2013, p. 57).

Helena Carvalhão Buescu assinala com propriedade como a metáfora do “terceiro país” é também ela “imagem esquinada da dissonância algo que, não sendo previamente comum a nenhuma das mulheres, se lhes torna preciosamente comum. Por isso mesmo. Como a língua estrangeira, a terceira língua, em que ambas se falam” (BUESCU, 2014, p. 244), como uma “terceira margem” que ambas procuram.

Com efeito, uma história ou histórias alternativas vão poder ser contadas em “nova voz de gente”, uma voz que para se dizer em amor terá muitas “Coisas de rasgar” (AMARAL, 2013, p. 65) (título de um dos últimos capítulos do livro) ou, dito de outro modo, terá que dizer “Como não deve ser, mas como deve ser” (AMARAL, 2013, p. 67) um amor entre iguais. Este é um dos mais belos momentos do romance no qual um tom sacrificial é adotado face ao altar do amor sáfico e no qual a violência do desejo contido encontra um modo penosamente casto de dizer-se. Será só a partir daí que “japoneiras” ou “rosas” poderão / deverão (porque a questão também se coloca entre poder e dever) sair dos túneis, dos comboios trânsfugas, sem recurso a divãs fantasmáticos. Só a partir daí amor será dito em “nova voz de gente” (AMARAL, 2013, p. 71) e essa voz dissonante terá força interpelante para interrogar os poderes do mundo e da escrita:

[...] a quem pertence o mundo? Ou é de ninguém o mundo de narrar? E o outro mundo, a quem pertence? De quê, para quê pertencer, será talvez mais exacta a pergunta?

Não sei como decidir: se sugerir um outro tempo de falar, se desenrolar já o resto das palavras. De qualquer forma, o que quero escrever: (AMARAL, 2013, p. 71-72).

E que vai escrever a voz narrativa? Com velhas palavras tornadas novas pela dissonância da sua escrita, vai escrever nós, vai inscrever no real uma nova realidade, nós – “o teu corpo a romper longas cadeias de letras e de sons, o teu corpo a viver sobre o meu corpo. O real, finalmente: uma enseada de conforto, um círculo de luz sobre o teu corpo. E eu.” (AMARAL, 2013, p. 75). Vai “Inventar uma nova litania” (AMARAL, 2013, p. 77), a litania da vergonha: a vergonha da fome no mundo, a vergonha do amor ausente e do amor comprado, a vergonha da conquista predatória e do silenciamento do amor. E por aqui se explicita uma fortíssima vertente ética e social que se foi entretecendo ao longo do romance e que encontra agora o seu remate proclamatório em díptico: “Vergonha é consentir” (AMARAL, 2013, p. 78) – “Vergonha é não amar” (AMARAL, 2013, p. 79).

“Ou seja, Ara” – assim diz o título do último capítulo. Diz uma palavra que confirma a intrincada coerência do percurso literário de Ana Luísa Amaral, percurso poético, dramático, romanesco; uma palavra que se lê como uma capicua, em reflexo, em direito que é avesso e avesso que é direito, em equivalência, em comutação, no lugar do inverso, dos *Inversos* – título escolhido pela autora para a última edição da sua poesia reunida. Ara que é pedra da lareira, lugar do fogo sacrificial ou criador, altar da oração da palavra ou do amor. E voltam, em círculo, as palavras em epígrafe do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares ou de Fernando Pessoa, como Ana Luísa Amaral prefere assinalar: “*De suave e aérea a hora era uma ara onde orar*” (PESSOA, 1999).

Referências

AMARAL, A. L. *Inversos*, Poesia 1990-2010. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

AMARAL, A. L. *Próspero Morreu* – Poema em acto. Lisboa: Caminho, 2011.

AMARAL, A. L. *Ara*. Porto: Sextante, 2013.

AMARAL, A. L. *Ara*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

AMARAL, A. L. *What's in a name*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

AMARAL, A. L. *Ágora*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2019.

BUESCU, H. C. [Recensão crítica a *Ara*, de Ana Luísa Amaral]. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 186, p. 243-245, maio 2014.

DANTAS, V. Palavra sobre vozes. In: AMARAL, A. L. *Vozes*. S Paulo: Iluminuras, 2013.

MACEDO, A. G. *Ara*, de Ana Luísa Amaral: uma realidade descontínua. *Revista Convergência Lusíada*, Lisboa, n. 36, p. 23-27, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/36/35>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MAGALHÃES, I. A. de. Se fosse um intervalo, de Ana Luísa Amaral: Um tempo de nervura / acesa. *Revista Abril* do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 159-167, abr. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29794/17335>. Acesso em: 22 jan. 2021.

PESSOA, F. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RAMALHO, M. I. *Ara* ou o desassossego da poesia. In: AMARAL, A. L. *Ara*. São Paulo: Iluminuras, p. 73-78, 2016.