



REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.41 N.65 JAN.-JUN. 2021 ISSN 1676-515X



Revista do Centro de Estudos Portugueses

v. 41 n. 65 jan./jun. 2021

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho
Vice-Diretor: Georg Otte

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Matheus Trevizam
Luiz Fernando Ferreira Sá	Mônica Valéria Costa Vitorino
Marcus Vinícius de Freitas	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Orellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP | Belo Horizonte | v. 41 | n. 65 | 344 p. | jan./jun. 2021

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Jorge Vicente Valentim (UFSCar/CNPq)
Gabriela Silva (UFLA)

Normalização e diagramação: Pollyane Schivek

Secretaria: Setor de Publicações – FALE/UFMG – Sala 4003

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa

Reading the 21st century: the brand new Portuguese fiction

Jorge Vicente Valentim (UFSCar)

Gabriela Silva (UFLA)

9

DOSSIÊ "A NOVÍSSIMA FICÇÃO PORTUGUESA"

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

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

Isabel Pires de Lima 17

O conto português no século XXI: apontamentos sobre

Teatro Vertical, de Manuel Alberto Vieira

The Portuguese short-story in the 21st century: notes on

Manuel Alberto Vieira's Teatro Vertical

Ana Rita Sousa 31

Disjecta membra, as profanidades de H. G. Cancela

Disjecta membra: profanities by H. G. Cancela

Claudia Capela 47

Reflexões sobre personagens melancólicas: um olhar sobre

o romance de João Tordo

Reflections on Melancholic Characters: A View to João Tordo's Novel

José Luis Giovanoni Fornos 67

A relação entre texto literário e peritextos: uma análise do romance

O meu amante de domingo, de Alexandra Lucas Coelho

The Relationship Between Literary Text and Peritexts: An Analysis

of the Novel O meu amante de domingo, by Alexandra Lucas Coelho

Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira 83

“A minha solidão é tão hedionda quanto a dos outros” – A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na novela de Patrícia Reis “ <i>My loneliness is just as hideous as that of others</i> ” – <i>he (im)possibility of embodying the past in Patrícia Reis’s novel</i>	103
Carlos Roberto dos Santos Menezes	
(Con)figurações femininas nos desvãos da ordem patriarcal: uma leitura feminista de <i>A vida sonhada das boas esposas</i> , de Possidónio Cachapa (<i>Configurations in the Patriarchal Breaks: A Feminist Reading of</i> <i>A vida sonhada das boas esposas, by Possidónio Cachapa</i>	127
Daniela de Almeida Nascimento	
Reescrita de si pelo outro: identidade portuguesa e paródia em <i>Deus-dará</i> , de Alexandra Lucas Coelho <i>Rewriting oneself through the other: Portuguese identity and</i> <i>parody in Deus-dará, by Alexandra Lucas Coelho</i>	145
Mariana Letícia Ribeiro	
A leveza das <i>Flores</i> de Afonso Cruz <i>The lightness of Afonso Cruz’s Flowers</i>	163
Nayara Meneguetti Pires	
Reminiscências da tradição em <i>A vida inútil de José Homem</i> , de Marlene Ferraz <i>Shadows of the Past in Marlene Ferraz’s A vida inútil de José Homem</i>	181
Valentina Figuera Martínez	
A representação da mulher na família burguesa oitocentista: uma análise do romance <i>Rio do Esquecimento</i> , de Isabel Rio Novo <i>The representation of women in the nineteenth-century bourgeois family:</i> <i>an analysis of the novel Rio do Esquecimento, by Isabel Rio Novo</i>	197
Wilian Augusto Inês	
Bruno Vinicius Kutelak Dias	

Entre epígrafes e uma didascália: reflexões em torno de <i>Dias úteis</i> , de Patrícia Portela <i>Between epigraphs and a didascaly: reflections about Dias úteis, by Patrícia Portela</i>	217
Ailton Pirouzi Júnior	
Mariana Daminato	217
 VARIA	
O traço em Ana Hatherly – a letra do desenho, o desenho da letra <i>The trace in Ana Hatherly – the letter of the drawing, the drawing of the letter</i>	241
Erick Gontijo Costa	241
Personagens, espaço e níveis narrativos em <i>Os Memoráveis</i> de Lídia Jorge <i>Characters, space and narrative levels in Os Memoráveis by Lídia Jorge</i>	261
Maria João Albuquerque Simões	261
Figurações da solidão em <i>Viver com os outros</i> , de Isabel da Nóbrega e <i>Os íntimos</i> , de Inês Pedrosa <i>Figures of solitude in Living with others, by Isabel da Nóbrega and The Intimates, by Inês Pedrosa</i>	281
Tainara Quintana da Cunha	281
 ENTREVISTA	
“A curiosidade, a forma de olhar o mundo e de o contar” (Uma entrevista com Hugo Gonçalves)	
Jorge Vicente Valentim	303
 RESENHAS	
ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. <i>As telefones</i> . Lisboa: Relógio d’água, 2020.	
Roberta Guimarães Franco	329

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. São Paulo: Todavia, 2021.
- Renan Henrique Messias de Paulo 333
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Não se pode morar nos olhos de um gato*. Porto Alegre: Dublinense, 2018. 384p.
- Antônio Martins da Silva Júnior 337
- MOTA, Ricardo Fonseca. *As aves não têm céu*. Porto: Porto Editora, 2020.
- Carlos Henrique Fonseca 341

Nota de Apresentação

Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa

Reading the 21st century: the brand new Portuguese fiction

A novíssima ficção portuguesa tem se caracterizado pelo estabelecimento de diferentes e diversas abordagens, além de distanciamentos do contexto histórico, tão peculiares à natureza dessa produção literária. Com efeito, encontramos no cenário da prosa ficcional uma variedade extensa de nomes, de experimentos estéticos e temáticos que constituem uma importante percepção e problematização do sujeito português no século XXI. Pensar, portanto, a ficção portuguesa hoje significa refletir a respeito de uma dinâmica modificação nas abordagens identitárias e nas manifestações do imaginário cultural.

Num breve olhar comparativo, o século XX surge marcado pelas grandes guerras mundiais, pela guerra de libertação em África e pela ditadura salazarista. Não deixa de ser uma espécie também de “era dos extremos”, como percebeu Eric Hobsbawm (2003), de onde se erige um tempo de ficções que se constituem a partir de um caráter nacionalista e libertário. Sob a égide de uma liberdade idealizada e desejada, a literatura portuguesa despontou a partir de suas diferentes correntes literárias, num nacionalismo que se manifestava em diferentes estatutos de representação.

Já o século XXI demarca no campo literário português uma nova interpretação da literatura como representação do indivíduo. Abre-se o caminho para a internacionalização, a pluralidade e o cosmopolitismo. A ficção portuguesa descentra-se de sua história, das fronteiras identitárias e territoriais e torna-se maior e mais vasta, ampliando e multiplicando seu olhar para os sujeitos, tornando-os universais. De acordo com Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo (1950-*

2010), as narrativas do final do século XX e do início do século XXI não se direcionam para o público português apenas, com uma especial fundamentação na história e na realidade portuguesas, mas para um leitor plural, global e cosmopolita.

Evidencia-se esse cosmpolitismo nas identidades constitutivas das personagens, nas alterações geográficas, nas discussões sobre gênero, nas intertextualidades, nos experimentalismos, na fragmentação narrativa, na variação de dispositivos narratológicos, dentre outros aspectos, constituindo-se plural e diversificada. Nesse âmbito, surgem “novos autores, novas temáticas (europeias, africanas e americanas), novos estilos, novos campos lexicais e semânticos, refletores de novos costumes, e novas construções” (REAL, 2012, p.161).

Assim, essa diversidade da/na ficção portuguesa contemporânea – nomeada aqui de “novíssima” porque não incide sobre a idade civil do(a)s seus/suas autore(a)s, mas sobre a data de surgimento das obras ficcionais a partir dos anos 2000 – implica em múltiplas configurações e experiências, difundindo-se como universal e alicerçando sua legitimidade no mundo cultural. Pode-se, talvez, procurar, na atualidade, a construção de um cânone dessa literatura, mas este se alicerça num terreno variável e que apresenta aspectos comuns e reconhecíveis. Sublinha-se, portanto, a razão e a importância das reflexões e pesquisas sobre questões pertinentes ao estudo dessa produção.

É preciso, ainda, esclarecer que esse critério de enquadramento das obras e do(a)s autore(a)s não compõe uma norma rígida e inegociável. Tanto assim é que, em pelo menos dois estudos integrantes da nossa proposta de dossiê, acolhemos duas leituras extremamente pertinentes nas suas abordagens. Tal como acontece com H. G. Cancela, também Possidónio Cachapa surge nos últimos anos da década de 1990. No entanto, as produções de ambos os autores continuam nessas primeiras décadas do século XXI e direcionam-se de forma incisiva para os principais problemas da atualidade, tais como os acima mencionados, permitindo-nos, assim, entendê-los como escritores plenamente conectados com a produção ficcional portuguesa do momento.

É, pois, a partir da percepção desse riquíssimo elenco artístico-literário, que a *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, da Faculdade de Letras da UFMG, apresenta o dossiê temático “A novíssima ficção portuguesa”, com ensaios, resenhas e entrevistas que integram reflexões

atuais e relevantes sobre os mais variados temas que o(a)s escritore(a)s português(a)s têm a oferecer aos leitores.

Compreendendo, portanto, que, dentro desse conjunto, a data de “nascimento” do(a) autor(a) no campo da ficção é a premissa central para o seu enquadramento, o dossiê abre com o interessante ensaio de Isabel Pires de Lima, intitulado “A arte capicua da comutação: *Ara*, de Ana Luísa Amaral”. Nele, a professora emérita da Faculdade de Letras da Universidade do Porto analisa o romance inaugural da escritora, apontando as virtualidades e o ludismo romanesco na obra.

Em seguida, “O conto português no século XXI: apontamentos sobre *Teatro Vertical*, de Manuel Alberto Vieira”, artigo de Ana Rita Sousa, apresenta-nos uma leitura das características do conto, tomando como ponto de partida os textos de Manuel Alberto Vieira, enunciando suas características narrativas à luz de teóricos como Ricardo Piglia.

A obra do escritor portuense H. G. Cancela é o objeto de investigação de Claudia Capela, em “Disjecta membra, as profanidades de H. G. Cancela”. Nele, a pesquisadora propõe uma percepção da obra do autor a partir das ideias de apropriação e interdiscurso, através da análise de vários aspectos de diferentes obras.

“Reflexões sobre personagens melancólicas: um olhar sobre o romance de João Tordo” é a contribuição aos estudos da novíssima ficção portuguesa, de José Luis Giovanoni Fornos. O ensaio parte da ideia de melancolia, tal como estabelecida por Freud e Agamben, a fim de analisar as personagens da narrativa que habitam lugares geograficamente não identificados.

Num dossiê sobre a novíssima ficção portuguesa não poderia faltar o nome de Alexandra Lucas Coelho, escritora diversas vezes premiada pelas suas obras. Nesse sentido, aqui, a autora de *E a noite roda* (2012) compõe o *corpus* das análises de Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira e Mariana Letícia Ribeiro. As autoras trabalham, respectivamente, com *O meu amante de domingo* (2014) – que acaba de sair publicado no Brasil, sob a chancela da editora Bazar do Tempo –, a partir de considerações acerca da paratextualidade, e com *Deus-dará* (2016), numa abordagem centrada a respeito de questões da identidade portuguesa.

Outra autora também presente nesse conjunto de artigos e estudos é Patrícia Reis. A partir de um arcabouço teórico composto por Didi-Huberman, Vladmir Safatle e Lélia Parreira Duarte, Carlos Roberto dos Santos Menezes elabora uma leitura da novela *O que nos separa dos*

outros por um copo de whisky (2014), procurando analisar os mecanismos de recuperarão de “imagens fantasmáticas” do passado do protagonista, “por meio de vestígios memorialísticos que se sobrepõem nas malhas textuais”.

Valendo-se da análise das personagens femininas, Daniela de Almeida Nascimento aponta-nos para uma perspectiva muito interessante acerca do romance *A vida sonhada das boas esposas* (2019), de Possidónio Cachapa, partindo das ideias do feminismo crítico e dos estudos pós-coloniais.

Já o romance *Flores* (2015), de Afonso Cruz, é abordado por Nayara Meneguetti Pires, numa proposta de análise das personagens principais, a partir da ideia de uma dicotomia de comportamento e visão de mundo, tomando como suporte de leitura a proposta de leveza, definida por Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1997).

Valentina Figuera Martínez, em “Reminiscências da tradição em *A vida inútil de José Homem*, de Marlene Ferraz”, investiga a construção do romance, levando em consideração seus aspectos constitutivos e as ideias de multiplicidade (conceito também defendido por Ítalo Calvino, no ensaio acima citado) e de tradição.

“A representação da mulher na família burguesa oitocentista: uma análise do romance *Rio do Esquecimento*, de Isabel Rio Novo”, de Wilian Augusto Inês e Bruno Vinicius Kutelak Dias, constitui uma leitura da família burguesa, das manifestações do autoritarismo masculino e da submissão da figura feminina, a partir das personagens do romance de estréia de Isabel Rio Novo.

Por fim, encerrando o dossiê, Ailton Pirouzi Júnior e Mariana Daminato Alves trazem o romance *Dias úteis*, de Patrícia Portela, analisando-o a partir da presença dos paratextos e como estes ganham uma dimensão reverberativa na construção da arquitetura ficcional.

Integrando o número, a seção "Varia" compõe-se de três artigos diversos em seus temas: Erick Gontijo Costa contempla a obra de Ana Hatherly, a partir da composição plástica de seus textos; Maria João Albuquerque Simões apresenta-nos uma leitura das personagens e seus propósitos no romance *Os memoráveis*, de Lídia Jorge; e Tainara Quintana da Cunha investe suas atenções na análise comparativa das personagens e suas figurações em *Viver com os outros*, de Isabel da Nóbrega, e *Os íntimos*, de Inês Pedrosa.

O dossiê conta ainda com a densa e instigante entrevista do escritor português Hugo Gonçalves (“A curiosidade, a forma de olhar o mundo e de o contar”), com Jorge Vicente Valentim. Esse encontro celebra a estreia do autor no Brasil, com a publicação de *Mãe* (2021), pela chancela da editora Companhia das Letras.

Por fim, a seção de resenhas traz apresentações breves e sedutores convites à leitura de diferentes obras de nomes da novíssima ficção portuguesa, algumas delas lançadas recentemente no Brasil. Dentre elas, *As telefones* (Relógio d’Água, 2020) e *A visão das plantas* (Todavia, 2021), de Djaimilia Ribeiro, recensões respectivamente assinadas por Roberta Guimarães Franco e Renan Henrique Messias de Paulo; *Não se pode morar nos olhos de um gato* (Dublinense, 2018), de Ana Margarida de Carvalho, por Antônio Martins da Silva Júnior; e *As aves não têm céu* (Porto Editora, 2020), de Ricardo Fonseca Mota, por Carlos Henrique Fonseca. Tal como descrito, o dossiê contempla diferentes visões acerca da novíssima ficção portuguesa, através do estabelecimento de relações entre os aspectos literários, filosóficos, identitários, imagéticos e históricos da literatura. Os textos aqui apresentados procuram, sobretudo, compor um interessante e múltiplo painel dessa produção contemporânea, vasta e singularmente aberta às mais diversas abordagens e leituras. Destacamos, ainda, o fato de que uma parte significativa dos artigos aqui apresentados constitui resultado direto das últimas edições do curso de extensão “A novíssima ficção portuguesa” (ProEx/UFSCar), coordenado por Jorge Vicente Valentim, com a participação contínua de Gabriela Silva, e oferecido semestralmente.

A todos os integrantes e colaboradores, os nossos sinceros agradecimentos pelas riquíssimas contribuições. Aos autore(a)s português(a)s aqui contemplado(a)s o nosso abraço caloroso e cordial. Aos leitores, fica convite para uma leitura salutar e produtiva. Bem haja!

Porto Alegre (RS) / São Carlos (SP), 3 de agosto de 2021.

Gabriela Silva (UFLA)
Jorge Vicente Valentim (UFSCar/CNPq)

Referências

- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

DOSSIÊ
A NOVÍSSIMA FICCÃO
PORTUGUESA

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* romancescos 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 romanesca; 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 Qué* (1990), se ensaiava uma espécie de desdobramento dramático do sujeito lírico em duas ou mais vozes e se exploravam 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 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 antevi o de despedida,
ou terror simples
de n o saber nada?»

*A quem, com quem posso falar?
Se eu pr pria me perdi
em esperas de t o 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 conflu cia genol gica na

³ Publicado em Portugal em 2013, o romance ganhar  tr s anos depois, em 2016, uma edi o 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 pretenso 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 odisseia de amor (e a viagem também por aqui passa). Enfim, é um romance que saberá explorar todas as virtualidades do género, fazendo jus ao olhar de Bakhtine que identificou o género romanesco como um híbrido feito de um mosaico de linguagens. A mesma Helena Buescu afirma que *Ara* pratica “a experiência de um género 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 dramatúrgico, vai ocupar a terça parte inicial do romance até podermos chegar à “odisseia” 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). A 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 “Despois 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 conjugase 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 vozes)”, 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 discrepancia, 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). E 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 muitos 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 entretece-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 odisseias da vida: a odisseia 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 exibe 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 diáptico: “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.

O conto português no século XXI: apontamentos sobre Teatro Vertical de Manuel Alberto Vieira

The Portuguese short-story in the 21st century: notes on Manuel Alberto Vieira's Teatro Vertical

Ana Rita Sousa

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra / Portugal

Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) Cidade do México / México
anaritasousareissilva@gmail.com

Resumo: A ficção portuguesa no século XXI parece inclinar-se maioritariamente para as distintas formas que autoriza o romance na pós-modernidade. Por razões de vária ordem, que vão desde a nossa tradição literária à criação de um mercado editorial que fomenta este género, os escritores surgidos apόs a passagem do milénio e publicados nas grandes casas editoriais portuguesas têm recorrido pouco ao conto. Em contrapartida, o trabalho realizado por editoras independentes tem trazido a lume outros possíveis caminhos para a ficção portuguesa que não desaguam no universo de tendências dominantes do mercado cada vez mais global (carácter mais universal da intriga, inclinação para mobilidade constante das personagens e dos espaços, alusões de natureza livresca, recusa a referências locais ou regionais, etc.). Neste sentido, este trabalho tem como objetivo analisar o contributo de *Teatro Vertical*, livro de contos de Manuel Alberto Vieira, que em sentido quase oposto às tendências dominantes, permite repensar a potencialidade do conto como género na atualidade, ao mesmo tempo que reconfigura um dos elementos mais problematizados da nossa sociedade: a família. Após uma breve contextualização da subalternização do género na nossa tradição literária, procura analisar-se a estrutura narrativa destes contos – partindo das reflexões de Ricardo Piglia sobre as formas breves –,

assim como estudar o modo em que um dos temas dominantes, a família, é evidenciado nas suas complexas mutações através das estruturas mais simples, próprias do conto.

Palavras-chave: Manuel Alberto Vieira; conto; narrativa; família;残酷.

Abstract: Portuguese fiction in the 21st century seems to lean mostly towards the different forms that authorize the novel in postmodernity. For various reasons, ranging from our literary tradition to the creation of an editorial market that fosters this genre, writers who emerged after the passing of the millennium and published in the major Portuguese publishing houses have made little use of the short-story. On the other hand, the work carried out by independent publishers has brought to light other paths for Portuguese fiction that do not lead to the universe of dominant trends in the increasingly global market (a more universal character of intrigue, inclination towards constant mobility of characters and spaces, allusions of a bookish nature, refusal of local or regional references, etc.). In this sense, this work intends to analyze the contribution of Teatro Vertical, a short story book by Manuel Alberto Vieira, which, in an almost opposite sense to the dominant trends, allows us to rethink the potential of the literary short-story as a genre today, while reconfiguring one of the elements most problematized in our society: the family. To this end, this work, after a brief contextualization of the subordination of gender in our literary tradition, seeks to analyze the narrative structure of these short-stories - based on Ricardo Piglia's reflections on short forms - as well as studying the way in which one of the dominant themes, the family, is evidenced in its complex mutations through the simplest structures, typical of the short-story.

Keywords: Manuel Alberto Vieira; short story; narrative; family; cruelty.

*E se somos nós quem está fora
e bate à porta? E se nos fomos embora?
E se ficámos sós?*

Manuel António Pina

Entre o vasto leque de novos autores surgidos depois do ano 2000, tem-se assistido a uma panóplia forte de tendências na ficção portuguesa, em particular, nos autores que se dedicam ao romance. Este tem sido – talvez incentivado pelo modelo do Prémio Nobel de 1998 e pelo concomitante prémio de homenagem que lhe seguiu¹ – o género preferido dos chamados “novíssimos” autores portugueses, pese embora o ecletismo das formas e as variações na estrutura que justificam, como bem assinala Ana Paula Arnaut, a utilização indispensável do conceito de “pós-modernismo”. Muito menos falado é, no entanto, o que vai sucedendo noutro género que marcou o século XX, e que parece ganhar novo fôlego neste século XXI.

Ao contrário do que foi acontecendo com o romance ao nível da teorização literária desde finais do século XIX e durante o século XX, o conto, e o conto literário em particular, sofre, por defeito, da desatenção da crítica enquanto género autónomo. Esta diferenciação, como sugere Carlos Reis, pode estar relacionada com as próprias origens de ambos os géneros:

Estas raízes socioculturais são remotamente responsáveis por uma certa subalternização que pode afectar o conto, em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela diáde escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular (REIS; LOPES, 1998, p. 79).

Por outras palavras, enquanto o romance e a novela, intrinsecamente relacionadas com o fenómeno da expansão da cultura escrita – da popularização da imprensa à massificação do livro –, estiveram e estão associados a um certo grau de institucionalização cultural, mais urbano e mais moderno, o conto, em contrapartida, foi sobrevivendo como um parente pobre da narratologia, não obstante as enormes evoluções que tem vindo a sofrer nos últimos dois séculos.

É certo que se deve igualmente ter em consideração que, na tradição portuguesa, neste aspeto em particular – com exceção, talvez,

¹ O Prémio Literário “José Saramago” é atribuído com periodicidade bianual pela Fundação Círculo de Leitores a obras de ficção, romance ou novela publicadas num dos países lusófonos por jovens de até 35 anos de idade.

do período neorrealista, em que o conto foi género eleito por vários autores –, a preferência dos escritores sempre se decantou pelo romance, não obstante publicarem, aqui e ali, um livro ou outro de contos, um ou outro conto a pedido. Quem folheie as páginas de uma publicação recente como *O Cânone* (2020), rapidamente se depara com dois géneros predominantes praticados pela meia centena de autores aí referidos: a poesia e o romance. Se é certo que a proposta de António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen não pretende ser um “dicionário exaustivo” nem um “guia neutro da literatura portuguesa”, esta proposta tão recente de crítica literária acaba por refletir indiretamente esta ausência a que nos referimos. Um dos nomes que é exceção à regra, e por isso mesmo a confirma, é Maria Judite Carvalho, autora maior do conto em Portugal, cuja obra completa só muito recentemente foi reeditada.

Assim sendo o século XX, não espanta que, após a passagem de milénio, tenhamos ainda pouca amostra de contistas. Dois nomes merecem ser mencionados a este respeito: Teresa Veiga e Manuel Alberto Vieira. E é sobre este último que se debruça este trabalho.

Acompanhando o reflorescimento editorial de projetos independentes que se tem verificado nos últimos 10 anos, Manuel Alberto Vieira surge-nos em 2012 com *Caderno de Mentiras*, publicado pela Liriópe/Eucleia. Em 2017, a jovem editora Snob dá à estampa *Teatro Vertical*, livro cujo título, associado a uma menor distribuição no mercado editorial, pode ter contribuído para que passasse despercebido este autor à lente dos críticos.

E deve começar-se mesmo pelo título, que instiga perguntas várias, como a função desse estranho adjetivo “vertical” a qualificar um género literário – “teatro” –, aparentemente ausente, ou a sua relação com o interior do livro, onde nenhum dos doze contos leva título homónimo ou sugere fazer-lhe referência ou alusão. Esta é desde já uma primeira novidade que confirma que estamos perante um autor de contos: tem sido comum, quase se diria tradição, que um livro de contos herde o título do melhor dos seus filhos, ou que a tal se acrescente – ao tal título homónimo ao do melhor texto – a predicação cumulativa de “e outros contos”. Observe-se que, quando assim acontece, e acontece bastante, há uma inconsciente postura do autor – e tantas vezes do editor – em hierarquizar o seu trabalho, dando destaque àquele conto em particular, e remetendo os outros para o molhe indiferenciado de “outros”. No caso

vertente – e talvez o argumento seja extensível a casos similares –, ao não priorizar um dos textos sobre os restantes, constrói-se uma inegável unidade sobre todos os textos que deixam de ser apenas um conjunto avulso de contos que se decidiu publicar por atingirem o número razoável de páginas necessárias. Abandonando, portanto, esta postura de verticalidade de um dos contos sobre os restantes, todo o conjunto ganha assim uma nova significação. Os doze contos aqui presentes partilham, por diferentes vias, uma dimensão espectral que remete para a famosa representação do “teatro do mundo”, mas num sentido abissal: as cenas aqui representadas devem menos à organização social, cultural e literária diferenciada em qualquer comum “plateia” de leitores, do que à evidência taxativa de uma crueldade “imensa” que, como advertiu Luís Mourão, “existe aqui sozinha, sem opositor nem redenção” (*Cf.* 2018, p. 255). O mesmo crítico português assinalava a crueldade como grande chave de leitura para estes contos e, perante ela, todos estamos – independentemente dos filtros e/ou posições acima assinalados – a observá-la com a mesma distância crítica e insegura. Para Mourão, a imobilidade das muitas cenas remete para a boca de cena teatral, análise partilhada por este trabalho, mas que não explica o adjetivo qualificativo. Só uma plateia vertical, ou seja, disposta espacialmente de cima para baixo, pode encontrar-se à mesma distância deste palco. É certo que cada andar da imaginária plateia tem uma perspetiva diferente, tal como acontece na plateia horizontal, mas o eixo, e portanto, o quadro hermenêutico, em que as mesmas se inserem parece ser radicalmente alterado, ou, pelo menos, alvo de reivindicação estética.

1 Contar duas vezes, sem repetir

Em vários sentidos, o conto literário, herdeiro do conto popular, carrega ainda uma herança de códigos comunicativos derivados da sua transmissão oral. O mais importante deles relaciona-se com a própria extensão – característica que se entende como fundamental na sua definição. Mas poucas vezes se recorda as consequências que essa curta extensão fundacional mantém, ainda hoje, com a mecânica de um auditório disperso e potencialmente infinito. O conto literário, ao não poder socorrer-se de códigos para-lingüísticos que alimentavam a performance do conto popular na sua transmissão oral, foi paulatinamente

substituindo aqueles por uma dinâmica de dupla narrativa. Ou seja, como assinalava Ricardo Piglia, um conto tem sempre duas histórias: a que se conta num primeiro plano diegético, e a que se esconde sob ela (2000, p. 105). O cruzamento entre ambas, geralmente no final, é a tensão fundamental do conto: o segredo revelado não é o da história narrada, mas o da história que é “decifrada”. Nas palavras de Piglia: “O efeito surpresa aparece quando o final da história secreta aparece à superfície” (2000, p. 106, tradução minha).

Seguindo a mesma argumentação do escritor argentino, nas suas “Tesis sobre el cuento”, os contos de Manuel Alberto Vieira inserem-se, pela sua estrutura, maioritariamente na dinâmica do conto moderno. Nas teses de Piglia, o conto clássico, como em Edgar Allan Poe, anunciaava uma história escondida enquanto contava a história principal; já o conto moderno, que descende de Tchékhov, Katherine Mansfield e de *Dublinenses* de James Joyce, conta duas histórias mas construindo-as sempre como se fossem apenas uma (PIGLIA, 2000, p. 108). Se, em alguns casos, a tensão se adensa até um final em que se decifra a história oculta, noutras, como veremos em “A família”, Manuel Alberto Vieira faz desse equilíbrio um trapézio textual que constitui a famosa “unidade da impressão” de que falava Poe, chegando mesmo a prescindir do final.

Atente-se no primeiro conto, que abre o volume, “O filho”: “Leva o filho pela mão.” (2017, p. 15). São apenas cinco palavras que descrevem e anunciam a mecânica da história principal: um pai arrasta o filho por ruas anónimas, visitando figuras cujo nome ou relação parental desconhecemos, para pedir dinheiro. A sintática minimalista e assertiva com que ambos entram nas duas casas expõe a fragilidade e economia sentimental que rege essas potenciais relações familiares: todas as palavras são distantes e neutrais como as personagens pretendem ser entre si.

Da mesma forma, a economia dos diálogos mantém latente uma falsa ambiguidade sobre a identidade dos anfitriões, cujo objetivo é salientar a relação parental dos dois visitantes. A única coisa que parece segura ao longo destas páginas é a paternidade deste homem que leva o filho pela mão e a sua dedicação à criança. Recolhido o dinheiro necessário, mote que sugere uma certa precariedade social, intensificando o longo errar de pai e filho, o destino final – “– Vamos a um último sítio. Gostas de autocarros, não gostas?” (VIEIRA, 2017, p.

21) – reforça, pela mera alusão a uma possível deslocação rodoviária, a instabilidade que só se resolve pela fuga que parece anunciada:

Enquanto o rapaz se encanta com aquelas máquinas gigantes, o pai guarda discretamente as notas no sobreescrito, fecha-o, pousa-o numa caixa dos correios, escreve a morada do destinatário que memorizou, colo-lhe um selo e enfia-o na boca rectangular (VIEIRA, 2017, p. 21).

Nesta que é a mais longa oração do conto parece resumida a justificação desta errância, parece resolvido o problema que conduziu toda a narrativa. Mas não da forma que se pensava. Há de facto uma fuga para uma vida melhor paradoxalmente executada: o filho é colocado sozinho num autocarro enquanto o dedicado pai regressa a uma casa “muito limpa e arrumada”, onde vive um “miúdo belo de cabelo loiro, corpo higiénico e passo determinado” e uma mulher “também [...] bela”. Esta casa acolhedora e asseada, com os seus habitantes “lado a lado, a criança no meio a saltitar”, contrasta ferozmente com essa outra – inexistente – que se narrou até aqui. O deambular ao abandono do mundo de pai e filho constituiu-se como a primeira história, enquanto esta casa – simultaneamente espectro e desejo, claro está, da família desfeita de antes – sempre lá esteve, ao longo de todo o conto, e emerge no final como a crueldade mais pura que só é possível nas famílias: o abandono. Vários sinais concorrem para tornar o abandono deste filho ainda mais cruel: o sintético mas eficaz esboço das duas crianças; o percurso feito a pé, o cansaço desamparado que parece crónico em contraste com a estabilidade da nova casa, desenhada elipticamente num misticismo da perfeição familiar pela máquina fotográfica que a irá gravar na memória futura; a ocultação da natureza familiar das “casas” anteriores que pai e filho visitam – e aonde, não por acaso, se acede por escadas – com a cena final da “triangulação” da família socialmente considerada “tradicional” que caminha em direção ao jardim numa imagem quase cinematográfica. Mas sobretudo a figura de um velho que se mantém de pé quando o autocarro se afasta com a criança sozinha a bordo e que parece uma reminiscência de outros velhos, de outros pais que, como aquele que agora espera do lado de

fora, praticaram verticalmente um abandono sem remorso como este de que agora são vítimas.

Essa carta com o dinheiro que o pai coloca nos correios, cujo destinatário sabe de cor, enquanto o filho se distrai com “máquinas gigantes”, condensa a fórmula de todo o conto: tal como o filho, o leitor observa a grande maquinaria do abandono sem perceber, inocente e obediente como uma criança pequena, que está prestes a ser abandonado. Mais ainda: abandonado por e através dessa mesma máquina que observa já cansado da longa deambulação.

O cruzamento das duas histórias – a velha família desfeita, a nova família feliz – que emerge no abandono, resumida na metáfora desse envelope cujo destinatário desconhecemos, é a estrutura principal de quase todos os contos. Note-se que não é de somenos que o conteúdo desse envelope seja dinheiro, é antes sintomático porque premonitório do que é narrado: o pouco valor de tantas existências que nos rodeiam, tão baixo que até pode ser quantificado em dinheiro, a incerteza das estruturas sociais, sintetizadas no seu núcleo mais íntimo – a família –, que cabe toda ela num envelope de correio, a caixa de correios assim como a gare de autocarros como pontos irradiadores de fugas: a carta, o autocarro, a nova família perfeita.

Este esquema narrativo repete-se, como já se disse, em quase todos os contos e a destreza do contista reside precisamente na forma como trabalha com dois sistemas de causalidade diferentes, como os mesmos acontecimentos servem, simultaneamente, duas lógicas narrativas distintas e antagónicas (PIGLIA, 2000, p. 106). Para o caso vertente, como bem assinalou Luís Mourão na sua recensão do livro, se a残酷 é uma chave fundamental de leitura destes textos, a esta há que acrescentar que a mesma se vê, redundantemente, mais cruel ou mais exposta porque o espaço da sua ação é o âmbito restrito e íntimo das relações familiares e/ou entre amigos.

No segundo conto, “A festa”, o protagonista acode a uma festa em casa do seu melhor amigo. O acesso ao local – “sobe as escadas em caracol” – funciona como a instrução espacial da gestão do tempo do evento: o homem percorre em círculos os diferentes ambientes da festa, e cada cena descrita, seja pela luxúria ou pela extravagância, apenas impele o visitante a prosseguir procurando a sua mulher, cuja presença, ou não, nesse local, é reiteradamente omitida em todos os que são inquiridos. Neste caso, a presença tão procurada da mulher na história

narrada em primeiro plano transforma-se numa sinistra e paródica omnipresença da mesma, concretizada com recurso ao grotesco que se encontra no interior da panela:

Levanta o testo da gigantesca panela e ele vê uma imagem indistinta. Concentra-se. Um líquido com pedaços mí nimos de carne à superfície, dançando a compasso em volteios e cruzamentos arriscados com os seus fiapos de medusa. Uma valsa ébria. E, no meio, duas porções mais quietas. Duas esferas, percebe, uma a fugir da outra, devagar; e um triângulo de linhas sinuosas, como um nariz de perfil, esmurrado; e também duas tiras de carne cosidas nas extremidades. Descrevem uma curva.

Olha para o amigo. Este assente com a cabeça.

Torna a olhar para o interior da panela. São lábios. Lábios que sorriem (VIEIRA, 2017, p. 37).

Encontrando-se a mulher sempre presente no ambiente em que é procurada, há uma fusão das duas histórias que criam a tensão do conto, tensão que se mantém perversamente no sorriso desses lábios que estabelecem uma irrevogável ambiguidade sobre a postura do marido: sabia que ela ia ser assassinada e cozinhada? Procurava-a para isso ou para salvá-la? Tratou-se de algo premeditado, para o qual a bizarra festa serve de encobrimento, ou, pelo contrário, reafirma uma banalidade dentro da cruel extravagância?

Ao contrário do abandono no conto anterior, que sugere, mesmo que ocultos, diferentes matizes e explicações que vão do social ao psicológico, aqui o potencial abandono da mulher pelo marido perde relevância no quadro do que poderíamos descrever como uma lenta e firme indiferença perante as emoções da vida. A descrição da festa parece servir-se de traços expressionistas e grotescos, sem nunca quebrar essa “linha de tensão com um quotidiano que se entrevê o suficiente para percebermos a dobra a que está obrigada uma leitura mais atenta” (MOURÃO, 2018, p. 254). A crueldade é, paradoxalmente, monstruosa e banal porque a sua cara é de uma indiferença ambígua. Note-se, como assinalou Luís Mourão, que a crueldade aqui não decorre de qualquer motivação social, política ou psicológica (*Cf.* MOURÃO, 2018, p. 255), mas antes desse “lado sombra da nossa sociabilidade que imagina

mal, ou se recusa a imaginar de todo, que isto que somos possa falhar” (MOURÃO, 2018, p. 255).

2 A repetição como estratégia de ocultação

Neste sentido, a ausência da qualidade onomástica em todas as personagens de todos os contos – associada a práticas de desestabilização e fragmentação narrativas próprias do pós-modernismo (*Cf. ARNAUT, 2016, p. 17-18*) – entrelaça-se de forma decisiva com a substantivação que define a sua caracterização indiferenciada e quase meramente actancial: “o pai”, “o filho”, “a mulher”, “o amigo”, a “mãe”, o “velho”, etc. Atente-se a que a mesma substantivação é ostensiva e repetitiva, roçando a subversão, nos títulos de cada um dos contos: “O filho”, “A festa”, “A estátua”, “A estrada”, “O Café”, “A prisão”, “O casamento”, “A puta”, “A família”, “O pai”, “A fome”, “O caixão”. Apesar da reversibilidade dos agentes em cada uma das ações, e da generalização sugerida pelos substantivos, intensificados pela anulação de qualquer referência espacial e/ou temporal concreta, os artigos definidos assinalam e sublinham a singularidade de cada um destes contos. Não se trata de qualquer pai, ou festa, ou estátua, mas sim de eventualidades muito específicas que o efeito de repetição visa ocultar.

Parece óbvio, pelos títulos dos contos acima referidos, que a família como espectro ocupa uma parte significativa do livro, quer pelo campo lexical quer pela proximidade, real ou recordada, das várias personagens. No conto “A estrada”, a mulher que dispara aos três homens que agonizam no chão “olha para trás. Pensa na mãe.” (VIEIRA, 2017, p. 63). O gesto que se elide – voltar o corpo para olhar para trás – é fundamental para a mecânica do conto que reenvia para todo um passado de potenciais expectativas dessa mãe rapidamente convocada num instante de pensamento.

As duas histórias que contém cada conto, e se vão discretamente cruzando no seu desenvolvimento, têm como ponto irradiador mais forte cada uma das personagens, que, não casualmente, se encontram sempre imóveis, estáticas, como se a mera existência fosse suficiente para gerar as suas identidades, ou, pelo contrário, como se tantas narrativas as impedissem de avançar. O livro vive desta tensão quase visceral que se manifesta no desamparo de todos e cada um destes seres, leitor incluído. Deve salientar-se que os contos nos quais a sombra familiar está textualmente ausente – “A estátua”, “O café” e “A prisão” – reforçam

fantasmas de uma identidade desarraigada e cada dia mais difusa em que as estruturas sociais tradicionalmente mais estáveis desabaram; personagens que excedem no seu espanto até à altura exata das próprias mãos – “Repara nas mãos. Algo se desprende delas. Fixa-se longamente nas palmas, nas palmas que empalideceram.” (VIEIRA, 2017, p. 51), lê-se n” “A Estátua” – ou desembocam numa crise vertiginosa em que a identidade individual que se fragmenta e se confunde com o movimento do mundo visto d” “O Café”: “Tudo em redor gira, tudo em redor treme, o mesmo tremor das mãos, mas agora nas mãos do mundo, espaçosas, irrefreáveis, sísmicas.” (VIEIRA, 2017, p. 74)

Numa primeira recensão do livro, saída no jornal “Expresso”, José Mário Silva, considerando este universo “desligado do mundo real”, aceitava que os finais dos contos constituíam um “desconforto angustiante”. Pela sua leitura, essa angústia parece ser positiva mas perde-se pela “repetição da fórmula”, já que, nos assevera:

essa paradoxal previsibilidade – o sabermos que não vamos saber nada – acaba sendo a maior fragilidade destes contos poderosos, obsessivos e claustrofóbicos, para os quais podemos olhar como deflagrações de uma energia negra, rariíssima na ficção portuguesa (SILVA, 2017).

Por outras palavras, a crítica portuguesa parece ter alguma dificuldade em lidar com um trabalho particularmente depurado e meditado, esperando de um livro de contos não um conjunto organizado, coerente e trabalhado, mas antes um livro *com* contos avulsos, como pequeno laboratório que não precisa de ser lido mais de uma vez para aferir da qualidade apolínea ou dionisíaca do autor, como se toda a diferença no mundo, por si só, fosse uma qualidade *per se* de originalidade e talento.

Aqui, pelo contrário, é no uso programático de certas repetições, como observou Luís Mourão, que se encontra o cerne destas narrativas profundamente meditadas, técnica e semanticamente, e que pautam, por um lado, por um certo ritmo na prosa que permite ao leitor defender-se da残酷 mais violenta, como analisamos em “O filho”, e, por outro, um mapa de “sinais” que “são como comprimidos de libertação lenta e prolongada de sentido” (MOURÃO, 2018, p. 256). Estes sinais, como substantivação anónima de que já falamos, a reiteração claustrofóbica da

imobilidade, a insistência em certos tópicos simbólicos como as mãos, o traço expressionista associado a cada personagem (Cf. MOURÃO, 2018, p. 256-257), o ruidoso silêncio que brilha nos diálogos, ganham uma nova significação quando confluem para o conto mais longo de todo o livro: “A família”.

Ao contrário dos restantes, dos quais já se deixaram atrás alguns exemplos, “A família” não se constrói para um final que aponte ou indique um enigma: converte a técnica dos contos anteriores em tema. Dividido em três partes, a mesma história conta-se três vezes: “*Quando o pai estava vivo, as coisas eram diferentes*” (VIEIRA, 2017, p. 115, 124, 127) e com uma substituição do substantivo pelo pronome pessoal na penúltima página do conto “*Quando ele estava vivo, as coisas eram diferentes*” (2017, p. 130). Todo o conto se narra no presente do indicativo, onde três pessoas diferentes – um filho, uma filha, uma viúva? – se afastam do seu ritual quotidiano em direção a esse passado em que *as coisas eram diferentes*. Cada um deles se confunde com o espaço onde procuraram essa figura desaparecida, esse elo e pilar de uma casa que, na realidade, já não existe; eles são como “três divisões sem porta” (2017, p. 120). Tal como as personagens anteriores, há um vazio de caracterização representado nessas divisões despedidas de qualquer decoração, acessíveis mas nem por isso menos enigmáticas. Pequenos objetos cumprem a função de apontar para breves memórias mais concretas – a pedra azul, a boneca, a fotografia – em que o olhar desamparado vem refugiar-se em busca de inúteis coordenadas:

Observa uma fotografia. Como saber desde quando? Não se lembra de ter acordado, não se lembra de ter adormecido, não se lembra a que sabe a comida, não se lembra de ter, não se lembra de, não se lembra. Lembra-se apenas de ter observado aquela fotografia, aquela mesma que agora observa e observou uma fracção de segundo antes, e que agora lembra, uma e outra vez, memória após memória. Passado, presente e futuro num tempo só (VIEIRA, 2017, p. 130).

Neste conto, expõem-se os mecanismos narrativos que permitem todos os outros: duas histórias confluem – a do familiar que busca e a do pai/marido? ausente – sem que nenhuma encontre um final preciso. A

família, conceito que assombra todo o livro, mais próximo de uma ideia de núcleo de relações próximas do que de efetivos laços de parentesco sanguíneo ou conjugal, é afinal esse frágil caleidoscópio que a partir de uma mera fotografia, de um simples repousar num ainda mais vulgar sofá de qualquer sala, presencia, autoriza, oculta e/ou perdoa todo o tipo de monstruosos egoísmos, de frias crueldades. É nesse núcleo mais estreito das nossas relações que se torna iniludível qualquer fuga à realidade em que insólitas violências galopam perante o olhar alienado do mundo. A dialética entre a procura dos que estão vivos e a ausência dos que já não estão torna-se aqui central, narrando em primeiro plano toda(s) a(s) história(s) oculta(s) que potencialmente se encontra(m) numa família mas narrando-a(s), paradoxalmente, como se o leitor já a(s) conhecesse. O conteúdo exato de cada um delas é indiferente para a tensão narrativa: as suas consequências para as personagens – e para nós, leitores – são as mesmas: a identidade dilui-se na mesma medida em que é confluência dos três tempos.

Quando, nas últimas linhas, se lê que há uma cadência “quase encostada à casa, quase encostada ao ouvido” (2017, p. 131), a continuidade premeditada entre o espaço corporal e o espaço social reitera a ambiguidade textual anterior: a elipse permite que o sujeito da frase possa ser a “cadência” enunciada na frase imediatamente anterior, ou a personagem que se levanta três orações atrás. Esta deliberada confusão textual, que ilude os sujeitos sintáticos, permite dois efeitos: num primeiro momento, parece uma nova erosão das identidades aqui propostas – o corpo confunde-se com a casa, a pessoa confunde-se com o mero ruído exterior, nada parece palpável –, mas num segundo momento, esta erosão é puro artifício, uma vez que do lado de fora – da casa?, da personagem?, do texto? – alguém afirma categoricamente: *sou eu*. Coloca-se portanto o problema ao contrário, não são as identidades que são fantasmagóricas ou espectrais, somos nós que temos dificuldade em afirmá-las na sua zona de sombra. Como compreendeu Luís Mourão:

Teatro Vertical é um diagnóstico cruel sobre a nossa incapacidade atual de vivermos para lá dessa desilusão que se torna assassina: é cruel, sobretudo porque mostra quanto essa desilusão e as suas consequências são, isso sim, escolha nossa. Eis o que a literatura pode fazer: tornar mais difícil mentir a nós mesmos (2017, p. 257).

3 O conto como última totalidade possível

Num mundo que parece cada vez mais fragmentado, desde a *modernidade líquida à era do vazio*, em que a dissipaçāo de identidades, conceitos, espaços e relações parece necessitar das muitas páginas do romance para temperar equilibradamente os mais mesquinhos sentimentos com gigantes bases de dados de um mundo cada vez mais formatado, o conto parece quase destinado a extinguir-se. A sua forma tão orgânica de concentrada tensão parece qualquer coisa de excessiva que o reduzido número de páginas não permite diluir convenientemente para uma saudável digestão. No entanto, esse mesmo diagnóstico já aparece em Kafka, há cem anos atrás:

De entrada, el principio de cualquier narración corta resulta ridículo. Parece impracticable que ese nuevo organismo, aún incompleto, tan delicado en todas sus partes, puede sobrevivir dentro de la organización ya acabada del mundo, la cual, como toda organización acabada, tiende a encerrarse a sí misma. De todos modos, uno olvida en este caso que la narración corta, si tiene razón de ser, lleva en sí misma su organización acabada todavía en su totalidad (1995, p. 281-282).

Entre constantes e contínuas mudanças, as pequenas certezas podem ser mais perigosas e violentas que as longas derivações romanescas. Neste campo, à semelhança do que tem vindo a acontecer na América Hispano-Falante, o conto engendra novas formas de criar pequenas totalidades que não são meros fragmentos num oceano disperso de narrativa.

À escolha por este género, deve ainda acrescentar-se que os caminhos de Manuel Alberto Vieira parecem ir em contramão em relação aos seus contemporâneos, e há que saudar essa diferença na repetição. Se é certo, por um lado, que a ficção contemporânea tende à dispersão e à internacionalização integrando, de forma consciente ou não, a velocidade vertiginosa da globalização na sua estética – quer isto dizer, procurando abarcar uma realidade que extravase fronteiras e línguas, tendencialmente urbana e em constante movimento, onde a intriga, mesmo que geográfica e temporalmente localizada, se possa imaginar

em qualquer parte do mundo ao alcance de qualquer telemóvel –, é igualmente inegável que um anseio ou angústia de internacionalização tem marcado a agenda de uma parte da ficção portuguesa, porventura em tardias consequências do Nobel de 1998. O estilo elíptico da sua prosa, trabalhando uma sintática moldada a régua e esquadro, particularmente difícil de atingir nas línguas românicas (naturalmente perifrásicas), vai à procura de um público específico, demonstrando uma consciência rara entre o universal e o local. A sua prosa, na esteira do que têm vindo a demonstrar outros autores que estão menos expostos à luz dos holofotes, como Ana Teresa Pereira ou Teresa Veiga, vem provar que é possível não ceder a todo e qualquer padrão comercial que se imponha, e que só na lenta maturação hermética de um texto podem albergar-se chaves de leitura para o mundo.

Tal como uma das suas personagens, Manuel Alberto Vieira é um autor perigoso, mas “Só é perigoso nas mãos.” (2017, p. 81)

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem pós-moderna. *Revista Abusões*, v. 3, n. 3, p. 7-34, 2016.
- KAFKA, Franz. *Diários* (1920-1923). Tradução de Feliu Formosa. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- MOURÃO, Luís. Recensão Crítica “Teatro Vertical” de Manuel Alberto Vieira. *Colóquio/Letras*, n. 198, p. 254–57, maio 2018.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1998.
- SILVA, José Mário. Teatro Vertical de Manuel Alberto Vieira, *Expresso*, 5 ago. 2017.
- VIEIRA, Manuel Alberto. *Teatro Vertical*. Lisboa: Snob, 2017.

Disjecta membra, as profanidades de H. G. Cancela

Disjecta membra: profanities by H. G. Cancela

Cláudia Capela

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Vila Real / Portugal

Universidade de Évora (UÉVORA), Évora / Portugal

claudiacapelaferreira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7931-689X>

Resumo: Este texto lê as narrativas de H. G. Cancela como um ritual antropofágico de apropriação e interdiscurso, e a escrita enquanto eterno rito de sedimentação e recomeço, paródia transgressiva, lugar da dúvida e do *possível*. Numa tessitura alegórica, o discurso desenha-se no âmbito da matéria ela mesma da palavra, da relação da mão que escreve consigo, com as outras, na ambivalência da literatura maiusculizada. Pervertendo-a e dominando-lhe o corpo sacro, o autor confronta-a no seu domínio. A escrita como parafilia macula e subverte: quem muito profana, sagra.

Palavras-chave: antropofagia; palavra; profano; H. G. Cancela.

Abstract: This text explores the discourse of H. G. Cancela as an anthropophagic writing ritual upon the notion of appropriation and interdiscourse. Writing seems to follow the notion of *possible* as a place for transgressive parody. Literature is never just a word, but a confrontation in its own body. Profanation of a so-called sacred body, writing may be a parafilic subversion intended to break literature's body down into pieces.

Keywords: anthropophagy; word; profane; H. G. Cancela.

Quem quer que tenha atravessado a *via crucis* dos nazarenos da Semana Grande de Sevilha, ou quem quer que tenha sido amaldiçoado depois de recusar a mão à quiromância na Plaza de España, bem concebe *Impunidade* nesta cidade andaluza. Não se trata de uma percepção intelectual, nem de uma evidência nas orlas do espiritual, mas de uma oscilação entre a realidade e a representação; é o corpo. Na obra de H. G. Cancela, os lugares falam, o espaço é inteiramente aceitável como se de uma personagem se tratasse. A estilização dos cenários aprofunda a narrativa, consolidando significados que, porém, não crestam nesse símbolo imediato. Precisemos: de Sevilha de *Impunidade* (2014) avançamos para a Roma do anfiteatro em *As pessoas do drama* (2017), e daí para os confrontos de Paris de 1968, na mais recente narrativa do autor, *A noite das barricadas* (2020). O traço comum é, justamente, esse cariz de interpretação cénica, enfim, performance de que os ambientes estão imbuídos. Destituir a prosa de H. G. Cancela do espaço ou da forma é destituir a narrativa de si mesma. Este apego, provisório, ao lugar, que enforma, dilata e simultaneamente contrai, ultrapassa o espaço em si e reequaciona-o enquanto sedimentação do mundo. Não é por acaso que tanto se escava, terraplana e reconstrói sobre a ruína, o esplendor da ruína. No mundo de Cancela, poderíamos arriscar, a ruína é pedra-de-toque. A história, ou o tempo, eis um nódulo nevrálgico desta poética.¹

Afim às variações Goldberg, trata-se esta obra de um aglutinado efetivador de um espaço discursivo do qual resultam tais narrativas na sua independência. Eis a *criação do mundo* do autor. Experiência dele. O matricial *Anunciação* (1999), texto opressivo, graficamente violento - este traço aligeira-se ao longo da obra publicada até ao momento, a descrição física vai abrindo lugar à opressão psicológica, ou o aparato cénico transmuta-se para o simbólico - será paródia do nascimento para a morte de um Menino Jesus cristianizado à nascença, e indiciária de idêntica postura face à literatura. Trata-se de descontentamento pueril face às primícias? Denegação de texto, apenas possível se em recomeço? De qualquer forma, o profano move-se no mesmo fluido uterino do sagrado e qualquer profanação só o é por manutenção do seu oposto.

¹ O espaço e esse tempo não nos permitem responder a todas as impressões de leitura da obra. De qualquer forma, também *A Terra de Naumān*, narrativa de ficção científica/fantasia, fora deste escopo, se ocupa do tempo, da história e do ritual.

Em *Impunidade*, um casal incestuoso, ou a mãe, repele a prole como efetivação de um resultado defeituoso de uma união ignominiosa, como se os filhos resultassem apenas aleijões e assim sujeitos a todo tipo de sorte mundana. São eles bastardos de criaturas divinas humanizadas cuja condição assume contornos de transgressão: aleijados literários fruto de incesto ou promiscuidade intertextual? Em *As pessoas do drama*, os papéis reanimam-se, dá-se palco ao incesto latente, a Antígona prenhe e cega a braços com um aperto de língua e assim de identidade, no papel de herdeira confusa quanto à sua genealogia. *Herdeira* de quê, de quem? Palavrões sagrados dessa literatura com maiúscula. A lei, a moral, a consciência individual e a sociedade patriarcal são motes de leitura deste foco narrativo. Por fim, em *A noite das barricadas*, como que impetuosamente regredindo/ situando-se num tempo-espacço outro, predecessor ou análogo, evoca-se *uma infância* do narrador. Este narrador constante, o médico decepado, enquanto figura central das narrativas de Cancela, é-o e não o é, numa atualização de *persona* em processo de individuação e simultaneamente anulação, múltipla a cada ficção. O narrador será o mesmo e diverso, reinventando-se anti-herói a cada narrativa, sendo que a antecessora é anulada pela atual. Deste modo, a perda dos dedos terá sempre uma justificação diversa, e a infância, se houver lugar à recordação dela, é necessariamente divergente. Note-se a infância de *Anunciação*, em que o trauma sexual paira sobre a voz narrativa, ou a de *De re rustica* (2011), assinalada pela ambiguidade de filiação² quer da personagem autodiegética, quer dos descendentes, ainda o incesto em *Impunidade*, o decalque dele e a evidência da violação em *As pessoas do drama*, e os efeitos da violência crua e desumanizante da guerra, da misoginia e misantropia perversa do progenitor sobre a infância do anti-herói de Cancela na última ficção. A devastação cínica dos indivíduos é o

² A questão da filiação é um tópico relevantíssimo na tradição literária portuguesa, a par da ironia e da conceptualização da literatura como indagação paródica. De Almeida Garrett, nomeadamente em *Viagens na minha terra*, a Camilo Castelo Branco, em *Amor de perdição*, em que o amor é símbolo, mais do que de entendimento amoroso, de liberdade e insubmissão, desafio e resistência ao predecessor, ou ainda a Maria Velho da Costa, o *mal de sangue*, que se aceita ou declina a favor da fratria ou afinidade literária, pressupõe um extenso e profundo mote de estudo na alusão à patronímica e às relações metaliterárias.

resultado de prévia vivência adversa; a vida é hostil às suas criaturas e nada parece revelar-se redentor. Assim, na sua última vida, o médico perde os dedos num atentado levado a cabo pelo pai contra a vida da sua esposa e do seu amante. As crianças são vítimas paralelas da violência impune dos pais, como já haviam sido as de *Anunciação*, violência essa presente no trauma que enforma e deforma a vida do médico, ou as de *Impunidade*, com o abandono e o desenlace trágico dos dois irmãos, ou, finalmente, as da última narrativa:

a bebé dir-se-ia prestes a começar a chorar. Não emitia um som. A boca escancarada, as gengivas expostas, a língua retraída. A garganta aberta e o peito esmagado numa mancha de sangue [...] eu dera conta de uma dor mais intensa na mão direita. Levantara-a. Estava desfeita (CANCELA, 2020, p. 195).

Em H. G. Cancela é, assim, forçoso ler o tempo como uma categoria fora dele, manipulável pela palavra tomada nova narrativa e gestante de simultaneidades ou caminhos paralelos, mesmo diante de um mínimo vislumbre diacrónico. Leríamos: o protagonista, se o tomarmos apenas como um mesmo não o sendo, experimenta-se simultaneamente em bolhas paralelas, sincrónicas, sobre um registo evolutivo. Como se de um mito se tratasse, esta obra sedimenta, mescla, pelo que declarar analepses ou prolepses seria erróneo, e, no entanto, os espaços são similares na sua também divergência, tal como as personagens e esse narrador constante, constantemente duplicável. O seu espaço não é fixo; como a obra não o é: ela resulta da sua permissibilidade, enquanto *desfixamento*, ao tempo, aos leitores, não estaticamente recetores, mas *avatares* dela. O narrador dribla possibilidades, conta-se, reconta-se, identifica-se nos entalhes negativos, mas furtam-se-lhe sempre os dedos, como se o real só se completasse na enunciação representativa dele. A identidade derrapa, constringe, acrescenta; a palavra distende. “E se” será o mote e a ficcionalidade, a encenação do real em relativização constante, num substrato individual de contrafação contínua. Assim, *A noite das barricadas* será entrada para o mundo de um céítico: Augusto é um pai celineano patente já em *De re rustica* (cf. aquele texto e o atual, “p[P]ode[s] tratar-me por a[A]ugusto” (CANCELA, 2011, p. 101) (CANCELA 2020, p. 63). De facto, não somente a crueza mineral

da personagem, ou diga-se, da construção romanesca, evoca a obra de Louis-Ferdinand Céline; a misantropia das personagens, a revalidação da viagem enquanto símilde de vida, e, entre outros, o facto de em *A noite das barricadas*, a par do que sucede em *Mort a credit*, Augusto prevalecer como duplo e extensão do narrador, submetendo a esposa a violência sexual e física, sendo desses termos que as crianças, aparentemente, nascem, oferecem um substrato intertextual que, porém, não se limita a tal dialogismo, e valida a literatura como contrafação e homenagem, resistência e superação de paternidades, e reflexão metaliterária, como se a autoria fosse sempre uma forma de violência para com o texto e vice-versa.

Se a linguagem das duas narrativas iniciais indicia uma forma predominantemente psicanalítica, e a violência é crua e dirigida, as demais podem ler-se sob tendência mitográfica. A rarefação da matéria que, sem deixar de o ser, se faz representar de outra forma, como se o autor deixasse de escrever a cores para escrever a sépia, sem que isso seja limitação, mas aperfeiçoamento técnico. Nas personagens destas narrativas, pais e filhos, há um qualquer semblante russo, uma contraditória paixão de Rogójin, um Cristo parodiado, um Michkin do avesso – numa leitura de ambos como Janus –, de uma tragicidade sóbria; ou a contradição de um Eugénio Bazárov, que pode, optando-se por considerar possível a afeição de Augusto por Luísa (uma espécie de oposição a *Love in the days of rage* de Lawrence Ferlinghetti) e a recusa desta em segui-lo, replicar-se e explicar o niilismo destroçador da personagem.

O[s] médico[s] de Cancela, mutilados, situam-se na raia, erráticos, o inacabado é a sua constância. As constantes viagens anunciam-no: vagueia-se ininterruptamente de lá para cá, repete-se o trajeto, como se o caminho distendesse o tempo, e a velocidade consentisse resistir no presente antes de um futuro infértil se impor, ou, até, surpreendê-lo como se se risse na face de um descuido da morte. E, no entanto, a vida é esse percurso insanamente repetível, à laia de uma viagem maior cujo caminho se desperdiça em função da obsessão do destino. As barricadas, também linguísticas, evocam a arbitrariedade do mundo e a [in]transponibilidade possível.

Se mapeássemos as constâncias arquetípicas deste espaço discursivo, a *mãe* ostentaria destaque. Aqui, qualquer mulher traz uma criança ao dependuro, seja reflexo da Senhora da Expectação, da

Madona, ou decalque de Pietá, nesse logro da virgindade que os filhos lhe exigem. Lê-se, então, a Grande Mãe, a deusa minóica e ofídica, a reiteração contínua da síndrome de Hécate. Hipótese: esta mulher é literatura? E eis Maria do Céu (*Anunciação*), assim nomeada pelo primeiro cativo (não raro, os espaços são claustrofóbicos e a prisão ou as propriedades muradas situam as personagens em si mesmas), e assim em passivação, auscultada como anjo, que, subvertendo essa intenção circunstancial, a de anjo e de mãe, a desvirtua. As personagens repetem-se, autopovoam-se, *renascem*-se a cada narrativa reflexas, figuras. De facto, não obstante a autonomia e multiplicidade de cada texto, não apenas os temas de H. G. Cancela são *reprise* literária autocitada, mas as personagens elas mesmas, num processo lento, denso e distenso, formando um bloco coeso, obsessivo, obsediante. Há sempre um par primordial, aleijão,³ cujo diálogo se esgota ou perde na reprodução do gesto – porquê dizê-lo, se o gesto?, porque não dizê-lo, já que o gesto? Será Maria do Céu e o primeiro cativo, Lisa e o terceiro médico, Luísa e Augusto; na verdade, dir-se-iam romances contados pela dor e não pela aparente sinuosidade dócil dele, enfim, como a escrita de um livro. E se lemos tal discrepância como a agonia perante a aferia do indizível, também é possível ensaiar a impermeabilidade do sujeito individual perante o outro, ainda que sob a mesma sentença. Assim, sobrepõe-se um sentido de incomunicabilidade a que apenas o corpo poderá dar voz, na renúncia da palavra, excesso ou míngua, como se entre dois amantes se forjasse meramente uma linguagem traduzível mas não habitada, o que provirá de uma cisão cultural reafirmada no papel de género e que nestes textos exerce um substancial pendor sobre as ações das personagens, naquilo que as acomete da violência, por

³ Uma breve nota contrastiva para o final de *De re rustica*, embora ambíguo quanto à noção de disputa entre pai e filho sobre a mesma mulher, bem como para a última obra, em que o espaço afetivo de um dos casais-espelho ou duplo sugere uma alternativa à incomunicabilidade, esta decorrente de qualquer falocentrismo culturalmente herdado, dobrando a *noite* como os versos de Ferlinghetti ou um qualquer filme italiano. Em termos simbólicos, prevê-se uma qualquer réstia de harmonia dispera em grau mínimo, ou, como o autor refere, quanto àquilo que apelida de *desfasamento*, uma “não coincidência constitutiva” (CANCELÁ, 2019, p. 38). De qualquer forma, inferindo-se das situações-decalque, nada é conclusivo.

vezes lírica, da admoestação do sentimento (cf. “matar-te [...] casar contigo”(CANCELA, 2014, p. 65)).

Sublinha-se ainda a gravidez (Maria do Céu, rapariga, Lisa, Laura) o ciclo opressivo da gestação, a criança sem semblante salvílico e habitualmente entregue à sua solidão de coisa ou criatura una (relembre-se Laura, o irmão e Amir), uma perda ou luto, um Mefistófeles fáustico (presumíveis extensões declaradamente misóginas, misantrópicas do narrador: Amir, Victor, Augusto, o companheiro de Laura e o marido de Lisa, os quais chegam à fala com o narrador num semblante impositivo, humilhante, e, não raro, caracterizados como morte). Ainda a mulher tetraédrica, reflexo de irmã, mãe, filha, na repetição de Luísa, Lisa, Laura: mulher e alegoria da literatura, criação, alvo primordial do olhar primitivo desses homens, desejadas e diminuídas na mesma proporção. Finalmente, o [anti]Cristo ou a reverberação de homens que no caos configuraram uma ordem não menos caótica, é dizer, a figura central destas narrativas. Paródica ou não, a figura tutela-se por uma solidão contínua, autoflagelatória, crística:

Levantei-me, limpei a terra da boca [...] Tinha a roupa rasgada, os dedos em sangue. A língua dura. [...] De repente tropecei, com a ponta aguçada de um ramo seco a roçar-me o peito e a resvalar em direcção à garganta [...] Ajoelhei-me junto da poça maior, debrucei-me e comecei a beber (CANCELA, 2014, p. 70).

A que dificilmente se resiste entender por via de uma sensibilidade violentada pela exigência de uma conduta masculinizante, no seu mais crestante símbolo viril, enquanto imposição. Os excessos penitentes, assim como a solidão, relevam decerto para a leitura simbólica enquanto tormenta da escrita.

A par da mulher-mãe, a infância é repetida, embora a criança denote a disparidade duplice da promessa e do inalcançável, do futuro e do passado, como entrelace anulante. As crianças não vingam, amiúde se abandonam e refletem um estado que lhes é anterior e imediatamente posterior. A criança não inaugura senão perda, anulando a hipótese de um qualquer estado presente, como uma evidência da ligeireza da sua inocência.

Amiúde, a mãe toma forma animalesca, instintiva - e eles não menos, em ânsia de sobrevida - é, portanto, uma Medeia em potência, uma Lâmia. A mãe encompassa com a morte. Em *Impunidade*, primeira narrativa do que poderia configurar uma trilogia de feições trágicas, lida como reatualização livre tendente ao melodrama ou até à farsa de uma maldição familiar à laia átrida, o regresso ao mesmo ovo exibe, mais do que uma paixão incestuosa de fundo perfeccionista, retorno corpóreo à mãe, que também o ato sexual preconiza, o retorno ao ventre como nascença e sepulcro. O narrador, de facto, alerta: “não há útero, creio, que me aceite de volta” (CANCELA, 1999, p. 33). Portanto, as *petite mort* são, sempre, um incesto e um suicídio. Simone Debout diria renascimento (*apud* BENAYOUN, 2019).

Ora, a figura do narrador de *Anunciação*, ginecologista e obstetra⁴, pode ler-se como um José almejante e renitente, prefigurando esse dito *pai* (conflito geração/ tempo). O desejo, ou esse *obscuro objeto* dele, é do foro essencialmente mental,⁵ já que o corpo, por aparentes imposições traumáticas, responde ao fulgor do nascimento, da expulsão desse paraíso arcaico e afásico. *Petite mort*.

As personagens destes textos movem-se na penumbra consciente desse ciclo reprodutivo, sedimentação histórica, porventura antecipante de futuro, como se os nascituros obedecessem à premissa fixa de uma ordem no espaço arbitrário do mundo, de nascimento e danação automática. Pictoricamente, um eterno retorno firmado na figura demoníaca de Maestro dell' Avicenna que traga e pare, por assim dizer, ou pare e traga a humanidade. O semelhante autofágico de Cronos é, igualmente, uma intuição passível de estruturação dos textos em leitura. A danação constante não deixa ela de ser rito, fruto de uma submissão masoquista à própria ideia da escrita. Porque se escreve? Porque se faz mundo, há de dizer-se, ainda que não se tenha nele pé.

⁴ Instantâneo, eis o gesto do médico de *Faust* de Aleksander Sokurov, quando examina a vagina de uma paciente, tal como o próprio olho cinematográfico em *close-up*, Margarete (*male gaze*, cf. Laura Mulvey). Enfim, exame, ou *Schaulust*, na tradução literalíssima da palavra, da mulher.

⁵ Apesar do lugar da matéria, o corpo da mulher parece esporadicamente manipulável e o seu espaço psicológico algo elusivo, repetível, decorrente da focalização ou percepção do narrador; ou é relação sexual lacaniana, ou é paródia do *fou* e *convulsivo*.

Sobrevivência é o mote, e, ambivalentemente, a tragédia. A mera subsistência por oposição à vida. Nesse sentido, o obstetra de *Anunciação*, que se não [se] escreve, se masturba, e que como tal se identifica organicamente, assumindo dois gestos convergentes em termos de expressão ou linguagem, coloca quer no discurso, quer na autoestimulação uma tônica de sustentação frustrada, gozo mecânico. A masturbação será sintoma de descontinuidade, réstia de autoerotismo e autocastração. Ou simples onanismo poético resultante em falhas identitárias. O prazer, decorrente da observação – o verbo *olhar* é crucial e merecia um estudo atento – prende-se com a figura da mãe, com uma vivência reprimida/simulação dela. Não é, porém, inviável o entendimento de um debutante de letras perante a literatura maisculizada e a aceitação da corte de outros iniciados. O ato de dar à luz, a impertinência da hesitação e o alívio (quanto isto tem de descrição do fazer literário e dele paródia) equivalem à impressão do grotesco, ou do abjeto, no limite do sexual:

O espectáculo da vulva dilatada e sangrenta humilha o mais forte. é difícil esquecer as fezes misturadas com a cabeça do feto [...] as pernas abertas de joelhos afastados deixavam a descoberto a vulva cada vez mais dilatada. esperei que estivesse próximo o momento da expulsão, saí para o quarto de banho, encostei-me à parede e fechei os olhos. concentrei-me na imagem da rapariga e fi-lo ali mesmo [...] mas foi ainda de luvas pegajosas que recebi a criança (CANCELA, 1999, p. 45).

Ou, no fim do livro: “segurei-o entre as mãos, agitou-se [...] a criança atravessou os vidros e foi desfazer-se no pátio [...] o esperma corria-me pelas pernas.” (CANCELA, 1999, p. 157).

Jesus é cristianizado à nascença; não há salvação, nunca houve. As afinidades entre a reprodução e a morte, citando *Eroticism*, de Bataille (2012), dão conta do tabu como resposta à necessidade de banimento da violência do quotidiano e do facto de a vida ser um produto de decomposição da mesma. Transgredindo, a violência exala a sua presença perentoriamente sobre o campo do consciente. Ora, tal episódio, aliado à violência opressiva da reclusão de Céu, a par da hedionda morte de Laurinha de *Impunidade*, ou das inúmeras referências à violação nestas narrativas, entre outras situações, criam um substrato

repulsivo e grotesco. Leia-se, da morte da criança: “Deitou-a no chão, segurou-a pelo pescoço e tapou-lhe a boca, para abafar os gritos, enquanto introduzia a tesoura e a sua mão se cobria de sangue. Quando ela o mordeu, ele agarrou-lhe a cabeça com ambas as mãos e bateu com ela contra o soalho” (CANCELA, 2014, p. 131).

Enquanto tema, no cinema, porque a linguagem de Cancela insinua um olhar cinematográfico que exigiria outro tipo de análise formal muito mais amplo do que apenas a perspetivação da representação da mulher como objeto, segundo Laura Mulvey, ou Gaylan Studlar por contraste, e com a qual os narradores jogam⁶ (Sade/ Masoch), o ensaio sobre o arquétipo feminino, também em relação ao masculino, é variadíssimo. Não vemos como ultrapassar um paralelo entre o autor e Lars von Trier pelo grafismo da violência, ou Catherine Breillat, pelo assunto. Como *provocateur*, o artista instiga a pergunta, embora nunca a faça, exime-se da resposta, submete à violência com uma pretensão reativa, ensaística. O grotesco burilado pelo cineasta e por Cancela – em diversos momentos e minuciosos detalhes, a par dos tabus e das transgressões, e aqui os fluidos corporais, saliva, sangue, sémen conjugam-se; sexo e violência, vida e morte são quase indiscerníveis, ou, antes o limite entre ambos é ténue –, como antítese, descontinuidade e heterogeneidade, tende a essa *outrização* do espaço comum; diríamos, uma imersão no extraordinário, evasão de uma mediania. Entramos, assim, na apetecível substância da profanidade, no barroco, na paródia, na crispação contra a neutralidade, no excesso dionisíaco. Em termos literários significa isto uma incisão no corpo dessa novíssima literatura portuguesa, conjugando a ambivalência, a ludicidade no tratamento do tempo, com a forma despojada, cínica, alegórica, tendente à sobriedade e acalmia, no espaço ou silêncio entre cada palavra, como quem se esforça por rasurar qualquer indício lírico na frase síncope, e perfaz do discurso e da linguagem o essencial. A palavra literária como garante

⁶ O olhar em *plongée* sobre a mulher, e esse plano de olho dito divino, um *male gaze*. Atente-se, porém, num dos discursos-cena em *A noite*, quando o narrador, prestes a trocar de vestes, e que a par de outro discurso-cena de *As pessoas* merecia análise por contraste, adivinha essa *outra*, medindo “o mundo segundo os olhos dela” (CANCELA 2020, p. 34), para o renegar e subsistir numa falha. Há sempre um hiato duplice, como os narradores de Cancela, lácero ou alimentício.

de profanação da mesma no seu próprio território, interdito pela norma, como no corpo pela transgressão.

O grotesco será cair para trás. Sem sustentação. Ou no desconhecimento dela, na dúvida. Acontece amiúde com a leitura de certo tipo de textos roçando o limiar dos abismos. O abjeto, a incerteza, o ambíguo, ou o espaço onde se moldam e quebram os limites, e o sujeito é confrontado com o sem nome, o arcaico, esse incerto contido em *God* (2007) de Terence Koh, por exemplo: “Plaster, wood, paint, wax, Eros lube, artist’s saliva, cum of the artist and others”: o *outros* é que intriga. Se tomarmos a noção de literatura de Julia Kristeva enquanto versão do apocalipse enraizada na fragilidade das fronteiras de identidade (KRISTEVA, 1982, p. 207), bem como essoutra perspetiva da personagem pós-moderna de Ana Paula Arnaut, fragmentária, entrópica, facilmente lemos a galeria de *personae* de Cancela como criaturas fantasmais dismórficas insufladas pela palavra. Se não em crise, pelo menos resultantes do movimento errático de um corpo decepado: seja o médico, as crianças balbuciantes, seja a grávida que morde a língua como quem sucumbe ao prazer de uma lâmina, a atriz que adia a palavra e se faz regredir a um estado de dependência pré-linguística, ou a amante que nunca responde às perguntas que lhe são feitas, todas essas mulheres nessa mudez bergmaniana que tanto questiona o logocentrismo, como faz da logorreia lábil de terceiros um pretexto para [sobre]viver.

O abjeto será, aqui, uma constante refiguração da morte, o colapso da linguagem quando em face daquela (cf. Augusto duplicado no cadáver do irmão (*A noite das barricadas*) e, de resto, como não ler o seu discurso como desaparecimento e autotanatografia?)⁷, ou o corpo de Laurinha na morgue (*Impunidade*), e não será por acaso a constante percepção paródica do narrador como figura crística avançando pelo Monte das Oliveiras, amiúde ferido e amputado.⁸ De língua, isto é, da percepção e organização de discurso diante da morte. O discurso de Augusto é violentíssimo e sugere a dispersão/duplicação do narrador-personagem,

⁷ Cf. Derrida, Blanchot, Sontag, Butler.

⁸ O deambular será próprio da afasia face à irrepresentabilidade do todo, a tal impossibilidade das nuvens de Goethe, ou sequer do ínfimo, e de uma identidade tendente à sua perda por entre a crescente velocidade espaciotemporal e inutilidade do movimento.

enfim capaz de dar forma à abjeção nesse desdobramento.⁹ O *terror deleitoso* (Burke, 1990) da morte, de que a oscilação entre aquela e a vida nas pulsões libidinais ou parafílicas (o termo não é irrepreensível mas terá de bastar) é exemplo, traduzida no mote de *Der Tod und das Mädchen*¹⁰ e que, de certo modo, se filtra ante a figura gótica agonizante de Augusto, invade o paradoxal, na obscuridade da atração e do horror, num céu e inferno de Blake, numa exaltação boschiana.

Esta súbita erupção do *Real* (Lacan), como se nos afigura segundo Kristeva (objeto), é fundamental como organização de amplitude para representação do *possível*, termo reiterado nos escritos ensaísticos de Cancela, e que fará convergir a literatura enquanto palavra para a vida, e o mutismo para a ausência dela.¹¹ O desejo traduz frémito, a debilidade, termo. Sob o rigor actancial de Perséfone, que em *A noite das barricadas* é vagamente sugerido pela figura de Helena – leia-se a iteração de Helena mítica como *eidolon*, simulacro/ausência, desejo/coação, duplicação de/em Luísa – este trágico equilíbrio parece ganhar sentido na obra em leitura. A abjeção pode ser catártica? O *eu* em presença da morte, numa experiência do corpo como cadáver, presença simultânea ausência, membro desmembro, des/corporização, traduz o estranhamento, afeta o sujeito e o objeto, dificulta o *ego* e a identificação junto à barreira tão limítrofe vida/morte. O medo/desejo de dissolução do *eu*, não raro em duplo (ou em multitudes), enfrenta assim essa velha familiaridade que corrói o simbólico e o corpo como discurso, confrontando-o nos limites do seu significado, logo, o discurso afunda-se no colapso do sentido: “«Já uma vez me vi morto» [...] não fora o irmão que ele vira no caixão, mas ele mesmo [...] Correra para o corpo e gritara-lhe que saísse dali. Atirara-se sobre o caixão, tentando despertar o cadáver [...] Demorara até que parasse de gritar” (CANCELA, 2020, p. 105).

Deste modo, não deixa de se ler o discurso libidinoso/ o sexo como modo de expressão, a par do que, segundo Robert Benayoun,

⁹ Talvez possamos ler este(s) texto(s) como uma aprendizagem da morte, o que será dizer da vida. Ensaia-se aqui a morte, embora, segundo Bauman (2008), nem esta nem a outra se aprendam.

¹⁰ Cf. Claudio, Schubert, Grien, Dürer, Millais, Munch, Schiele, Plath, Abramovic (...).

¹¹ Mais do que vida, reside na palavra como biografia ou como história o *tópos* de reunião dos improváveis, audição da versão paralela (narrador, pai e Helena); paradoxalmente, é nela ainda a viabilização do logro, o abrigo e cisão do muro.

os surrealistas terão inaugurado. De facto, em toda a sorte de fetiches da obra – os objetos de desejo, o voyeurismo, o comportamento sadomasoquista – perpassa a noção de transgressão, restituindo um estado, enfim, de isenção ou escusa que permita gozar o corpo-discursivo sem restrição. Trata-se de, mais do que consumir o corpo interditado, subverter o sacro. Bataille, em *Literatura e o mal* (2012), acusa já a regra como reveladora de uma felicidade possível quando transgredida. O episódio quase burlesco de nascimento-orgasmo é comparável à antropofagia, que na obra em questão assume contornos metalinguísticos, como se a arte fosse esse abocanhar de segmentos literários, musicais, cinematográficos, plásticos, e qualquer discurso, um interdiscurso; no caso, *intercourse*. Uma metáfora, se não onírica, pelo menos poética, uma intuição. A parafilia é equiparável à deglutição do cadáver pelas tribos amazónicas: rito sagrado, crime ou pecado. Perpetua-se entre culturas: *Isto é o meu corpo que será entregue por vós* (cf. *Missal romano*). Mitos cosmogónicos, vingança, ritual fúnebre. Na comunidade Yanomame, as cinzas dos mortos seriam ingeridas com um mingau de banana, perpetuando o espírito do falecido. Terá tanto de sórdido como de poético. Outras tribos praticariam tal ato como preservação do cadáver: tornar-se-iam, a dois tempos, portadores de vida e de morte, túmulo e perpetuação. Se pensarmos a arte como antropofagia, profanidade, portamos em nós o mundo desde o primeiro traço do primeiro auroque das margens do Côa. E estamos sempre prenhes, cheios, divinos. Sustenta.

Joga, este labor palimpsestico de Cancela, na amplitude do profano. Do incesto, transgressivo, afinidade literária, da herança à intertextualidade, da autoria à receção, da escavação do discurso, do *prazer mastigável do texto*; tanto como a violência perene do mundo, evoca-se a substância líquida da linguagem, indaga-se o espaço teórico literário. Sobre a categoria do reprovável, dos tabus a recitar, formaliza-se a transgressão na forma do corpo textual. *Disjecta member, tessitura, tudo nos fala*.

Em *Missa in albis* (1988), de Maria Velho da Costa, persiste um pendor auditivo euforizante, a escuta como sinal de comunhão. Repete-se amiúde *estás a ouvir, ouves?, tudo nos fala*, numa sinalização intertextual, metalinguística e até, enfim, fática, embora *comunicação* seja um termo precário no contexto literário. Na obra em estudo, o abjeto poderá reverter para semelhante aliciamento e interpelação. Se o texto

obedecerá ou não a uma decifração desestrutiva, ou a uma resposta na iminência da leitura como sedução, a verdade é que mesmo comendo os gomos, no final resta nada, nem um qualquer bolbo ou núcleo. Mas, entretanto, o fruto foi-se comendo. Seja como for, a literatura convoca esse espaço de ressonância determinado pelo desajuste e pela vivência pessoal que deslocam o sentido de *autoria*, termo abordado intensamente no domínio do estudos literários.

Na escrita palimpsestica de Cancela, e embora nos primeiros livros a leitura psicanalítica seja apetecível, a verdade é que a progressão aponta num aperfeiçoamento do tratamento da linguagem e na rarefação na formalização do arquétipo, diga-se: numa mitificação ou simbolização tendente ao velamento que enriquece e abre o texto à exploração fruidora. Passa-se, portanto, da psicologia para a matéria dela, o que a suplanta e eleva a obra. O texto torna-se gradualmente liberto de um fito direcional inflexível raiado de artificialismo, para a indiferença aparente quanto à inteligibilidade das cenas, desprendendo-se do cárcere da palavra, naturalizando-a: a linguagem expande e força à percepção além gráfica. Literatura. De facto, ao longo das obras, H. G. Cancela parece afastar-se gradualmente da expressão fatídica de reverência edipiana a essa literatura maiusculizada enquanto campo de manobras, como palavra, essa *palavra* dita fundadora, autoral, hierárquica.

O discurso bíblico, os discursos clássicos, trágicos, na revisitação de Antígona, Édipo, a figura de Cronos, as referências, a autocitação assentam numa estrutura esférica interdiscursiva da literatura como antropofagia, em que o discurso e o corpo nada objetam à transgressão, pois que a extensão do limite é a criação do mundo romanesco e ensaístico possível. Nesse sentido, a linguagem, como escrita parafílica, profanação sacra, é a da míngua de um eventual excesso descritivo, contenção mítica, do esvaziamento tendencialmente lírico sem contemplações, inserida a narração numa presentificação do transato como espaço ocupável e revisitável, o que permite a duplicação de personagem, reiterando a cisão identitária. Por outro lado, a personagem alegórica serve de titere de reflexão sem prejuízo do seu escopo romanesco e autônomo.

A autoficção,¹² à falta de termo mais claro, enquanto escrita e simulacro de *self*, mais do que autodistorção narrativa, ou alteridade performática, reflete a identidade em fluída manufatura – cf. os espelhos, as superfícies vítricas, os duplos, a materialidade lúdica da narrativa – disfarçando dionisicamente a mão que [se] [des]escreve. O/s narrador/es da obra em causa, numa pretensão de familiaridade com os leitores, constroem subliminarmente uma ID autoral com que aqueles se confortam numa simulação de proximidade inexistente, na repetição de uma caracterização consistente daquele[s] que narra[m]. Neste jogo, o conceito biografista e autoral prevalece como *mockery* num universo essencialmente estético essencial para a formulação de um pensamento, como obra voltada ao *outro*. Os assim descritos romances (pacto ficcional inabalável, apesar de maleável) citados, que o serão, ultrapassam, não só pelo mínimo facto de se constituírem na primeira pessoa, tal estrita definição. A autoficcionalidade (espelho da velha instabilidade ontológica contemporânea) daí decorrente, como obra que se origina e simultaneamente os recetores-*avatares* dela, bem como a figura autoral – portanto, num exercício inverso ao costumeiro (especialmente hoje, na doentia exploração da figura autoral por oposição ao texto), denegada e consubstanciada na própria obra e dela, com ela, nascida, é aqui igualmente técnica de fuga, evasiva, história de um *self* escrita pelo *self*. A autoficção é a expressão do sujeito de enunciação ele mesmo, entidade fictícia, ser de linguagem, portanto, e não necessariamente daquele a que chamamos autor e assina estes textos, sem que, porém, deles se exima: este processo terá algo de intencional. A pretensa anulação deste a favor de uma figura-voz constitutiva de si mesma e da tessitura em devir é um ato submisso-libertador do fenómeno em estudo: age disfuncionalmente, narcísico e crítico num quadrante irónico da linguagem, do *eu* e *não eu*. Considerese Frank e a ridicularização irónica do in/finito, a noção de *self* como assunção linguística de Fichte, ou *Selbstschöpfung*, *Selbstvernichtung*, *Selbstbeschränkung* de Schlegel, atendendo a De Man (1997).

Se alegoria, poderíamos ler: a mãe, literatura; a propriedade, constructo histórico e obra; o pai, influência/herança; arqueologia, leitura. Mas é igualmente carne e sangue humanos, e no que em nós

¹² Termo genérico, precário, ante as teorias de Doubrovsky (1977), Groensteen (2007), Colonna (2007), Charpentier (2006), Derrida (1982), Schmitt, Summa-Knoop (2017).

há de inumano como o tempo, e de transcendente como outra coisa qualquer; ensaio de pseudobiografias discursivas (o *possível* é ser tudo simultaneamente) ou partenogénese, à semelhança daqueles românticos feitos no entalhe da escrita, presidindo à sua des/construção identitária como demiurgos de si mesmos, discursivamente. Desta forma, essa mão decepada, plasmada na economia de um nome abreviado e *outrado* na capa, faz-se acompanhar por outras, conscientes do hiato que, porém, permanece entre os dedos – não raro, erro, excesso ou profanação: "profanação da própria autoridade do autor", comenta, afinal, Cancela (CANCELA, 2019, p. 82). Esta deturpação denega ou constitui? Sobre um texto, quantos outros são válidos? Não admira que Helena se estremunhe com a luz do quarto, raramente se vê mais do que para dentro e, nessa medida, cada texto é sempre dúplice, exibicionismo-voyeurismo. A ficção, qualquer texto, nasce do ato de escrita como desbravamento e ocultação. Ninguém se quer ver inteiro na palavra, um leitor procura esconder-se tendencialmente no que diz ver do autor, este oferece multiplicidades. Nenhuma parte quer o ónus. Se a morte é esquecimento de si em outrem, a leitura será "aprender a não ver" (CANCELA, 2020, p. 225), absorver, deglutiir, tornar o hiato comestível, saturado da desfiguração que perpetua a palavra para lá do para lá. A noção de antropofagia lê-se na criação e apreciação enquanto assimilação de outridade ou, pelo menos, espelho e, assim, autofagia. Se Augusto, indivíduo, história, obra, encerra um qualquer substrato similar a uma alma, no entendimento que dela temos como ID, raiz, particularidade, e que, a par de outras subjetividades, resiste à denominação, talvez a sua percepção por parte dos leitores seja possível por via da emoção estética, de uma atenção fora do domínio do primeiro olhar, como se diante de Cnossos e ainda assim sem fio. Esse *fio não fio* não seria totalmente Ariadne, nem o palácio inteiramente Minos, e não salvaria ele mesmo do Minotauro.

A noção do *eu* como posse e destituição de si é o que encontramos em figuras jorrantes como Amir ou Victor, o qual, a par de um Cossery posterior, escreve e não verbaliza. Esse afeto-cisão entre dois mundos, ocidente e oriente, que Sevilha, como outras cidades europeias hoje tão eficazmente pintam, categoriza uma forma de violência que sempre se perpetua ela mesma nesta poética, e experimenta as línguas como corruptela e permanência, a cultura ou a civilização como choque e opressão, afinal realidade histórica nunca desvirtuada dessa alimentação

póstuma, como evoca a deglutição do Bispo Sardinha lembrada por Oswald de Andrade e a sua antropofagia como cosmovisão. O que resiste e o que acaba delegado para a categoria do olvidável, recuperável por uma narrativa posterior via arqueologia ou tradição, eis a natureza mais ou menos sombria ou luzidia do real. Mas este real é-o, ou apenas experimentado enviesadamente? Digamos a propriedade, a posse, de que tanto se fala nestes textos desde, pelo menos *De re rustica*, a fronteira, a terra, é possível possuir verdadeiramente alguma coisa, alguém, um pensamento, um sentimento, uma obra, uma identidade, uma língua? Neste caso último, será, antes, a língua que possui. Lisa, Laura, Laurinha parecem impossibilitadas de alguma forma de tomar a palavra na boca. Amiúde bebem, mas não comem, personagens que são, a palavra ali é tão mastigável como uma língua morta. Fluido, sopro. Têm noção da superficialidade do nome por oposição à *coisa*, e talvez saibam ou intuam que não se toma a *coisa* pelo nome com que se lhe refere. A palavra prevê e simultaneamente incapacita, verdadeira barricada, não chega a formalizar senão ficção (cf., por exemplo, Laura: “O trânsito entre uma língua e outra tornava claro quanto qualquer delas era precária” (CANCELA, 2017, p. 166), ou “Ao falar, sentia-se a personagem de um filme estrangeiro dobrado para italiano por maus actores, servidos por uma tradução errónea” (*Ibidem*, p. 190).

Ora, isto pode constituir um problema, constituirá um problema para os narradores de Cancela? Para Augusto parece ter sido. O facto de se escrever sempre na ruína da palavra face ao mundo. De se fazer representar o mundo por algo tão intrinsecamente *imastigável* como as bolas de pão demolido no leite de Laurinha. Laura não fala porque não quer, segundo a mãe, e não o faz por impossibilidade afeta à sua voz tida como género feminino (lembremos essas Elisabeth e Alma) ou não fala justamente para não se deixar ludibriar pela esfera linguística do tempo? Laura, no limite da aferia, não tem capacidade de fazer representar um mundo, vê-o ainda nas margens do *linguajável* “Introduzia na boca o indicador direito e contornava-a pelo interior, evitando os tecidos moles, à procura do esmalte dos dentes e da consistência óssea dos maxilares” (CANCELA, 2014, p. 31), arcaico, não o organiza, não o submete, mas também não se lhe submete. É toda mito, ou texto mal acabado, e como mito se dissolve às mãos dessoutra criatura nos limites de qualquer coisa que não se entende senão por ação nefasta de um atavismo celular. O *eu* pode ser violento como a

cultura, a civilização, a nacionalidade. Portanto, possuir uma língua, apesar de excrescência ou de míngua, ainda será pertencer-se a algum pervertido domínio que não ostracize o sujeito de si mesmo? Mas não seremos desejavelmente bilingues, nesse entalhe, hibridação, fronteira amovível? A língua muda o sujeito ou o sujeito muda a língua? Diga-se língua, diga-se mundo. Este fosso que aqui se representa, e em Cancela as personagens representam realmente sempre, no domínio do gesto delimitador desse dramatismo, da performance do *eu* perante o *tu*, o *outro*, é uma materialização de um passado e de um futuro que se toma como regra e que quando se olha, já passou. Quando Tutmés, o quarto, subiu ao trono, a esfinge era já uma ruína.

A ruína pode tanto referir-se ao tempo e à noção clara dele, como a personagem de Lispector (*A paixão segundo G. H.*) do alto do minarete-quarto, arrasando o mundo sob as areias e simultaneamente revoltando-lhas, e poderá amplificar um registo sonoro ou legível do *outro* em nós, de um passado que nos percorre, e do qual o sujeito se evade não talvez o suficiente para se constituir uno e univocal. O mesmo ocorre na arte. Diz que não existe novidade desde o discurso salomónico, e no entanto tudo é novo. A ruína é de onde se erigem variações do discurso de Salomão, de Sulamita, da poesia de Safo. Quando Cancela evoca Céline ou uma linhagem literária indagadora, não evoca a literatura toda (Kristeva (1982) discordaria, talvez eu tenda a discordar-me), mas evoca um estado de espírito que lhe é subserviente e que a mantém, uma esfera arcaica, um qualquer indizível que se mostra mas que mesmo escrevendo nunca se diz. Pode ser desespero, pode ser ceticismo, cinismo, niilismo. Até pode ser o reverso. E o sublime.

Permanece a dúvida, se havemos de indagar a catarse nalgum canto obscuro, ou se está aí numa palavra interdita e apenas percetível como intuição daquilo que pobemente veste.

Referências

BATAILLE, G. *Eroticism*. London: Penguin, 2012.

BATAILLE, G. *Literature and evil*. London: Penguin, 2012.

- BENAYOUN, R. *Érotique du surréalism*. Paris: Pauvert/FeniXX, 2019. e.Pub
- BAUMAN, Z. *Liquid love*. Malden: Polity Press, 2008.
- BURKE, E. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. Oxford: University Press, 1990.
- CANCELA, H. G. *Anunciação*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- CANCELA, H. G. *De Re Rustica*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.
- CANCELA, H. G. *Impunidade*. Lisboa: Relógio D' Água, 2014.
- CANCELA, H. G. *O exercício da violência*. A arte enquanto tempo. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2014.
- CANCELA, H. G. *As pessoas do drama*. Lisboa: Relógio D' Água, 2017.
- CANCELA, H. G. *A noite das barricadas*. Lisboa: Relógio D' Água, 2020.
- CÉLINE, L.F. *Death on credit*. Death on the instalment plan. Richmond: Alma Books, 2009.
- COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2007.
- DE MAN, P. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1983.
- DE MAN, P. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997.
- DERRIDA, J. *The Ear of the other*. Otobiography, Transference, Translation. New York: Schocken Books, 1982.
- CHARPENTIER, I. “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...” *Contextes* [En ligne]. v. 74, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/74>. Acesso em: 17 mar 2021.

DI SUMMA-KNOOP, L. *Critical autobiography: a new genre?*, *Journal of Aesthetics & Culture*, Volume 9, 2017.

DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

GROENSTEEN, T. *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

KRISTEVA, J. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LISPECTOR, C. *A Paixão de G. H.* Lisboa: Relógio D' Água, 2013.

KOH, T., *God*. [Sculpture; Plaster, wood, paint, wax, Eros lube, artist's saliva, cum of the artist and others], 2007, (Städelsches Kunstinstitut Collection, Frankfurt am Main).

Reflexões sobre personagens melancólicas: um olhar sobre o romance de João Tordo

Reflections on Melancholic Characters: A View to João Tordo's Novel

José Luís Giovanoni Fornos

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, Rio Grande do Sul / Brasil

jlgf@vetorial.net

<http://orcid.org/0000-0002-4257-4892>

Resumo: O presente artigo examina o comportamento das personagens no romance *O luto de Elias Gro* (2015), do escritor português João Tordo, levando em conta os efeitos traumáticos que as assolam frente às situações trágicas. O romance apresenta os espaços geográfico, arquitetônico e literário como condicionantes, sem, todavia, associá-los à história e ao nome de um país ou região. Num sentido global, o romance traz uma reflexão acerca da fragilidade humana quando se depara em situações de perda. Para tanto, o ensaio *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud, serve como referência inicial, observando o seu aproveitamento para a compreensão das figuras em ação no romance.

Palavras-chave: melancolia; romance português do século XXI; João Tordo.

Abstract: This article discusses the behavior of characters in the novel *Mourning Elias Gro* (2015) by Portuguese author João Tordo, considering the traumatic effects that plague them in the face of tragic situations. The novel brings geographical, architectural and literary spaces as buildings elements, but does not associate them to the history and name of a particular country. In an overall sense, the novel sets a reflection about the human fragility when facing situations of loss. Therefore, the essay *Mourning and melancholia*, by Sigmund Freud,

is used as an initial reference, as well as a basis for understanding the characters represented in the novel.

Keywords: melancholy; 21st-century portuguese novel; João Tordo.

O presente artigo analisa o romance *O luto de Elias Gro* (2015), do escritor português João Tordo¹, enfatizando passagens em que a dor, a solidão e a melancolia² se apresentam como aspectos marcantes nos comportamentos das personagens. Igualmente faz referência à importância do espaço e da literatura como companhia à dor e à solidão. Ao final, apresenta-se uma breve reflexão em torno do papel do luto e da melancolia na estruturação do sujeito quando se confronta com a perda, recorrendo ao ensaio *Luto e melancolia*, de Freud.

Igualmente o artigo decorre das reflexões iniciais efetuadas a partir do projeto de pesquisa *As relações entre memória e história: uma perspectiva do testemunho, do trauma e da melancolia nos romances*

¹ João Tordo nasceu em Lisboa a 28 de Agosto de 1975. Formou-se em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa. Ganhou o Prémio José Saramago em 2009 com o romance *As Três Vidas* (2008). Dentre os romances publicados até o momento constam os seguintes títulos: *O Livro dos Homens Sem Luz* (2004), *Hotel Memória* (2007), *O Bom Inverno* (2010), *Anatomia dos Mártires* (2011), *O Ano Sabático* (2013), *Biografia Involuntária dos Amantes* (2014), *O Luto de Elias Gro* (2015), *O Paraíso Segundo Lars D.* (2015), *O Deslumbrado Cecília Fluss* (2017), *Ensina-me a voar sobre os telhados* (2018), *A mulher que correu atrás do vento* (2019), *A noite que o verão acabou* (2019) e *Felicidade* (2020).

² A melancolia é uma categoria que recebe atenção desde os gregos, em especial com Aristóteles, ganhando destaque mais tarde, na Idade Média, pela escolástica cristã e no Renascimento. Da vasta bibliografia sobre o assunto, mencionam-se, aqui, algumas referências: *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton, *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, *Saturn and Melancoly*, de Raymond Klibanski, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, a gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer, *A casca e o núcleo*, de Nicholas Abraham e Maria Torok, *Estâncias: a palavra e fantasma na cultura ocidental*, de Giorgio Agamben, *A tinta da melancolia*, de Jean Starobinski, *Sol negro: depressão e melancolia*, de Julia Kristeva, *Mitologia da saudade*, de Eduardo Lourenço. No Brasil, entre os muitos estudos, encontram-se *Saturno nos trópicos*, de Moacyr Sciliar, *Olhos turvos, mente errante – elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, de Jaime Ginzburg, *Benjamin: tradição e melancolia*, de Susana K. Lages e *Melancolia*, de Luiz Costa Lima.

portugueses do século XXI. O objetivo do projeto é investigar os romances portugueses publicados a partir do ano 2000, tomando como referência as categorias presentes no título da pesquisa. Tal recorte se deve, em parte, à presença de jovens autores³ que vem se destacando no cenário literário internacional. Em comum ao grupo de escritores ressalta-se a quantidade expressiva de publicações com respectivas premiações, bem como aquilo que Miguel Real (2012) ressalta como uma tendência cosmopolita do romance português publicado após os anos 2000. Tais obras se concentram em perspectivas globais, não se atendo apenas à história e a política de Portugal. Desta forma, é possível se deparar com enredos que ocorrem por espaços sem uma dimensão geográfica e histórica específicas, com personagens das mais variadas origens. Personagens estas que trazem e carregam consigo preocupações emocionais que acometem e simbolizam os sujeitos em distintos ambientes, não se vinculando ao universo regional e nacional português. É com base nesta última referência que se observa o romance *O luto de Elias Gro* como um retrato universal acerca das fragilidades do humano que, diante de situações de perda, se vê aprisionado pela dor e melancolia.

É nesse sentido que se observa a importância do ensaio *Luto e melancolia*, de Freud, para se compreender os danos sofridos pelas personagens do romance em análise. Como observa Paul Ricoeur, ao recorrer ao ensaio de Freud, é necessário como ponto crucial para o entendimento de memórias feridas, identificar o “obstáculo principal no qual o trabalho de interpretação esbarra no caminho da recordação das lembranças traumáticas” (RICOEUR, 2007, p. 84). É em relação à noção de trabalho, enunciada de forma verbal, que se torna possível falar da própria lembrança como de um trabalho de rememoração. No decorrer da narrativa de João Tordo, tal aspecto se torna recorrente, a fim de desvelar os dramas vividos pelas personagens.

A perda e seus efeitos traumáticos é uma das condições estruturantes do romance *O luto de Elias Gro*. A morte é um dos eixos norteadores, trazendo consigo as manifestações de dor, solidão e melancolia. Ao mesmo tempo, notam-se contrapontos importantes no enfrentamento à dor. Nesse sentido, a narrativa traz uma reflexão significativa sobre a fé diante de existências interrompidas por

³ Os autores em destaque são Gonçalo Tavares, Valter Hugo Mãe, José Luís Peixoto, Afonso Cruz, Patrícia Reis, João Tordo, Nuno Camarneiro, Jorge Reis-Sá, Paulo Varella Gomes, Francisco Camacho, Ana Margarida de Carvalho, Felipa Martins, Joana Bertholo, João Reis, entre muitos outros.

tragédias. A presença de Cristo é sintomática, pois, para uma parte das personagens, concentrar-se nela, origina para o sujeito conforto frente aos males da vida. Soma-se a isso a importância das amizades como auxiliar na condução da vida terrena.

As personagens travam embates entre a crença e a descrença a Deus. Movidos entre a fé e a incredulidade, há um debate sobre a necessidade de se crer numa entidade superior e divina em contraponto aos desígnios aleatórios dos acontecimentos. Este crer não estaria obrigatoriamente relacionado às religiões, podendo ser cultivado de forma individual e solitária. Tais observações gerais resultam dos diálogos entre um personagem narrador, um homem que não recebe nomeação no romance⁴, e Elias⁵, um sacerdote que atende aos moradores de uma ilha. Tal espaço serve de refúgio ao personagem narrador da história depois que este fora atingido por uma perda aniquiladora. A ilha representa a tentativa de viver o luto. Mergulhada numa tristeza intensa, a personagem aluga um antigo farol desativado. Seu definhamento é gradual. Não obtendo resposta ao seu martírio, naufraga, a cada hora, numa lassidão e desalento absolutos.

Em contrapartida ao sofrimento do narrador, a personagem Elias, apoiando-se na figura de Cristo, crê na salvação e no cuidado aos outros. Resistente ao pensamento do padre, o personagem narrador desafia a esperança de uma vida cheia de confiança. Entrega-se diariamente à bebida, acolhido por um cotidiano sem propósito, sendo tomado por uma melancolia extrema. Elias acompanha a trajetória do personagem narrador, promovendo pequenos atos que pretendem tirá-lo do desânimo. Dois projetos de vida se apresentam: uma personagem que desiste de viver; a outra, que, mesmo devastado por um passado de dores, crê no desenvolvimento de sonhos positivos para humanidade.

Outros aspectos importantes para a compreensão das personagens são os espaços geográfico, arquitetônico e literário. O primeiro refere-

⁴ Pouco se sabe acerca das origens dessa personagem que relata o seu trauma. Não há informações do lugar de nascimento ou de locais onde viveu. Muda-se para uma ilha que igualmente não recebe denominação. O romance *O luto de Elias Gro* é o segundo de uma trilogia que recebera a seguinte menção: “dos lugares sem nome”, em que situações, fatos e nomes de personagens se revezam no decorrer dos três livros. Os outros dois romances são *O paraíso segundo Lars D.* (2015) e o *O deslumbramento de Cecília Fluss* (2017).

⁵ Este embate também diz respeito às passagens envolvendo as personagens Lars Drosler, um escritor ateu, e Xavier, um ex-combatente de guerra, que atua como faroleiro na ilha.

-se à ilha e ao seu papel na configuração da comunidade. A condição insular condiciona um modo de ser e estar cujo limite está expresso, ora no extravasamento, ora na contenção. O imaginário ilhéu se mantém através dos ritos desde longa data.

O segundo refere-se ao farol e a Casa das Águas como lugares de memória. Ambos representam a história do lugar ao acolher personagens significativos na tradução do imaginário local. O terceiro diz respeito aos escritos de Drosler e aos contos de Jorge Luís Borges.

Em relação à manifestação da literatura, se observa em *O luto de Elias Gro*, que o relato empreendido pela personagem narrador revela-se por meio de uma escrita alicerçada numa estruturação irregular. Talvez diante da urgência de narrar fatos traumáticos, a escrita constrói-se sem a divisão em capítulos numa torrente de acontecimentos, reflexões, diálogos, lembranças, biografias, expostas em 323 páginas que, segundo o autor do relato, ainda esconderá coisas, devido à sua incapacidade de contar. Como observa Márcio Seligmann-Silva (2008) ao tratar dos sobreviventes de tragédias, uma das condições de sobrevivência está na ideia do testemunho e como tal sua necessidade implícita em contar aos outros, fazendo com que esses ouçam tais narrativas. De acordo com Seligmann-Silva, a narrativa “seria a picareta que poderia ajudar a derrubar o muro” do silêncio, permitindo que o sobrevivente do trauma “inicie seu trabalho de religação ao mundo”. Desta forma, narrar o trauma “tem sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Em vista do embate acima mencionado entre o personagem narrador e Elias, o romance apresenta situações similares vividas por outras duas personagens. É o caso do escritor dinamarquês Lars Drosler e o faroleiro François Xavier que igualmente estiveram marcados pela solidão e pela melancolia, buscando sobreviver aos seus medos e traumas. Há, nesse sentido, um espelhamento, repetindo nas personagens as dores da perda ou do infortúnio, embora se tenham dado em períodos distintos.

No passado, por alguma razão, Lars Drosler abandona a vida citadina, refugiando-se na ilha. Vive, durante muitos anos, na Casa das Águas, que, após a sua morte, fora engolida pelo mar. Xavier, ao retornar da guerra, ferido, igualmente se abriga naquele território, vivendo solitariamente no farol, na época ainda em funcionamento. Ambos travam contato, mostrando-se distintas visões acerca da existência de Deus. No período, a personagem Elias é um menino que sofre com a morte prematura da mãe e com a violência do pai. O menino se aproxima do escritor que se mostra, num primeiro momento, solícito.

Depois, Lars Drosler torna-se indiferente à presença do rapaz. É Xavier que acolhe Elias, dizendo da importância de Deus e Cristo na vida dos homens.

Fragments da vida de Elias criança e adolescente são narrados nos diários deixados por Drosler. Estes, somados a um revólver, foram recolhidos de um baú, numa operação de resgate depois que a Casa das Águas⁶ afundara. Tais objetos são significativos para a compreensão do passado de Elias. A arma e os diários revelam momentos do padre na adolescência. É através da leitura do diário realizado por Cecilia, a filha do padre, juntamente com o personagem narrador que se descortina o passado de Elias. Observa-se também a vida solitária de Drosler e as diferenças de pensamento deste com as de Xavier.

A leitura dos cadernos de Lars revela o comportamento melancólico do escritor. O episódio em que Elias vai à casa de Drosler e este não atende ao garoto, expulsando-o, expõe a “parede da melancolia” (TORDO, 2015, p. 171) que aponta um quadro em crescente declínio do escritor. Embora Elias necessite de ajuda, Drosler é tomado por “uma repugnância pelos outros” (TORDO, 2014, p. 171).

Em contraponto ao comportamento melancólico das personagens masculinas, duas figuras femininas se apresentam como alento diante de um universo funesto. Uma delas é a personagem Alma que, sobrevivente a um naufrágio, mostra-se sempre solidária, embora pese sobre ela a perda de uma filha. Alma acolhe Elias em sua doença, auxilia o personagem narrador e, mesmo após o divórcio, fornece almoço ao ex-marido. Auxilia Cecília, revelando-se uma mulher prática e decidida.

Cecília é outra figura importante. Em seus 11 anos, a menina mostra-se curiosa, questionadora. Embora seja vista, por vezes, como uma criança impertinente pelo personagem narrador, é importante na vida deste, estimulando-o, em última instância, a assumir compromissos, interrogando-o acerca de sua paralisia perante a vida. Uma maior aproximação da menina com o personagem narrador ocorre com a leitura dos cadernos⁷ de Drosler e a doença de Elias. Se por alguns

⁶ A Casa das Águas como é denominada pelos moradores da ilha possui importância ao trazer para o presente a memória do passado, em especial para Elias. Nesse sentido, o padre possui um projeto que é a reconstrução do imóvel como uma maneira de valorização do lugar. Além de Lars Drosler, o escritor dinamarquês, que trocara a vida urbana pelo refúgio numa ilha isolada, outras famílias moraram no local.

⁷ Tais cadernos são diários de Lars Drosler, caso aceitemos as proposições a seguir: Ao caracterizar o diário, Philippe Lejeune estabelece como base essencial dessa forma

momentos Cecília dá sentido à vida do narrador, é o narrador que a ampara quando da morte do pai, intercedendo de forma crucial no gesto quase fatal da garota.

Na sequência da abordagem, examinam-se os diários do escritor Lars Drosler e as motivações que o levaram a viver uma vida de apátrida numa ilha. Tais informações derivam da leitura feita por Cecília e pelo personagem narrador, o que condiciona o conhecimento da provável vida do escritor na ilha⁸.

Drosler, segundo o personagem narrador, armazenara num baú “quinze cadernos e centenas de páginas” (TORDO, 2015, p. 132), muitas delas ilegíveis, outras escritas em dinamarquês o que impede a Cecília e ao próprio narrador de as lerem. Havia ainda dois livros completos, correspondências, pequenos textos e apontamentos que foram deixados de lado pelos dois leitores que se concentram nos cadernos. Uma das primeiras constatações feitas pelo narrador é que a melancolia e o “desespero rasgavam” a prosa de Drosler. De acordo com o narrador, o escritor dinamarquês,

era capaz do remate mais doce numa frase que terminava com a observação da coisa mais singela para, a seguir, no espaço de dois parágrafos, encetar uma aguda deambulação sobre a mortalidade (TORDO, 2015, p. 132).

Segue comentando:

narrativa a data. Segundo o autor, o primeiro gesto do diarista é anotar a data daquilo que escreverá. Um diário sem data não passa de uma caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital, adverte o estudioso. De acordo com Lejeune, um diário mais tarde modificado terá perdido o essencial: “a autenticidade do momento. Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 260), conclui o autor.

⁸ Embora o personagem narrador não ponha em descrédito as revelações feitas pelos cadernos de Lars, ele menciona que, para Cecília, as informações ali contidas sobre o pai não passavam de ficção. Escreve o narrador: “Entendi nesse momento que, até então, talvez tudo o que houvéssemos lido dos diários de Drosler parecesse, a Cecília, uma ficção” (TORDO, 2014, p. 178), pois, para a menina, “era natural que todas as referências a um Elias muito jovem se assemelhassem às descrições de uma personagem. Como poderia ela levar a sério um texto que falava do seu pai com quinze ou dezasseis anos” (TORDO, 2015, p. 178).

A irregularidade das entradas nos diários mostrava o caráter profundamente instável de Drosler. Era frequente que uma entrada fosse bruscamente interrompida por um desenho macabro de um de seus homens, de olhos vazios como a noite, a cabeça atravessada por uma faca sangrenta ou trespassada por um machado; ou deitado no chão com cruzes no lugar dos glóbulos oculares, denunciando a morte prematura (TORDO, 2015, p. 132).

O personagem narrador confessa que, ao examinar tais desenhos, um mal estar lhe assoma, alimentando uma raiva interior. Para Cecília, o escritor não “tinha muito jeito para o desenho” (TORDO, 2015, p. 132).

Drosler chegara à ilha em 1950, com 27 anos, acompanhado de três pessoas. Vivera desde a adolescência em Copenhague, embora tenha nascido em Odense. Num dos trechos, lê-se que o escritor está no “limiar do desespero” (TORDO, 2015, p. 134), onde “gotas de suor que se misturam com lágrimas” (TORDO, 2015, p. 134), brotam de seu rosto, estando “possuído de uma raiva infinita e de uma frustração que o poderão levar a saltar de uma escarpa, sepultando-se nas rochas” (TORDO, 2015, p. 134). Drosler amaldiçoa cidades da Dinamarca, disfarçadas de “províncias liberais” (TORDO, 2015, p. 136). Escreve sobre o amor por outro homem, ao mesmo tempo, diz de seu desejo de matá-lo. Sente-se traído, faltando-lhe vitalidade diante dos apelos carnais oferecidos.

Neste momento, o personagem narrador interroga-se se seria adequado “deixar que Cecília prosseguisse a leitura” (TORDO, 2015, p. 136). Decide dar continuidade. Retoma a leitura do episódio do encontro entre Drosler e Xavier no farol. Xavier põe nas mãos do escritor um revólver, afirmando que a escolha para se suicidar é de Drosler. Com o revólver encaixado na mão, sente “o coldre seco contra a textura delicada da pele” (TORDO, 2015, p. 144). O escritor deixa o revólver pender da mão e conclui que, se o problema é ele, “porque não atacar o problema pela raiz e começar a tirar a sua própria vida” (TORDO, 2015, p. 144). Na sequência, os dedos perdem força e o revólver lhe escapa, caindo ao chão. Cansado, o escritor adormece. Ao acordar, depara-se com a presença de uma criança que empunha a arma, apontando-a para sua cabeça.⁹ A criança não dispara, pedindo desculpa ao escritor. Elias é o nome dela, pai de Cecília.

⁹ Essa criança aponta-lhe agora o cano curto do revólver à testa. Ainda que o final redondo do cano trema, bastará o premir do gatilho – proposto ou provocado por

Na passagem, o conflito em seguir vivendo ou não, aspecto recorrente na vida do escritor, expressa o sentimento do personagem narrador que revela um Drosler acometido de estados meditabundos, depressões violentas, levando-o sempre a imaginar a sua morte. Em resumo,

Imaginava-se a cair de um barranco e a bater a cabeça numa grande pedra. O sangue derramado atraía a atenção dos corvos, que vinham lhe bicar os olhos, e sepultavam-no assim mesmo, na sua terra natal de Odense. Uma noite, os mesmos pássaros faziam a viagem da Ilha até a Dinamarca e, pousando gentilmente sobre a sepultura de Drosler, levavam no bico os olhos do escritor, que largavam na terra húmida (p. 159).

Cecília, segundo o narrador, rira da descrição. No decorrer dos apontamentos, Drosler abandona a vida da Dinamarca e as viagens a Paris, fixando-se na ilha, habituando-se à solidão como modo de vida. A partir disso, dedica-se integralmente à escrita, convicto de duas coisas: “da razão e da ausência de um deus” (TORDO, 2015, p. 163).

Parte do conhecimento que se tem de Elias Gro provém da leitura dos diários de Drosler. Nestes, as dificuldades da personagem são expostas. De outro modo, os diálogos com o personagem narrador permitem igualmente se conhecer o passado, as crenças e os sonhos de Elias. Doente, preso a uma cama, confessa seu medo da morte, reportando a doenças da infância, a importância do ateu Drosler para sua conversão a Deus, a ideia de reconstruir a Casa das Águas. Recorda também do período em que a doença atingira a esposa e a levara à morte. Diz:

Cecília tinha poucos meses. A doença começou com uma dorzinha, a Merete dizia que lhe doíam os dedos das mãos, as falanges, que lhe custava dobrá-los. Depois queixava-se dos ossos da bacia, ela era tão magra, e também de dores nos tornozelos. Revirava-se à noite, gemia. Ficava acordada. Eu despertava com a cidade a zunir lá fora e a Merete encostada à almofada, a suar, embalando a Cecília. São as últimas memórias que tenho

um impulso involuntário do sistema nervoso – para que a vida de Drosler termine num instante (TORDO, 2015, p. 146).

dela. Pouco tempo depois, a Merete já não conseguia andar. A seguir, passamos umas semanas no hospital e, de repente, ela foi-se. Cancro nos ossos (TORDO, 2015, p. 272-273).

O luto, diz Elias, pode se transformar em algo agradável, não terminando quando se quer, restando-nos a espera. É preciso “Aguantar, resistir, esperar que as coisas se transformem noutras. Sobreviver é encontrar um sentido para o sofrimento” (TORDO, 2015, p. 272-273). E continua a falar da dor frente às perdas:

Drosler morreu quando eu tinha dezassete anos. Encontraram-no pendurado de uma viga dentro de casa. Uma corda grossa ao pescoço. É certo que sofri. Também sofri quando o Xavier partiu, embora o faroleiro tenha partido com a dignidade da morte natural. Mas quando chegou a hora dela! Encontrei a ferida aberta aqui dentro, já não era pelo outros que sofria, era por mim, e então senti-me doente, tão doente quanto um homem do meu tamanho pode sentir-se. Larguei o trabalho e fechei-me em casa com Cecília. Durante muito tempo não saí. Observava os entendais dos vizinhos, e o prédio fronteiro, e as luzes que se acendiam e apagavam. Ouvia do quarto, o choro da minha filha. As coisas da Merete estavam por toda a parte, objetos contaminados de amor. Brasas tiradas de uma fornalha e jogadas ao acaso pela casa. Nesses dias afundei-me. Afundei-me renegando tudo, julgando assim poder levar o passado comigo para as profundezas (TORDO, 2015. p. 275).

No período rememorado, Elias perde a guarda de Cecília, deixando-o ainda mais frágil. Todo o mobiliário da casa é levado. Água e luz são cortadas. Deixa de cuidar de si, abolindo banho, corte de cabelo e barba, igualando-se ao estado atual do personagem narrador e adverte:

Nós, os humanos, somos uma carrada de coisas malcheirosas ocultas debaixo de outras que precisam de muito cuidado. Se não tivermos esse cuidado, o que está lá embaixo vem ao de cima (TORDO, 2015. p. 276).

Depois de um período de depressão e pesar, Elias recorda a chegada de Alma num determinado dia e sua importância na sua recuperação. Regressa à convivência social, organizando-se em torno da filha que lhe fora devolvida com a intervenção de Alma junto à justiça. Ao final da conversa com o narrador, tendo consciência da gravidade do sua doença e temendo pelos cuidados de Cecília, pede que cuide da filha.

Com o relato do personagem narrador, descobre-se ser esta uma das preocupações centrais de Elias. Sua doença e a idade avançada de Alma e dos demais moradores da ilha não havia garantia de segurança futura à Cecília. Desta forma, desde o primeiro encontro casual entre o narrador e a filha, o projeto de Elias é criar condições para que o narrador se ocupe dos cuidados da menina. Como Elias, também o homem que ali chegara atravessa um período de luto, perdendo o desejo de viver, como se sua vida tivesse subitamente privada de sentido, entrando num período de resignação, passivamente à espera da morte. A superação do luto está no acolher de Cecília.

É o que se pode chamar de um processo de elaboração ou de perelaboração, vinculado ao conceito de trabalho, exposto por Freud como trabalho de luto que difere da melancolia, sentimento que parece prosperar em Drosler e no narrador. O estado melancólico, diferente do luto, é um sentimento de desvalorização, de empobrecimento e de esvaziamento do eu. No luto, o mundo torna-se vazio devido à ausência da pessoa amada. Na melancolia, é o próprio eu que se esvazia, não tendo mais força para viver novamente, podendo levar o sujeito ao suicídio, fato este que acomete o escritor dinamarquês.

O luto de Elias se iguala ao do personagem narrador que relembra, a todo instante, a perda da filha e o abandono da mulher. Recorda a vida conjugal, refletindo sobre seu estado melancólico. São as memórias desse período que são reconstruídas e redigidas textualmente a alguém que se desconhece. Sabe-se, desde o início do relato, que os acontecimentos ocorreram há muito tempo e que o personagem narrador não habita mais a ilha.

Em seu testemunho, o mudar-se para uma ilha, evitando contato social, seria o melhor meio de fazê-lo esquecer-se do drama pessoal. A bebida e o uso de uma luva de boxe, para esmurrar a tristeza, aumentariam a capacidade de resistência perante o sofrimento. Em meio à vida na ilha, recorda o primeiro contato com a ex-mulher, a curiosa atenção à sua estranha figura, bem como aos efeitos que a perda causara, remetendo-o à solidão. Segundo o narrador, a ex-mulher, denominada no texto de A.,

caminhava com as pernas ligeiramente afastadas. Era magra e roía as unhas até à cutícula, pouco lhe restava de feminino nos dedos carcomidos. Cheirava a suor e a uma substância qualquer que usava para limpar pincéis. Tudo em A. gritava isolamento; tudo nela era calculado para manter os humanos a uma distância segura. Achei-a muito inteligente. Uma inteligência construída a partir de dentro, como alguém que vive numa caverna escura, pressentindo as sombras (TORDO, 2015, p. 42).

Nesse sentido, Paul Ricoeur (2007) defende um lembrar ativo, isto é, um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento. Segundo Jeanne Marie Gagnébin (2006, p. 105), “um trabalho que lembra os mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos”.

A vida solitária na ilha aumentara as recordações de A, criando um efeito contrário do pretendido. A ex-mulher lhe chamava Narciso, recomendando-lhe que guardasse para si aquilo que encontrara, pois, segundo a ex-mulher, “nos momentos em que o Narciso desespera, é mais fácil perdemos num labirinto de conspirações, como um pugilista que se debate com a sua própria sombra” (TORDO, 2015, p. 116). Para A., “conspirar contra nós próprios, sabotando-nos; conspirar contra, por consequência, contra a coisa amada” (TORDO, 2015, p. 116).

O refúgio na ilha foi a tentativa falhada de absorver a perda. Além de o constante relembrar da ex-mulher, o narrador traz igualmente a imagem de um médico com quem estabelece diálogos a respeito de sua situação. Em um dos episódios, ainda sob o efeito da ingestão de uma garrafa de whisky, se depara com a imagem de um médico. Conta sua história ao fantasma, mencionando, entre outros aspectos, a difícil convivência com A. depois que perdera a criança, acusando-o a si mesmo de negligente. Em seu delírio, culpa-se pelo acontecido ao afirmar que “por descuido deixamos uma criança sozinha durante um minuto e alguém a leva” (TORDO, 2015, p. 195). E continua: “por desatenção voltamos a cabeça quando deveríamos estar a olhar em frente e precipitamos o desastre” (TORDO, 2015, p. 195). A voz do médico soa como se fosse uma realidade material, ferindo a consciência traumatizada de um homem:

As pessoas são feitas de porcelana. Lascam com facilidade, instigam em nós a urgência de não as deixar cair.

Partem-se em pedaços se as largamos. Esses pedaços são inconsoláveis. É impossível tornarmos a juntá-los e, se o tentamos, ficaremos para sempre a observar as rachas que inadvertidamente lhes causámos, cicatrizes que não passam. Por mais que as pessoas jurem que são feitas de porcelana, da mais frágil e dispendiosa (TORDO, 2015, p. 196).

Diante do quadro de exemplos mencionados, em que as recordações revelam estados imersos em solidão e melancolia, tais comportamentos pode ser aproximados com as reflexões de Freud, no ensaio *Luto e melancolia*. O ponto de partida do psicanalista é a análise de perdas significativas. Perdas essas que conduzem o sujeito a um superinvestimento na representação do objeto perdido, numa tentativa de mantê-lo presente. Duas linhas de ação decorrem dessa situação. A primeira seria a realização do luto, “presumido como diretamente acessível, pelo menos num primeiro momento” (RICOEUR, 2007, p. 85). A segunda linha, consequência do fracasso da primeira, seria a impossibilidade de abandono do investimento no objeto perdido, levando o sujeito à melancolia.¹⁰

O luto, para Freud, é “a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como país, a liberdade ou ideal de alguém” (FREUD, 1988, p. 249). O trabalho de luto é realizado quando, não existindo mais o objeto amado, a libido é retirada do mesmo, afastando qualquer ligação entre ambos. Todavia, o abandono de uma posição líbídinal não se constitui em tarefa fácil, nem mesmo quando da já apresentação de um substituto. É necessário grande dispêndio de tempo e energia catexial,¹¹ prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Todavia, quando da conclusão do trabalho de luto, o sujeito fica livre e desimpedido novamente.¹²

¹⁰ É neste ponto que o personagem narrador expressa, na sua confissão, as dificuldades de superação das perdas, recordando sempre a figura da ex-mulher e a traumática morte da filha. Cada objeto ou situação serve como elemento para trazer a si a lembrança de um passado terrível.

¹¹ Segundo Freud, catexia é o processo por meio do qual a energia líbídinal contida na psique é relacionada ou aplicada na representação mental de um indivíduo, coisa ou ideia.

¹² Como foi descrito, a personagem Elias, no seu leito de morte, confessa ao personagem narrador as dificuldades que tivera em proceder ao luto. Ao perder a esposa, depara-se, tal como aquele, com um brutal desalento, abdicando da vontade de viver.

De outro modo, o estado melancólico pode ser resultado do que Freud aponta como uma “perda de natureza mais ideal” (FREUD, 1988, p. 251), isto é, “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor” (FREUD, 1988, p. 251). Desta forma, não se pode ver claramente o que foi perdido. Ainda que o sujeito esteja consciente da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém ou algo. Isso sugeriria que a melancolia, de acordo com Freud, “está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda” (FREUD, 1988, p. 251). Na melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno tal como no luto, e será, portanto, responsável pela inibição melancólica. Todavia, “a diferença consiste em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente” (FREUD, 1988, p. 251).

Os principais traços da melancolia estão presentes no sujeito enlutado. Em ambas as situações, Freud descreve “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar” (FREUD, 1988, p. 250). Todavia, no sujeito melancólico há uma diminuição dos sentimentos de auto-estima, algo ausente no luto. Há, auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando, segundo o psicanalista, “numa expectativa delirante de punição” (FREUD, 1988, p. 250).¹³

Para Freud, “seria infrutífero, de um ponto de vista científico e terapêutico, contradizer um paciente que faz tais acusações contra seu ego”. Na visão do psicanalista, de alguma forma ele deve estar com razão. Deve-se, portanto, confirmar de imediato, e sem reservas, algumas de suas declarações. O sujeito tomado pela melancolia se encontra de fato tão desinteressante e tão incapaz de amor e de realização quanto o afirma. Quando, diz Freud, em sua exacerbada autocritica, ele se descreve

A conversão de Elias a Cristo, auxiliado pelo faroleiro François Xavier, é fundamental para que o padre recupere o gosto pelo viver. Igualmente a presença da filha, recém-nascida, torna-se, gradativamente, uma experiência especial e uma nova aprendizagem para a personagem.

¹³ De outro modo, Freud, na interpretação de Agamben, acena ao “eventual caráter fantasmático do processo melancólico, observando que a revolta contra a perda do objeto de amor pode chegar a tal ponto que o sujeito se esquiva da realidade e se apega ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo” (AGAMBEN, 2007, p. 48).

como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, pode ser, até onde se sabe, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo. No entanto, Freud observa com perspicácia: “ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie” (FREUD, 1988, p. 252).

As feridas deixadas pelas tragédias integram grande parte dos episódios em *O luto de Elias Gro*, expressos desde o título. Cada personagem, a seu modo, absorve traumas, buscando soluções. Ora, na radicalidade da solidão, como revela o personagem narrador, ora na do suicídio, assinalado na experiência do escritor dinamarquês Drosler, ora na experiência divina, convertendo-se à palavra de Cristo como Elias Gro.

Todos, sem exceção, passam pelo exercício do luto através do trabalho da rememoração, da fala e da escrita.¹⁴ O sacrifício se dá através da dor e da melancolia, formas de travessia que conduzem o sujeito à exaustão existencial que, por vezes, pode levá-lo à morte, mas também pode oferecer uma possibilidade nova de encontros por meio da reflexão e da solidariedade. Talvez seja esta uma das provas do romance *O luto de Elias Gro*: a amizade como fonte de redenção diante das tristezas que a vida, por vezes, apresenta. Neste caso, a esperança igualmente pode ser o passo seguinte na abordagem do livro.

¹⁴ No capítulo *Morte e melancolia*, do livro *Literatura, violência e melancolia* (2013), Jaime Ginzburg propõe a seguinte questão: “Como fala um melancólico?”. Para responder, recorre a Hipócrates que, segundo Ginzburg, se atribui a primeira concepção acerca do conceito de melancolia. Hipócrates diz: “se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia” (GINZBURG, 2013, p. 47). Tal formulação teve desdobramentos importantes na obra de Constantino El Africano para quem “os acidentes que a partir [da melancolia] sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos, porque confundem a alma. Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano” (GINZBURG, 2013, p. 48). Melancólicos são aqueles que perdem seus filhos e amigos queridos, ou algo valioso que não podem restaurar. Desta forma, Ginzburg observa que o melancólico “estaria em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2013, p. 48). Assim, Ginzburg faz o seguinte questionamento: “como falar valendo-se desse lugar em que não há sossego? Em que o passado é doloroso, e o futuro não oferece paz?”

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: *A história do movimento psicanalítico* (1914-1916). Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, v. 4. 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82. 2008.

TORDO, João. *O luto de Elias Gro*. Lisboa: Companhia das Letras, 2015.

A relação entre texto literário e peritextos: uma análise do romance *O meu amante de domingo*, de Alexandra Lucas Coelho

***The Relationship Between Literary Text and Peritexts:
An Analysis of the Novel O meu amante de domingo, by
Alexandra Lucas Coelho***

Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

thadyanara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0636-4983>

Resumo: Por muito tempo, o trabalho intelectual, público e artístico foi feito majoritariamente por homens. É sabido que, às mulheres, foi relegado o ambiente doméstico e a vida privada. No entanto, o mundo está em processo de mudança – ainda que lenta e gradual. Atualmente, não só a nossa sociedade, mas também os estudos literários estão atentos às produções de outras vozes que foram silenciadas durante grande parte da História e que agora se levantam com uma força arrebatadora e irrefreável: vozes de mulheres, negros, indígenas, homossexuais, transexuais, dentre outros corpos que foram alijados da possibilidade de se ins(es)creverem no processo histórico, político, social e artístico. Nessa esteira, contemporaneamente, é, sobretudo, um ato político estudar textos não só escritos, mas também protagonizados por sujeitos que foram historicamente subalternizados. Concebendo o trabalho acadêmico como uma prática política, este artigo tem como objetivo realizar uma análise de alguns elementos peritextuais presentes no livro *O meu amante de domingo* (2014), da portuguesa Alexandra Lucas

Coelho, enfocando nas suas relações com o texto literário. Para isso, utilizaremos, principalmente, como aporte teórico, a obra *Paratextos editoriais*, de Genette (2009).

Palavras-chave: Alexandra Lucas Coelho; *O meu amante de domingo*; paratexto; peritexto.

Abstract: For a long time, intellectual, public and artistic work was done mostly by men. It is known that women have been left out of the home environment and private life. However, the world is in the process of changing – albeit slow and gradual. Nowadays, not only our society, but also literary studies, are attentive to the productions of other voices that have been silenced during much of History and that now arise with an overwhelming and unstoppable force: voices of women, blacks, indigenous people, homosexuals, transsexuals, among other bodies that were excluded from the possibility of write in the historical, political, social and artistic process. At the same time, it is, above all, a political act to study texts not only written, but also carried out by subjects who have historically been subordinated. Conceiving academic work also as a political practice, this article aims to carry out an analysis of some peritextual elements present in the book *O meu amante de domingo* (2014), by portuguese Alexandra Lucas Coelho, focusing on their relations with the literary text. For this, we will use, mainly, as a theoretical contribution, the work of Genette (2009).

Keywords: Alexandra Lucas Coelho; *O meu amante de domingo*; paratext; peritext.

Introdução

As produções intelectuais e literárias de mulheres foram, durante séculos, silenciadas de diversas formas: obras de autoria feminina foram associadas aos nomes de homens, mulheres foram impedidas de publicarem seus textos ou apenas conseguiram publicar suas obras anonimamente ou com pseudônimos. Dado que estamos tratando, neste artigo, da obra de uma autora contemporânea portuguesa, citemos,

dentro da história da literatura de Portugal, dois casos de escritoras, apontadas pela pesquisadora brasileira Constância Lima Duarte no texto “O cânone literário e a autoria feminina” (1997), que se relacionam a este silenciamento imposto às mulheres.

Segundo Duarte (1997), Maria da Felicidade do Couto Browne (1797-1861), poetisa portuguesa do século XIX, não publicou nenhum livro, porque teve todos os manuscritos queimados, assim como sua biblioteca, por um filho enciumado do talento de sua mãe. Os poucos versos que sobraram estavam publicados sob pseudônimo e foram recolhidos de jornais e revistas literárias da época. Outro caso é o de Públia Hortência de Castro (1548-1595), poetisa portuguesa pertencente à aristocracia do século 16, que, ao invés de se refugiar num convento, decidiu vestir-se de homem para ter acesso e frequentar a Universidade de Lisboa. De acordo com Duarte (1997), Públia formou-se aos 17 anos em Filosofia e ficou famosa como uma profunda condecorada de Teologia, Filosofia e Direito Canônico. Dessa forma, e ainda citando Duarte (1997), podemos perceber que as mulheres passaram por obstáculos significativos para terem seus trabalhos de ordem intelectual validados, quando não sofreram diferentes sanções porque queriam ter acesso a espaços públicos, culturais e acadêmicos. No entanto, essa realidade tem se transformado a partir da luta feminista empreendida socialmente para que a população feminina possa ter direitos garantidos, como acesso à educação, à vida pública, aos espaços políticos, à experiência profissional etc. Essas mudanças também se fazem sentir no meio literário: estamos vivenciando, contemporaneamente, um maior interesse dos leitores e do mercado editorial em livros que sejam produzidos ou protagonizados por grupos considerados minoritários, como mulheres, negros, homossexuais etc.

Nessa esteira de publicações contemporâneas de literatura de autoria de mulheres, insere-se a escritora com a qual estamos trabalhando. Diferentemente de várias artistas que tiveram suas trajetórias acadêmicas, profissionais e intelectuais interditadas, Alexandra Lucas Coelho estudou teatro em Lisboa no Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral (IFICT) e formou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Alexandra tem, como ofício, a palavra. Além de ser uma escritora portuguesa

premiada¹, trabalha também como jornalista, tendo viajado a várias partes do mundo, como Oriente Médio, México e Brasil. As referências a esses lugares aparecem em suas obras publicadas, como é o caso de *Oriente Próximo* (2007), resultado de uma experiência como jornalista em Israel e nos Territórios Palestinos Ocupados; *Viva México* (2010), obra em que Alexandra narra sua viagem a esse país latino-americano; e *Deus-dará* (2016), narrativa que tem como ambientação a cidade do Rio de Janeiro.

O livro o qual vamos analisar, *O meu amante de domingo*, foi publicado em 2014 pela editora Tinta da China. A obra gira em torno de uma mulher de 50 anos, divorciada, sem filhos, doutora em Literatura e revisora. No romance, ela está se dedicando a uma revisão de *Ulysses*, do autor irlandês James Joyce. É importante ressaltar as três categorias narrativas ocupadas por essa mulher dentro da obra, pois ela pode ser compreendida como: personagem, uma vez que temos acesso às suas histórias e atos cometidos na narrativa; narradora, pois é a partir de sua voz que temos acesso à narrativa transcorrida no livro; e autora, uma vez que dentro do livro temos a informação de que ela está trabalhando na confecção de uma obra ficcional autoral. Somos apresentados, então, às ações e aventuras não só intelectuais, mas sexuais dessa figura feminina que não sabemos do nome nem de suas características físicas, a não ser que é “aquilo que se chama de *mignone*, cinquenta quilos aos cinquenta anos” (COELHO, 2014, p. 23). O romance se desenrola a partir do desejo de vingança da personagem-narradora-autora, que, movida pela fúria, quer matar um homem. No desenrolar do romance, temos acesso às motivações pelas quais essa mulher deseja matar um determinado personagem masculino.

A obra é composta por inúmeras referências intertextuais tanto à cultura erudita quanto à cultura de massa, sendo essas referências não só de Portugal, mas de países como Brasil, Canadá, França e Estados Unidos. Isso demonstra não só o potencial dialógico do romance de Alexandra Lucas Coelho, mas também um fator multicultural na enfratiratura de seu texto. A título de exemplo, ocorrem, na narrativa, menções a Caetano Veloso, Machado de Assis, Nelson Rodrigues,

¹ Grande Prêmio de Romance e Novela APE/ Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, 2012.

Honoré de Balzac, Leonard Cohen, Janis Joplin etc. A obra, dividida em 43 capítulos curtos, possui, na tessitura textual, um amálgama entre alta literatura, como no caso das referências literárias canônicas; cultura *pop*, como é o caso do *funk* e do *rock*; discursos marcadamente eróticos, com a descrição detalhada e direta sobre atos sexuais; utilização de linguagem pictórica, com uso de *emojis*; entre outros.

Algumas das características acima, presentes na narrativa de Coelho, também se encontram nos recursos paratextuais editoriais. A partir disso, o objetivo deste trabalho é empreender uma análise de alguns elementos – ilustração da capa, título, nome da autora e texto da quarta capa – do livro de Alexandra Lucas Coelho publicado em 2014 pela editora Tinta da China, focalizando suas relações com o texto literário.

Análise de alguns peritextos da obra *O meu amante de domingo*

Em 1987, Gérard Genette lança originalmente em francês a obra *Seuils*, tendo sua primeira publicação no Brasil em 2009 com o nome de *Paratextos editoriais*. Neste livro, Genette (2009) afirma que a obra literária consiste em um texto, ou seja, em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. No entanto, segundo Genette (2009), esse texto raramente se apresenta sem o reforço ou acompanhamento de um certo número de produções – verbais ou não – como, por exemplo, nome do autor, título, ilustrações, prefácios, epígrafes etc. Para o crítico francês, “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público.” (GENETTE, 2009, p. 9).

Justamente em relação a esses elementos, Genette (2009) discorre que o estudioso de literatura nunca sabe se deve ou não considerá-los como parte do texto a ser analisado. No entanto, esses elementos, nomeados por Genette de *paratextos*, prolongam e cercam o texto literário propriamente dito e são justamente eles que realizam a ponte entre obra e leitor. Desse modo, para o autor francês, os paratextos contribuem para que a obra se apresente e se torne presente no mundo, tendo relação com a sua recepção e seu consumo.

De acordo com a classificação proposta por Genette (2009), os paratextos podem ser divididos em duas categorias: peritextos e epitextos. Os peritextos se referem aos elementos que se situam em torno do texto – capa, título, nome do autor etc. – e que se encontram sob responsabilidade direta e principal, embora não exclusiva, de um processo editorial. Já os epitextos, considerados mais distantes, referem-se a conversas, entrevistas, diários etc.:

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica e da qual trataremos nos onze primeiros capítulos. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas) ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto*, e que ocupará os dois últimos capítulos. Como deve, doravante, ser automático, peritexto e epitexto dividem entre si, exaustivamente e sem descanso, o campo espacial do paratexto; dito de outra forma, para os amantes de fórmulas, *paratexto* = *peritexto* + *epitexto* (GENETTE, 2009, p. 12, grifos do autor).

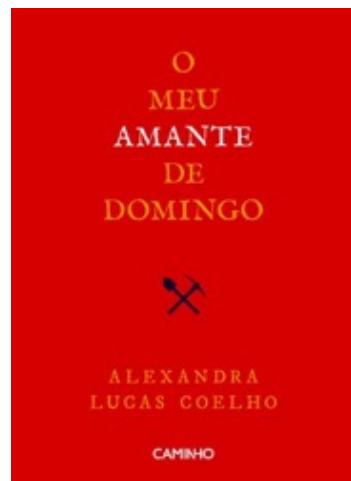
A partir das considerações de Genette e entendendo que os elementos paratextuais se relacionam com a arquitetura da publicação do romance, nosso intuito é fazer uma análise de alguns peritextos presentes no livro *O meu amante de domingo*. É importante ressaltar que, neste trabalho, estamos tomando como objeto de análise a edição do romance publicada em 2014 pela editora portuguesa Tinta da China. Atualmente, o livro de Alexandra Lucas Coelho passou por uma nova edição pela Editorial Caminho, a qual é diferente da que nos propomos a analisar neste artigo. Citemos um exemplo: embora o título e o nome da autora estejam evidenciados nas duas edições, há diferença entre as duas capas no que se refere ao design editorial: na capa da edição

da editora Tinta da China tem-se o desenho de uma mulher; já na capa da Editorial Caminho é apresentada uma pá e uma picareta, conforme podemos notar abaixo:

Figura 1 – Capa do romance *O meu amante de domingo*.
Lisboa: Tinta da China, 2014.



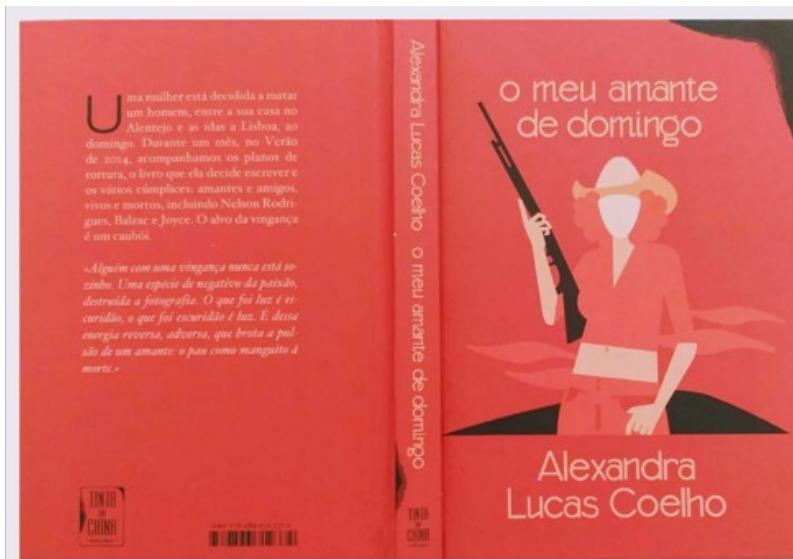
Figura 2 – Capa do romance *O meu amante de domingo*.
Lisboa: Editorial Caminho, 2014.



Nossa hipótese é a de que os peritextos da edição da Tinta da China que foram analisados neste artigo – ilustração da capa, título, nome da autora e texto da quarta capa – nos apresentam questões relativas a temáticas como (I) a representatividade feminina na literatura e (II) o imaginário social sobre a escrita de autoras mulheres. Por acreditarmos que esses dois aspectos citados anteriormente se fazem mais presentes em alguns elementos da edição da Tinta da China, optamos por realizar a análise dessa edição e dessa editora.

Abaixo, estão a capa e a quarta capa as quais analisaremos nesta seção do trabalho:

Figura 3 – Capa e quarta capa do romance *O meu amante de domingo*. Lisboa: Tinta da China, 2014.



Fonte: COELHO, 2014. n.p.

Texto da quarta capa: *Uma mulher está decidida a matar um homem, entre a sua casa no Alentejo e as idas a Lisboa, ao domingo. Durante um mês, no Verão de 2014, acompanhamos os planos de tortura, o livro que ela decide escrever e os vários cúmplices: amantes e amigos, vivos e mortos, incluindo Nelson Rodrigues, Balzac e Joyce. O alvo da vingança é um caubói.*

Alguém com uma vingança nunca está sozinho. Uma espécie de negativo da paixão, destruída a fotografia. O que foi luz é escuridão, o que foi escuridão é luz. É dessa energia reversa, adversa, que brota a pulsão de um amante: o pau como manguito à morte.

Como se pode notar, temos quatro informações que serão os primeiros contatos do público com a obra: o nome da autora, o título do livro, a imagem de uma mulher vestida com roupas de estilo *western* e o texto da quarta capa.

O primeiro aspecto que analisaremos é a evidência que o nome de Alexandra Lucas Coelho ocupa na capa do livro. De acordo com Genette (2009), a inscrição do nome verdadeiro ou fictício do autor nunca foi tão natural como atualmente pensa-se que é. Genette discorre que a invenção do livro não impôs esse elemento paratextual tão intensa ou rapidamente. A respeito desses textos que não possuíam autoria, e citando os manuscritos antigos e medievais, o crítico francês exemplifica que “durante séculos, não dispuseram por assim dizer de um lugar para colocar indicações como o nome do autor e o título da obra, a não ser uma menção integrada, ou antes imersa nas primeiras (*incipit*) ou nas últimas frases (*explicit*) do texto.” (GENETTE, 2009, p. 39).

Apesar das categorias e proposições de Genette (2009) serem importantes para este trabalho, uma vez que ele sistematiza e conceitualiza elementos os quais estamos analisando, é importante também destacar nossas ponderações sobre o tratamento que o crítico francês dispensa em relação à categoria “Nome do autor”.

No capítulo “O nome do autor” da obra *Paratextos Editoriais*, mais especificamente na seção “Onimato”, Genette escreve, de modo deveras redutor, sobre a questão relacionada ao gênero do autor e a utilização dos sobrenomes dos pais e dos maridos pelas autoras mulheres:

O nome de um total desconhecido pode indicar, além da pura “designação rígida” da qual falam os lógicos, diversos outros traços da identidade do autor: *muitas vezes seu sexo, que pode ser de uma pertinência temática decisiva, às vezes sua nacionalidade ou seu perfil social (a particular, se ouso dizer, ainda causa impressão), ou seu grau de parentesco com alguma pessoa mais conhecida. Além do mais, o “nome de família” de uma mulher não*

é, em nossa sociedade, uma coisa simples: uma mulher casada deve optar pelo nome do pai, pelo do marido ou por alguma associação entre os dois; as duas primeiras escolhas são por princípio obscuras para o leitor, que não poderá inferir delas um estado civil, mas não a terceira; e muitas carreiras de mulheres de letras são pontuadas por essas variações oníricas reveladoras de variações do estado civil, existenciais ou ideológicas (aqui, não temos exemplo). Com certeza estou-me esquecendo de outros casos também pertinentes, mas esses são suficientes para confirmar que “manter seu nome” não é sempre um gesto inocente (GENETTE, 2009, p. 41-42, grifos nossos).

Há uma outra menção, também bastante redutora, que Genette faz a respeito da escrita de autoria de mulheres e que está no começo de sua obra, quando ele afirma que os paratextos podem ter peso na recepção do texto literário:

Chamo de *factual* o paratexto que consiste não numa mensagem explícita (verbal ou não), mas num fato cuja própria existência se é conhecida do público acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção. Assim como a idade ou sexo do autor (quantas obras, de Rimbaud a Soliers, devem parte de sua glória ou sucesso ao prestígio da juventude? *E leríamos um “romance de mulher” do mesmo jeito que qualquer romance, isto é, um romance de homem?*) [...] (GENETTE, 2009, p. 14, grifos nossos e do autor).

Apesar de citar, neste primeiro momento da obra, o “romance de mulher”, o crítico francês não aprofunda acerca disso no capítulo em que ele escreve sobre o nome do autor. Ademais, numa pergunta retórica, conforme podemos notar acima, Genette separa o “romance de mulher” de “qualquer romance”. Ao enunciar isso, é evidente a posição de Genette: existe um imaginário social do leitor e dele mesmo – vide o uso da primeira pessoa do plural – em relação às narrativas escritas por mulheres, ou seja, fica subentendido que para Genette o gênero do autor ou da autora influencia no ato de leitura e na recepção da obra pelo público. Outro dado que notamos é que Genette (2009), por exemplo, comenta acerca do sobrenome do pai e do marido no caso de autoria

de mulheres, mas não cita, por exemplo, nas seções “Anonimato” e “Pseudonimato”, a importância que teve o caráter sócio-histórico no fato de as mulheres, em sua grande maioria, terem se visto obrigadas, em épocas passadas, a utilizarem o recurso paratextual do anonimato ou do pseudonimato. Logo, é importante, neste trabalho, ressaltar que muitas autoras tiveram que se valer de estratégias como omissão de autoria para terem a possibilidade de publicação ou validação social de suas obras, além de protegerem seus familiares e círculos sociais de possíveis retaliações, conforme explana Duarte (1997):

A larga utilização de pseudônimos por parte das escritoras, que mencionei há pouco, visava precisamente preservar a imagem e proteger o círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública. Havia como que uma “censura no ar”, uma oposição implícita contra a mulher que escrevesse. Daí muitas optarem por fazê-lo de forma camouflada, usando apenas as primeiras letras do nome, como Nísia Floresta, por exemplo, a pioneira do feminismo no Brasil e autora de *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens* (de 1832), que assinou parte de sua obra como N.F.; N.F.B.A.; ou B.A. E as irmãs Brontë – lembram-se? – foram inicialmente conhecidas como os irmãos Bell, porque assinaram os primeiros livros, inclusive *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, como Currer, Ellis e Acton Bell. Também o anonimato – a máscara perfeita da invisibilidade – permitiu às mulheres escamotear o conflito que deve ter sido para muitas um motivo de angústia: ou proteger-se e ter vida privada, ou assinar uma obra e expor-se pela publicação de suas idéias. Entre o ideal feminino e a imagem de artista havia, nesses tempos, uma incompatibilidade quase inconciliável. Virgínia Woolf sugere, inclusive, que muitos daqueles *anônimos* que escreveram tantos poemas, romances e novelas para os jornais e revistas literárias devem ter sido na verdade *anônimas*, no feminino, o que pode bem ser verdade (DUARTE, 1997, p. 90).

Se, como afirma Genette (2009, p. 14), “todo contexto forma paratexto”, então, cabe a nós apontarmos, neste trabalho, que confrontar a questão paratextual de anonimato ou pseudonimato com a questão de

autoria de mulheres é trazer à baila as opressões as quais as mulheres estavam/estão submetidas, pois casos de ocultação da autoria ou a utilização de pseudônimos pelas autoras denunciam determinadas conjunturas histórico-sociais não só delas e de leitor(a)s, mas da sociedade como um todo. Desse modo, o fato de, atualmente, o nome de uma mulher estampar a capa de um livro, como é o caso de *O meu amante de domingo*, é não só algo a ser analisado do ponto de vista editorial da obra, mas também do ponto de vista de mudanças conjunturais sócio-históricas as quais a nossa sociedade atravessa. Assim, a história das mulheres na literatura se relaciona, sem dúvida, com o *locus* social e de enunciação ocupado por elas na sociedade.

Em relação ao nome da autora na capa do romance analisado, notamos que ele aparece de maneira bastante destacada, com fonte de tamanho semelhante ao próprio título do livro. Diferentemente da poetisa portuguesa Maria da Felicidade do Couto Browne e de tantas outras mulheres em séculos anteriores, Alexandra Lucas Coelho tem sua autoria evidenciada no produto editorial. Além de marcar, conforme foi dito acima, uma mudança de ordem social, isso também pode ter relação com ela ser uma autora e jornalista não só premiada, mas reconhecida, o que ajudaria na vendagem e publicização do livro. Genette (2009, p. 41) explica como a evidência do nome de uma personalidade famosa no livro pode ser uma estratégia editorial: “Então, o nome não é mais uma simples declinação de identidade (‘o autor se chama Fulano’), é o meio de colocar a serviço do livro uma identidade, ou, melhor, uma personalidade, como bem diz o uso midiático; ‘Este livro é de Fulano de Tal’”.

De imediato, também é perceptível que o título da obra contrasta com o texto não verbal presente na capa, uma vez que, no imaginário social de muitos daqueles que leem o título, pode habitar a noção de que o núcleo narrativo central é a história de amor entre um casal, mais especificamente entre uma mulher e um homem. É possível que o leitor tenha esse imaginário, dado que se trata de uma obra de autoria de mulher, como é evidenciado na capa.

A respeito dessas temáticas consideradas pelo senso comum como tipicamente femininas, Duarte (1997) destaca que a crítica literária feita majoritariamente por homens contribuiu para a ideia de que mulheres teriam inclinação para escreverem determinados tipos de temas e apresentarem dificuldade de se afastarem de experiências subjetivas e sentimentais:

Uma rápida pesquisa revela como essa crítica masculina de até meados do século via um texto de mulher e assinala a recorrência de algumas posições, como a atribuição de um estatuto inferior à mulher-escritora – com raras exceções –, o constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais “adequadas” à “sensibilidade feminina”, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres em confundir vida pessoal com literatura, que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro (DUARTE, 1997, p. 91).

Na relação entre o título e o desenho, podemos perceber um rompimento com esse imaginário. Apesar de falar a respeito do amante, a figura da capa mostra uma mulher com uma espingarda na mão, sozinha e vestida com roupa de caubói. Nota-se, então, o contraste com a expressão “amante”, pois a imagem mais óbvia relacionada ao título seria a representação pictórica de um casal, uma vez que a palavra “amante” se associa principalmente a duas cargas semânticas: aquele(a) que ama ou aquele(a) que mantém relações extraconjogais. A respeito da relação entre título e narrativa, o vocábulo amante se relacionará com a ideia dos casos extraconjogais, uma vez que a protagonista sai eventualmente com homens casados, como é mostrado neste trecho da narrativa: “Levei um minuto a responder, que pensara que ele estava separado, mas também não andava à procura de namorado, portanto para mim não faria diferença (...)” (COELHO, 2014, p. 24). No entanto, acerca desse aspecto, o público só saberá quando e se ler o romance.

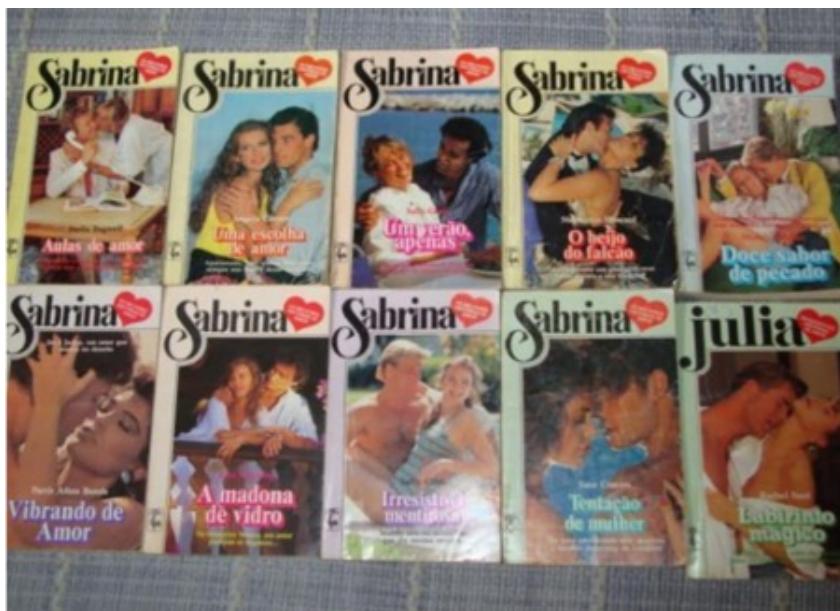
Como dissemos acima, a temática do livro de Alexandra Lucas Coelho não é o amor. No entanto, o título pode iludir o leitor que acredita se tratar de uma obra sobre um casal romântico. Nesse ponto, uma possibilidade de análise é que o título *O meu amante de domingo* poderia remeter, no imaginário social de parte do público, a obras como *Sabrina e Júlia*, textos de autoria feminina popularmente chamados de

romances cor-de-rosa e que foram muito comuns na década de 80. A respeito dos chamados romances cor-de-rosa, Sousa (2014) estabelece algumas características:

Por englobar textos literários de cunho sentimentalista e, supostamente, por ser escrita por mulheres e lida em grande parte pelo público feminino, a literatura cor-de-rosa também é conhecida como literatura de mulherzinha ou literatura água-com-açúcar. [...] O que prevalece na leitura literária cor-de-rosa é o pacto narrativo estabelecido entre a leitora e esse tipo de literatura, o qual a conduz a uma situação de cumplicidade em relação à ideia de que os protagonistas nasceram um para o outro e serão felizes para sempre. Numa análise análoga ao *pacte de lecture*, de *Le dictionnaire du littéraire*, de Aron, Saint-Jacques e Viala (2002), sobre o era uma vez dos contos fabulosos (que indica tratar-se de um gênero fictício), o slogan das séries Sabrina, Julia e Bianca (Romances com coração) estabelece um contrato textual entre o(a)s autore(a)s e as leitoras, que incide na idealização de amor romântico, ou seja, felicidade eterna via união matrimonial. Só assim o texto irá se desenvolver, de forma a agradar o gosto das leitoras (SOUSA, 2014, p. 17).

Todavia, a relação de diálogo é irônica, uma vez que, no romance de Alexandra, tem-se claramente, a partir da informação textual da quarta capa, uma narrativa que trará, sobretudo, a história da vingança de uma mulher de cinquenta anos contra um homem. Nossa hipótese, então, é a de que há uma ironia entre título e imagem, pois, na análise que podemos fazer do desenho da capa do livro de Alexandra, percebemos uma mulher sozinha, numa posição altiva e com um objeto frequentemente associado ao universo masculino (arma de fogo), figurações essas que não se relacionam com os elementos típicos das capas dos romances cor-de-rosa, conforme se pode ver no exemplo abaixo:

Figura 4: Capas dos chamados *romances cor-de-rosa*.



Fonte: SOUSA, 2014, p. 111.

Sobre o livro de Alexandra, a ilustração da capa – a figura de uma mulher sozinha – se conecta com a narrativa, pois, como dissemos, a protagonista é uma mulher divorciada e solteira, de cinquenta anos e sem filhos. Ademais, podemos notar que a mulher da imagem não tem rosto. Numa possibilidade de análise, é possível imaginar que a figura feminina presente na capa não ter um esboço da própria face possui relação com o próprio texto literário, uma vez que, conforme foi dito anteriormente, não há no livro quase nenhuma informação a respeito das características físicas de nossa personagem-narradora-autora. Sobre a recepção dessa obra, um dos efeitos de leitura que essa decisão editorial pode gerar é o de que a mulher representada no livro pode ser qualquer mulher e ter qualquer rosto, o que poderia resultar numa identificação com o público de leitoras.

Um outro elemento a ser analisado enquanto peritexto é o enunciado da quarta capa, que também elucida que a obra não se trata de uma história de amor, pois nos leva a entender que a narrativa escrita

por Alexandra se trata de uma história de vingança, afinal, conforme é colocado, “uma mulher está decidida a matar um homem” (COELHO, 2014, n.p.). Nesse ponto, o texto da quarta capa dialoga com a imagem da capa, podendo causar não só impacto, mas curiosidade no público leitor que tem o primeiro contato com o livro a partir desses elementos.

Além disso, outro ponto a ser levantado é o trecho o qual é destacado na quarta capa. Como dissemos, o recorte escolhido para figurar o peritexto não fala sobre o sentimento amoroso, mas sim sobre a vingança que a personagem-narradora-autora quer cometer contra um homem. Além do trecho apresentar a força da fúria daquela que será a protagonista, na obra tem-se também o teor de uma das estratégias formais que Alexandra se valerá para contar a história dessa mulher: o discurso erótico. Isso pode ser facilmente percebido pela frase da quarta capa: “É dessa energia reversa, adversa, que brota a pulsão de um amante: o pau como manguito à morte.” (COELHO, 2014, n.p.). Tendo apresentado precisamente um trecho como esse, existe um duplo efeito que pode ser causado no leitor pela expressão “pau como manguito à morte”: o choque e o interesse. Sendo o sexo e o palavrão dois tabus para nossa sociedade – ainda mais quando é enunciado pelo ponto de vista de uma mulher –, a expressão supracitada na quarta capa do livro desentranha, já neste primeiro contato com o público, aspectos que vão perpassar a narrativa: uma protagonista que subverte linguística e socialmente aquilo que se espera do corpo feminino, uma vez que se trata de uma mulher que fala livremente sobre sexo, conforme pode ser visto neste trecho do romance: “Era um pau com que se podia trabalhar. Não muito comprido mas grosso, pelo menos no estado apopléctico em que eu o via.” (COELHO, 2014, p. 31).

Adentrando na narrativa e estabelecendo a conexão entre peritexto e texto literário, percebemos que as características que transformam essa protagonista do livro em um corpo dissidente não estão apenas no fato dela ser uma personagem que enuncia a palavra “pau”, mas sim de se tratar de uma personagem mulher que enuncia isso. Inclusive, em entrevista ao jornal português *Público* em 2016, a autora comenta:

A forma como a narradora fala reflecte esse estado de espírito?

Algumas pessoas disseram que esta mulher tem uma linguagem desbragada, que significa que ela não domina aquilo que quer dizer. Ora eu acho que ela domina o que quer dizer. Por isso usa aquela linguagem. Acho que se fosse um homem ninguém diria que usa uma linguagem desbragada (COELHO, 2016, n.p.).

As dissidências acompanham a personagem-narradora-autora não só por ela utilizar um discurso marcadamente erótico, mas em outros pontos que se apresentarão ao longo da narrativa, como, por exemplo, ela ter cinquenta anos, ser divorciada, não ter filhos e mostrar-se como uma mulher que possui vida sexual ativa; ela não corresponder a uma das coisas que, culturalmente, é esperada do corpo feminino, que é procriar; e ela narrar aberta e descritivamente suas diversas experiências sexuais – e com diferentes homens. Ademais, temos acesso também à construção intelectual da protagonista: ela é doutora em Literatura e, frequentemente, cita e dialoga com autores da tradição. Esses elementos sexuais e intelectuais aparecem no texto da quarta capa, adiantando ao leitor o que ele encontrará na narrativa, uma vez que, ao passo que há a expressão “pau como manguitos”, também é dito que ela está decidida a escrever um livro e que tem como amigos Nelson Rodrigues, Balzac e Joyce: “Durante um mês, no Verão de 2014, acompanhamos os planos de tortura, o livro que ela decide escrever e os vários cúmplices: amantes e amigos, vivos e mortos, incluindo Nelson Rodrigues, Balzac e Joyce.” (COELHO, 2014, n.p.).

Logo, o corpo feminino que é construído no romance de Alexandra se relaciona a um corpo em sua totalidade: na construção da protagonista, os aspectos intelectuais, físicos e sexuais se amalgamam. Assim, se o leitor, ao ter o primeiro contato com a obra, levar em consideração os recursos peritextuais, ele certamente conseguirá perceber, de antemão, que a protagonista não é uma mulher que se encaixará nos padrões médios e conservadores e que sexualidade e intelectualidade se fundirão na composição da personagem, subvertendo o imaginário social que se tem não apenas sobre as obras de autoria de mulheres, mas também sobre as próprias mulheres.

Considerando que esses elementos analisados – capa, título, nome da autora, ilustração da capa e texto da quarta capa – também são produtores de sentido juntamente com a obra literária propriamente dita, notamos que eles se relacionam a alguns procedimentos estéticos

que vão ocorrer ao longo da narrativa. Mais especificamente, nesta edição, os paratextos que analisamos funcionariam, conforme aponta Genette (2009), como uma espécie de zona indecisa entre o dentro e o fora ou como uma porta de entrada para a narrativa:

Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um vestíbulo, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimado pelo autor, constitui, entre o texto e o extratexto, uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 10, grifos do autor).

Portanto, a partir da nossa análise de alguns peritextos do romance *O meu amante de domingo* (2014), publicado da editora da Tinta da China, pode-se notar que esses elementos não se comportam como simples anexos que orbitam em torno da obra, mas produzem sentido e interferem na leitura que as pessoas farão do livro, uma vez que “o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é texto.” (GENETTE, 2009, p. 14). Além disso, eles se apresentam como artifícios que indicam questões autorais e editoriais, tendo relação com o efeito e o impacto da recepção da obra pelo público. No caso dos peritextos analisados no livro de Alexandra Lucas Coelho, também podem ser vistas pistas que marcam não só processos de transformação histórico-sociais em relação às obras de escritoras mulheres, como o destaque do nome da autora, mas também de transgressão sincrônica, uma vez que, já no texto de quarta capa, somos provocados a questionar

a visão preconceituosa e estereotipada do senso comum sobre *o que é e como é* um texto literário de autoria de mulher.

Referências

- COELHO, Alexandra Lucas. *O meu amante de domingo*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- COELHO, Alexandra Lucas. *O meu amante de domingo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2020.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (org.). *Gênero e Ciências Humanas: desafio das ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- SANTOS, Mario. *Interessa-me a mistura*. Entrevista a Mario Santos. Público, 16 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/11/16/culturaipsilon/entrevista/alexandra-lucas-coelho-interessame-a-mistura-1751329>. Acesso em: 12 maio 2021.
- SOUSA, Denise Dias de Carvalho. *O saber e o sabor da literatura cor-de-rosa: a leitura dos romances das séries Sabrina, Julia e Bianca*. 2014. 401 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

“A minha solidão é tão hedionda quanto a dos outros” – A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na novela de Patrícia Reis

“My loneliness is just as hideous as that of others” – The (im)possibility of embodying the past in Patrícia Reis’s novel

Carlos Roberto dos Santos Menezes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro /
Brasil

CAPES

carlosroberto_sm@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2132-4226>

Resumo: Partindo da tentativa de decifração do título atribuído à novela de Patrícia Reis – *O que nos separa dos outros por um copo de whisky* (2014) –, buscaremos compreender os motivos pelos quais um professor universitário se encontra em Macau, a beber desenfreadamente – fato implícito a uma narrativa ininterrupta em forma de monólogo. Com o intuito de preencher o vazio da existência, na esperança de ser salvo, tal personagem busca recuperar imagens fantasmáticas de seu passado por meio de vestígios memorialísticos que se sobreponem nas malhas textuais. Como aparato teórico na busca por decifrar o enigma acerca do que separa o narrador-personagem dos outros, outras vozes se unirão à nossa. Ao mencionar questões em torno da morte da memória, das artimanhas da ironia e do humor, convocaremos as reflexões críticas de Lélia Parreira Duarte, em seu livro *Ironia e humor na literatura* (2006), e a questão do “salto no vazio” será trazida pelas mãos de Vladimir Safatle, através de *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2018).

Palavras-chave: *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*; Patrícia Reis; memória; ironia; morte.

Abstract: Starting from the attempt to decipher the title attributed to Patrícia Reis's novel – *O que nos separa dos outros por um copo de whisky* (2014) –, we will try to understand the reasons why a university professor is in Macau, drinking wildly – implicit fact to an uninterrupted narrative in the form of a monologue. In order to fill the emptiness of existence, in the hope of being saved, such a character seeks to recover ghostly images of his past through memorialistic traces that overlap in textual meshes. As a theoretical apparatus in the quest to decipher the enigma about what separates the narrator-character from others, other voices will join ours. When mentioning issues surrounding the death of memory, the antics of irony and humor, we will call on the critical reflections of Lélia Parreira Duarte, in her book *Ironia e humor na literatura* (2006), and the question of “jumping into the void” will be brought up through the hands of Vladimir Safatle, through *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2018).

Keywords: *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*; Patrícia Reis; memory; irony; death.

A novela de Patrícia Reis, *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*, publicada pela Dom Quixote (2014), inicia-se com um duplo pedido de desculpas, no qual o leitor fica a questionar-se o motivo de tal gesto duplicado, sendo o primeiro representado por um logograma¹. Em seguida, habilmente o narrador-personagem, que não é nomeado, elenca algumas conjecturas ou intenções relacionadas ao seu discurso, entre elas o falseamento do seu conhecimento sobre Macau ou ainda a possibilidade de contar alguma história que leu em “guias ou em livros”, propondo-se até mesmo a “citar um poeta”. Apesar disso, nada disso torna-se matéria do seu relato, o que justificaria, a princípio,

¹ Segundo a autora Patrícia Reis, o logograma, presente no início da sua novela, significa “desculpa”. Tal informação foi-nos oferecida durante uma conversa promovida pelo curso “A novíssima ficção portuguesa”, ministrado pelo Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, de forma remota, em 2020.

o pedido de desculpas inicial. Percebe-se, no entanto, que a matéria textual se refere àquela que ocupa o primeiro lugar desde os primórdios das narrativas: o tema amoroso. A hipotética conversa entre o narrador e a atendente do bar em Macau se desenvolve na forma de um ensaio performático, a partir da relação entre a sugestão de um discurso amoroso e a barreira linguística que os separa: “a verdade é que o amor não tem língua e eu fiquei a olhar-te para saber se a língua que nos separa é um mar calmo onde exista salvação” (REIS, 2014, p. 7).

Observa-se que o sujeito constrói um discurso abstrato sobre o amor, o que nos permite recuperar o pensamento de Lacan citado por Roland Barthes: “todo dito que tem por objeto o amor (seja o que for que se queira destacar) comporta fatalmente uma alocução secreta (dirijo-me a alguém, que vocês não sabem, mas que está lá na extremidade das minhas máximas)” (BARTHES, 2018, p. 114). Mais adiante, o semiólogo e teórico da literatura acrescenta a seguinte reflexão:

(A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor se não for para alguém) (BARTHES, 2018, p. 114, grifos do autor).

A criatura por vir, o alvo, a “possibilidade de acalmia”, consiste na figura feminina silenciosa e indiferente, aquela que não se afeta, ou seja, a atendente do bar que, no relato deste sujeito, se transforma numa “musa nocturna em paisagens estrangeiras” (REIS, 2014, p. 8). A rapariga nada mais é do que um *truque*, uma vez que a voz narrativa começa por traçar um extenso discurso dirigido a sua figura colocando-a na categoria virtual de ouvinte. Será, portanto, por meio deste suposto diálogo, que o narrador-personagem retoma as imagens fantasmáticas do seu passado com o intuito de tentar preencher o vazio da sua existência. Assim, por meio dos vestígios de memórias que irão ser recuperados, a personagem encena um drama em linguagem, no qual se encontra cindido em polêmica consigo mesmo. A personagem destituída de nome próprio, identificada por meio de sua profissão, assume a

função de narrador do discurso, isto é, alguém capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. Paula Sibilia, em seu livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2016), afirma que “o eu é um narrador que se constitui enquanto se narra e (também) é um outro”. Desta forma, aponta para o fato de que “a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se, de algum modo, for cristalizado na linguagem”, sendo assim, o relato da vida da personagem “não representa simplesmente a história que se tem vivido, mas ele a *apresenta*. E de alguma maneira, também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delineia seus contornos e a constitui” (p. 59, grifos da autora). No caso da narrativa de Patrícia Reis, o eu ainda transita de (ou transforma-se em) locutor desdobrado em interlocutor de si mesmo, em outras palavras, a personagem atesta não só a sua condição solitária, como aponta para a forma monológica do seu discurso, com o intuito de reter a sua própria versão dos fatos narrados: “não preciso de interagir ou falar, é tudo comigo e só comigo” (REIS, 2014, p. 72).

A subtração do nome atrelado ao não lugar² onde a personagem se encontra – um bar, ocasionalmente situado em Macau – remete à impossibilidade de fixação de uma identidade, que se agrava na medida em que nem a própria língua configura qualquer traço de pertencimento. Macau constitui, para o “recém-chegado”, “um lugar para perder a razão. Pelo menos, será esse o caminho que vejo, um fim que a terra comeu” (REIS, 2014, p. 11), diz o narrador. Em seguida, ele acaba por justificar a sua presença em tal espaço alegando que a viagem ocorreu por “impulso, por insanidade momentânea, que não demorei mais que trinta segundos a aceitar este trabalho. Um mês na universidade a ensinar algo que não se ensina: a escrever. A ser criativo”³ (REIS, 2014, p. 11). A pressuposta perda da razão, em consonância com o espaço em que eu é despossuído de uma identidade fixa, aponta para o exercício criativo, no qual o sujeito é capaz de se reescrever nesta tela em branco,

² Segundo Marc Augé, “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (2012, p. 73).

³ “O que ninguém explica, por não ser conveniente, é que escrever o A e o B, juntar as letrinhas, é simples: aprende-se em pequeno. Escrever criativamente não se define. É uma manobra de *marketing*” (REIS, 2014, p. 11).

de modo que a vida da personagem “só passa a existir como tal, só se converte em *Minha vida* quando ela assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular” (SIBILIA, 2016, p. 59, grifos da autora).

Vladimir Safatle, no capítulo intitulado “Política Inc.”, presente no livro: *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, se debruça sobre a fotografia de Yves Klein – *Leap into the Void* [Salto no Vazio], datada de 1960, na qual temos diante dos olhos um homem vestido de terno e gravata saltando aparentemente do telhado de uma casa com seus braços abertos e com os olhos em direção ao céu. Diante desta imagem, Safatle comenta: “Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário” (SAFATLE, 2018, p. 35). A obra de Klein nos remete ao momento de suspensão do sujeito diante do ato impulsivo exercido pelo homem, o que torna esta imagem impactante. Embora a cena não retrate o encontro do corpo do indivíduo com o asfalto da rua, a sua queda é iminente. Mesmo ciente da sua derrocada, o sujeito se lança ao vazio “com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer” (SAFATLE, 2018, p. 35). A sua inevitável derrocada não o paralisa, mas sim, o impulsiona, na medida em que “saltar ao vazio não será inerte”, pois “o impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que amamos foi um dia impossível” (SAFATLE, 2018, p. 36)⁴. No que tange à personagem da novela, “saltar no vazio” equivale ao gesto “aparentemente” impulsivo do sujeito em aceitar uma viagem que o retire de sua inércia no intuito de libertar-se do condicionamento da vida controlada pela consciência. Tal decisão lhe possibilitaria mergulhar em si mesmo à procura da recuperação das imagens fantasmáticas e díspares retidas em sua memória.

O consumo excessivo do *whisky* surge em decorrência da sua decisão de “saltar no vazio”. O álcool, elemento crucial na fabricação desta bebida destilada, tem sua simbologia ligada à “inspiração criadora. Não apenas ele excita as possibilidades espirituais, observa Bachelard,

⁴ Tal reflexão crítica estava presente no texto de apresentação da Professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, “Corpos e afetos (metamorfoseados e transgressores) na arte e na narrativa do século XXI”, apresentado durante o XXVII Congresso da ABRAPLIP 2019, “Diálogos e Travessias”, ocorrido na Universidade Federal do Pará.

mas as cria verdadeiramente" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 28). Neste sentido, o narrador-personagem, na condição de estrangeirado, procura, através da língua que o separa da sua musa, uma salvação imaginária: "Assim, para me salvar disso mesmo, de uma lassidão mortiça, de uma mordaz existência, procuro ver-nos como amantes" (REIS, 2014, p. 9), dirá ele que se encontra numa noite má. A busca pelo salvamento está atrelada à sua reação desenfreada diante da bebida como combustível para sua inventividade, cuja imagem evocada pelo copo de *whisky* consiste numa síntese perfeita do desdobramento da narrativa: "Faço o copo rodar na minha mão, as pedras de gelo a diluírem-se, e tenho pena dessa morte lenta da água. Faz-me lembrar o que não quero" (REIS, 2014, p. 8).

O *whisky* como combustível e possibilidade de viver a experiência imaginária da morte em consonância com o jogo linguístico, elaborado pelo narrador-personagem diante da sua suposta interlocutora, representa um movimento catabático⁵, em que o sujeito desce aos confins do Inferno. Isto se manifesta no âmago da personagem e por meio de jogos discursivos produzidos pela sua inata capacidade voltada à escrita criativa. E, desta forma, o sujeito passa a recuperar imagens estilhaçadas do seu passado, cujos sofrimentos, aparentemente, o assombram e o impedem de prosseguir. Por isso, num espaço outro para fora de seu cotidiano, este mesmo sujeito procura numa tentativa última um gesto de salvação.

O narrador-personagem, ao longo do seu "monodiálogo"⁶, vai bordando vestígios de cenas cujas sobreposições de imagens criam um tapete discursivo próximo à representação de um mosaico. Tal construção deve-se aos resíduos memorialísticos que trazem à cena imagens fantasmáticas de passados não redimidos. Ao rememorar alguns fatos, o narrador faz do espaço da ausência uma forma de preenchimento daquilo que deixara alguma marca em si. Entre a

⁵ Catábase ou *Katábasis, eós*, é um termo de origem grega que designa a ação de descer ou declínio. Na tradição da literatura, tal expressão refere-se à representação da descida aos infernos. Dante Alighieri utiliza-se da do processo catabático para descrever na primeira parte da *Divina Comédia* os nove círculos do inferno.

⁶ A respeito da forma do "monodiálogo" cf. SOUZA, Ronaldes de Melo e. A forma ficcional do monodiálogo. In: *Ensaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 11-30.

memória e o esquecimento, o que resta são os vestígios, os rastros, os resíduos fragmentados do vivido, que jamais poderão ser retomados em sua totalidade. A rememoração não só proporciona ao sujeito a descrição de cenas que o marcaram profundamente, deixando feridas que não se curam, como também propiciam a construção da sua imagem identitária.

A narrativa abre espaço para a cena em que o narrador-personagem recupera a sua formação tendo como mote a religião: ele nos conta que teve uma educação católica, “embora suave, sem grandes alaridos, apenas a missa do galo a seguir à Consoada” (REIS, 2014, p. 20). Prossegue o relato dando-nos pistas da avó, que ficava a repetir “é nosso dever, é nossa salvação” para justificar a manutenção dos hábitos religiosos, e refere-se à figura da mãe que permanecia “com as mãos juntas, sempre apertadas uma contra a outra, em coro com os restantes.”, ao dizer “deixo-vos a paz. Dou-vos a minha paz” (REIS, 2014, p. 20). Em discurso altamente irônico, o narrador-personagem comenta: “sentir a comunhão da igreja em uníssono não deixou de me comover. Ainda hoje sou um agnóstico bem-comportado” (REIS, 2014, p. 20-21). A cena narrada abre-se para a confissão de uma ação nunca descoberta, em que o narrador-personagem e o irmão subtraem da igreja a imagem do menino Jesus do presépio. Contudo, ele nos diz: “nós ficamos desiludidos. O nosso roubo deixara de ter significado” (REIS, 2014, p. 21). Isto decorre do fato de a imagem religiosa ter sido reposta sem ter havido alarde em relação ao seu sumiço.

A história do menino Jesus é um mote para que o narrador-personagem possa se dobrar sobre uma das figuras fantasmáticas que o assombra: a morte do irmão. “Não é bom ter irmãos que morrem. Eu tive dois. Um que só aguentou até os seis meses, morte súbita e inexplicável, e um que morreu há dois anos” (REIS, 2014, p. 21). Embora nos seja narrada a perda de ambos os irmãos, será o segundo, a figura paradigmática na vida do narrador-personagem. Diante da perda, o narrador passa, por meio do monodiálogo, a tentar preencher o vazio que sente e, no exercício de diminuir a sua dor, verbaliza o fato de o irmão, num gesto extremo e exibicionista, atirar-se “da ponte mais famosa de Lisboa” (REIS, 2014, p. 21-22). Parece-nos que este é um dos caminhos que o sujeito percorre na busca pelo exorcismo da dor que se afixou em sua alma. No entanto, para surpresa ou estupefação do leitor, a enunciação discursiva, que revelará a morte do irmão, assumirá

um viés irônico, exatamente quando deveria revestir-se de um tom sério e dramático. Vejamos:

Atirou-se da ponte mais famosa de Lisboa. O mais estúpido é que a polícia percebeu que havia um homem no tabuleiro da ponte e um agente da autoridade foi na sua direcção, pronto para lhe falar, para o dissuadir de ir com o vento, de voar. O meu irmão estava ali há quase uma hora e passou outro tanto a trocar palavras com o polícia, palavras que os carros comeram. Por fim, parecia estar quase convencido a voltar para trás, escorregou e caiu ao Tejo (REIS, 2014, p. 21-22).

A morte, por sua vez, consiste no paradigma no qual a humanidade se inscreve. Para não se verbalizar a “morte”, opta-se por expressões eufemísticas ou metafóricas. A sua figura, por vezes, assume contornos humanos: “a ceifadeira”, “a dama de preto”; por vezes para se referir a ela reporta-se ao seu efeito: “descanso eterno”, “paz eterna”, “saudade eterna”, “última jornada”, “outra margem”; pode-se, inclusive, recorrer ao detalhe: “último suspiro”; por meio da representação poética: “virou estrela”; ou até mesmo irreverente: “bater as botas”. Dentre tantos outros vocábulos ou expressões, a morte adquire diferentes nomes ou formas de ser referenciada. Porém, seja qual for a maneira pela qual ela se presentifica, a sua figura comumente é tida como indesejada.

Dizer que o ser morre nada significa; afinal a morte não constitui um inimigo suscetível de se evitar, sendo assim, não há nada a se fazer além de encarar a sua inevitabilidade. O ser constitui-se a partir da morte, visto que entre ambos existe um vínculo que os liga ao sentido luminoso da sua existência. Como nos ensina Montaigne, “meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade”, em suma “quem aprendeu a morrer desaprendeu a se subjuguar. Não há nenhum mal na vida para aquele que bem compreendeu que a privação da vida não é nenhum mal. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição” (MONTAIGNE, 2010, p. 58). A figura da morte torna-se um segredo pungente a habitar o interior anímico do humano que, à medida que amadurece, há de revelar a sua verdadeira essência: a face alterna da vida. A esse respeito, convém inserir as reflexões críticas de Maria Lúcia de Faria a respeito da ficção de Guimarães Rosa:

Quem não se consente ao lado assustador da vida, quem não a saúda com alegria, permanece à margem do grande entusiasmo vital e jamais toma posse dos poderes indizíveis da vida, e, quando chega o instante da decisão final, não terá sido propriamente um vivo, nem será um morto. Mas, como morrer, sem trair esta alta potência que é a morte? O homem se vê diante de uma dupla tarefa: morrer sem desmerecer a si mesmo, morrer sem faltar à verdade e à essência da morte. Para corresponder a este chamado, o homem tem de “acertar-se ao vazio” (*apud* ROSA, 1978, p. 77)⁷, aprender a afeiçoar-se ao seu nada, dar-lhe forma, cunhá-lo, tornando-se o escultor da própria morte. Assim, a morte será o momento da mais profunda autenticidade, aquele ao qual me atiro como à possibilidade que me é mais própria, que não é própria senão a mim e que me mantém na pura solidão que sou eu próprio (FARIA, 2009, p. 181-182).

É por meio de Maurice Blanchot (2010) que podemos dizer que o texto literário sempre se debruçará e procurará dizer a respeito do vazio e da morte. A partir desta premissa cabe uma pergunta: com que linguagem a arte diz a morte? A língua materna nos transmite a ilusão de que a palavra equivale à coisa nomeada. Sentimos que não parece haver uma diferença entre aquilo que vemos e o que nomeamos. A linguagem cotidiana possui a função de tornar algo presente, de materializá-lo ou, até mesmo, de apontá-lo. Esta noção nos permite compreender que a palavra consiste numa forma de vazio, um espaço de ausência, cujo uso decorre da necessidade de nomeação que culmina na necessidade de seu preenchimento. “A língua diária é a prática constante de preencher lacunas e, por isso, nomeamos, buscamos e criamos palavras, no intuito de aproximar o distante, de mostrar o que não se vê, de concretizar o que abstraímos do mundo pelos sentidos” (ALVES, 2006, p. 146). Todavia, o mesmo efeito não ocorre com a linguagem literária, cuja astúcia recai na capacidade de não se deixar iludir com a palavra e nem se satisfaz com o preenchimento automático do vazio. “A palavra poética inscreve-se na impossibilidade e na carência do dizer e faz disso

⁷ ROSA, João Guimaraes. *Primeiras estórias*. 11^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

o seu sentido de existência. Portanto, é inevitavelmente uma forma de desordem e deslocamento" (ALVES, 2006, p. 146).

A cena descrita da tentativa de suicídio do irmão, que culminou no acidente fatal, parece tornar-se o ponto de partida para que o narrador-personagem passe a exercitar, através da linguagem empregada, em viés irônico, a tentativa de ultrapassagem do choque vivenciado. Lidar com a perda implica uma tarefa árdua, pois consiste na busca não só de compreensão dos motivos que a constituíram, como também de seus efeitos muitas vezes devastadores. Tal concepção nos permite perceber a posição do sujeito que se questiona sobre os motivos que levaram o irmão em busca de pôr fim aos seus sofrimentos e na incapacidade de verbalizar o acontecido para a mãe idosa: "imaginas tu o que ele terá pensado. Eu não consigo" (REIS, 2014, p. 22) e, "da mesma forma que não tive coragem de ir contar à minha Mãe. A minha Mãe, a nossa Mãe, órfã de filho e de memória, mais um corpo num lar, a sopa a escorrer pelo canto da boca" (REIS, 2014, p. 22). O enfrentamento do sofrimento decorre do uso da ironia por meio da inserção de um comentário grotesco – "a sopa a escorrer pelo canto da boca" – aliado ao estereótipo da figura sacralizada e sublime que, normalmente, surge associada ao estereótipo "Mãe". O que ocorre, aqui, é a emissão de uma voz polifônica, plena de um duplo sentido ou registro: uma aparente voz imbuída de autoridade, ou seja, de quem tem uma verdade a transmitir por meio da ironia – "figura retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade da mentira implícita na linguagem." (DUARTE, 2006, p. 18).

A imagem da mãe configura outro estereótipo a ser ultrapassado, na medida em que, ao referir-se a ela, o narrador-personagem frisa a sua figura por meio da letra maiúscula. Caberá a nós, leitores, construir um sentido na medida em que nos serão ofertados fragmentos desta personagem, cuja identidade vai sendo montada como um quebra-cabeças. Pressupõe-se, assim, que a família do narrador-personagem é, por si só, uma instituição irradiadora de supostos martírios que se acumulam e o perseguem como fantasmas: "ter cinquenta anos deve ser isso. Perceber que já se viveu mais de metade da vida, que as miúdas não nos apreciam do mesmo modo, que o casamento é um logro e que até as Mães se apagam por desgosto ou egoísmo, nunca se sabe" (REIS, 2014, p. 22). Mais adiante, o narrador nos traz a sua visão a respeito da construção familiar, a partir da seguinte proposição: "Não há famílias

felizes e não me obrigues a citar Tolstói, estou demasiadamente embriagado”. “As famílias existem para a dor, fomentar as feridas, fazê-las sangrar, cada vez mais profundas, como o Mar da China” (REIS, 23014, p. 24). A frase, que se constituiria como “séria” – “As famílias /.../ profundas” – dilui-se ironicamente diante da analogia tecida (“como um mar da China”) e provoca o riso do leitor. Outro trecho do discurso, que denota a estratégia narrativa, plena da “arte e manha da ironia e do humor”, é o da embriaguez que levaria à “obrigatoriedade de ler Tolstói.” Parece-nos que o registro linguístico de Patrícia Reis se caracteriza pela desdramatização do drama e pelo distanciamento crítico da dor existencial, o que acaba por colocar em dúvida a encenação das dores vividas pela personagem.

A reminiscência das cenas de sofrimento, abalo e perturbação equivale a um passado que não passa, ou seja, algo que se inscreve num eterno retorno, no qual ocorre uma atualização na medida em que é revisitado pela memória. Será por meio do exercício de linguagem transmutada na ironia e humor que o narrador-personagem buscará entender aquilo que, repetidamente, repele.

A narrativa, logo após a rememoração do acidente que provocara a morte do irmão, acaba sendo suspensa em detrimento das imagens corporais e plásticas, quase teatrais, elaboradas pelo narrador-personagem acerca da atendente do bar, sua pseudo-interlocutora⁸. No entanto, é no meio desta suspensão que ele nos ofertará a sua predileção por whisky: “eu fico-me pelo whisky. É uma bebida de homem, garantiu-me o meu Pai”, cuja bebida era “a única forma de fazer do meu Pai um homem” (REIS, 2014, p. 23). Por ser homem ele nos explica o seu entendimento: “na adolescência, recordo-me muito bem, a palavra “homem” era uma família de palavras: viril, capaz, forte, dominador, controlador, responsável” (REIS, 2014, p. 23). O narrador-personagem

⁸ “O teu corpo é pequeno e movimentas-te à vontade. Deduzo que estejas aqui há algum tempo. Há pessoas que te cumprimentam. Se eu soubesse mandarim poderia dizer se és simpática ou apenas triste, já que não sorris. Pegas nas garrafas, serves as bebidas, tens uma pá de plástico verde para recolher pedaços de gelo de um recipiente metálico. Já te vi fazer uma bebida fumegante. Também as tivemos nos bares lisboetas, nos anos oitenta do século passado. Tinham nomes estranhos e vinham com sombrinhas coloridas, dessas que se devem fazer aqui ou na China, algures. Bebidas azuis. Verdes” (REIS, 2014, p. 23).

acaba por incorporar ao seu raciocínio, de forma explicitamente irônica, o senso comum no que diz respeito ao conceito performático do gênero masculino. Contudo, o próprio sujeito se vê destituído de tais atributos, principalmente por pertencer a uma família erguida por uma outra ordem: “lá em casa mandava a minha Mãe, secundada pela Mãe dela. Era uma casa de mulheres, com regras femininas. Matriarcal” (REIS, 2014, p. 23).

O discurso narrativo espelha o processo dinâmico das lembranças que permite ao sujeito avançar e recuar no tempo; através do dinamismo memorialístico e discursivo, o narrador por várias vezes suspende o fluxo narrativo e passa a inserir informações que ora ocorrem no presente, ora revelam-se fragmentos retirados do passado. Após questionar-se sobre a presença feminina que atravessa a sua vida e a do seu irmão, o narrador diz lembrar-se de um texto ou fragmento de texto que escrevera na sua adolescência intitulado: “educação para morte” (REIS, 2014, p. 24). Antes de iniciar a sua recitação, ele afirma lembrar-se integralmente da narrativa, porém não podemos deixar de lado a condição em que o sujeito se encontra: a ingestão ininterrupta de bebida alcóolica, juntamente com as armadilhas da memória que é constituída de lembrança, mas, também, de esquecimento, falsos acontecimentos, lacunas e amnésias. Apesar disso, o que nos será narrado constitui uma *mise en abyme*, no qual a história recuperada pela memória consiste numa estrutura de encaixe dentro do discurso narrativo, cuja temática apresenta elementos que funcionam como um espelhamento da vida deste sujeito que se narra num bar em Macau.

O conto recuperado, alinhado aos vestígios memorialísticos revisitados pelo narrador, consiste na técnica de criação de si mesmo, de modo que “tanto as palavras como as imagens que tricotam o minucioso relato autobiográfico cotidiano parecem exalar um poder mágico: não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência” (SIBILIA, 2016, p. 61).

“Consigo ficar em silêncio o tempo que for necessário. Não é um exercício de teimosia, é o princípio do afastamento” (REIS, 2014, p. 25), assim inicia-se o texto do narrador escrito em sua adolescência. Dentre outras coisas que nos serão contadas – a posição de afastamento que ele desempenha frente aos outros, a presença da morte e a inaptidão para as relações amorosas e a crise de identidade do sujeito – chama-nos a atenção a opção pelo silêncio, na medida em que a própria personagem

já havia se autodesignado como alguém silencioso, juntamente com a sua aversão aos ruídos “dos carros, das pessoas nos centros comerciais, o barulho dos que atiram beatas para o chão, dos que gesticulam quando falam. O ruído perturba-me” (REIS, 2014, p. 17). Novamente recorrendo ao *Dicionário de símbolos*, podemos constatar a simbologia do silêncio em comparação com o mutismo, afinal, há uma diferença significativa entre ambos os gestos:

O silêncio e o mutismo têm uma significação muito diferente. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio ao final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Uma marca um progresso; o outro, uma regressão. O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipá em tagarelice e não penetra naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 833-834).

A novela de Patrícia Reis reveste-se de um dinamismo e, ao mesmo tempo, de uma proposital contradição, a partir da concepção de silêncio e da inserção ou reprodução de uma narrativa outra, escrita pelo sujeito por ocasião da sua adolescência. O narrador-personagem, situado no presente do relato, afasta-se dos outros por se considerar alguém silencioso, mas, ao mesmo tempo afirma que este gesto consiste num “tempo necessário”, uma vez que, mentalmente, o sujeito cria inúmeros diálogos ou reconstrói cenas nas quais está em constante polêmica consigo mesmo. Através de um aparente silêncio, o ser mergulha no seu interior, constrói para si próprio um espaço de tensão, permite-se dar um “salto no vazio” em si mesmo na tentativa de obter respostas para as dores que o perseguem. Instauram-se, na novela da autora contemporânea, o processo de *mise en abyme* e a polifonia de vozes, marcada pela “duplicidade de sentido e pela inversão ou

diferença existente entre a imagem enviada e a pretendida.” (DUARTE, 2006, p. 19). Em meio a uma irônica estratégia discursiva, o narrador-personagem assume um tom lírico e romântico. Ao tomar consciência dos seus atos e da transitoriedade da vida, mascara a sua fragilidade e revela-se impenetrável. Resta saber, no entanto, se isto pertence à vida ou à ficção:

Foi assim que terminei o amor. Matei-o aos poucos, segundo por segundo, milímetro por milímetro, a coisa adorada foi-se transformando até ficar invisível. Está lá, mas não existe. Fala sem que a oiça. Diz, mas é sempre uma repetição. Esforço-me por minimizar os gestos, reter o corpo. Deixar-me estar. Se me toca, deixo-me, não sou eu. Pensou que sou intocável, o meu corpo é um envelope. O meu corpo não sou eu” (REIS, 2014, p. 25-26).

O narrador transfigura o texto (de forma consciente ou inconsciente) na intencionalidade de fazer com que ele signifique outra coisa. Debruçado sobre o eu de outrora, as linhas revisitadas transportam-se para o eu de agora, cujo desejo de busca de identidade (e talvez de salvação) ecoa na afirmativa ontológica que faz de si após o relato: “não sei quem sou” (REIS, 2014, p. 26). A identidade estilhaçada do eu se confunde com a imagem fantasmática do irmão – paradigma a ser atravessado para que a voz discursiva possa enfim encontrar a sua salvação: “algures, no apartamento em Lisboa, aquele que herdei do meu irmão e que, na essência, só tem as coisas dele, nunca lhes mexi, devem estar estes escritos iniciais” (REIS, 2014, p. 26). Mais adiante o narrador confessa:

Há dias em que me olho ao espelho e o vejo. Ter um irmão parece ser uma contradição. É como nós e, ao mesmo tempo, é outra pessoa. Nunca perdoamos aos irmãos as diferenças que existem. Apesar disso, nós éramos chegados, sempre fomos. Mesmo que diferentes (REIS, 2014, p. 26-27).

A imagem do irmão vai sendo tecida de forma comparativa com a do próprio narrador-personagem: “ele tinha a mania de morte. Eu sempre colecionei banda desenhada. A casa dele, arrumada, limpa, imaculada. Os meus buracos sempre foram repletos de papéis, pilhas de livros,

restos de coisas, lixo” (REIS, 2014, p. 27). O irmão é um ser retraído, aquele que, em decorrência da criação matriarcal que tiveram, sabia e “adorava pegar na peça de giz azul e cortar tecidos, fazer com a [sua] Avó moldes para peças de roupa” (REIS, 2014, p. 23-24). O exercício da sua sexualidade chega até a ser questionado pelo narrador que diz não saber se o irmão pensava em sexo. O sujeito, cujo comportamento vai sendo pontuado de forma inquietante e incompreensível, é o mesmo que se comporta como a voz da razão, o que aconselha e orienta o narrador na sua vida conjugal e amorosa, sendo ele o casamenteiro e, anos mais tarde, o agente que cuidou do seu divórcio.

A forte ligação entre as personagens também se sustenta pela conturbada relação familiar, cujos segredos nos são revelados passo a passo pelo relato. Assim, a figura do narrador aproxima-se da figura paterna, destituída da performance viril, típica da concepção socialmente convencional do que deve representar o masculino, e que consiste num sujeito subordinado às duas mulheres que regem a casa: a mãe e a avó.

Tudo aquilo – o saco, o embrulho, a caixa, o pacote – validava a minha incompetência. Aproximava-me perigosamente da figura do meu Pai. De certa forma, o meu irmão e eu fomos cúmplices da tristeza do meu Pai, da sua ineficácia face às mulheres. Aprendemos a calar. A aceitar. E a minha mãe e a minha Avó queriam que nós, os três homens, aceitássemos as regras e, sem interrogações, fôssemos capazes de as cumprir. Ao meu irmão e a mim cabia-nos tirar o curso superior. O meu Pai entregava a maior parte do ordenado para as despesas da casa (REIS, 2014, p. 65).

A instituição familiar ainda guarda segredos dos quais o narrador-personagem evita se aprofundar ou procura não acreditar, contudo, ele não nos impede de saber sobre as possíveis excentricidades que assolam a família. Vinte e quatro horas antes do falecimento da avó, devido a um aneurisma, o pai abandona os filhos, a esposa e a casa, deixando seu paradeiro incerto e tornando-se “aquele desconhecido que trazia um molho de notas nas calças como se fosse um cíngulo em plena feira” (REIS, 2014, p. 67). E, novamente, no espaço da representação textual, observamos a superposição de registros ou enunciados: o sério ou dramático cede lugar ao irônico que o esvazia. A esposa não se

questionava sobre o paradeiro do marido, apenas debruçava-se sobre o caixão e chorava a morte da mãe. Já o irmão aproveita a cena para revelar ao narrador que “o pai tinha um caso com a Avó, queres ver?” (REIS, 2014, p. 66). O narrador, por sua vez, não acredita nisto, e ao atribuir a revelação a uma brincadeira, não aceita o convite para o desvendamento do segredo, preferindo nos relatar o laço de cumplicidade e afeto entre as mulheres da casa:

A minha Mãe era dezesseis anos mais nova que a minha Avó, pareciam irmãs, e tinham uma enorme cumplicidade. Acabavam as frases uma da outra. Ficavam em silêncio para saborear a primeira colher de arroz-doce, ainda quente, feito sem ovos, apenas leite e raspa de limão, pozinhos de canela a decorar. Não conseguia pensar que podiam existir outros laços, histórias com pormenores que desconhecíamos (REIS, 2014, p. 66).

O narrador ainda acrescenta: “é suposto sabermos com quem vivemos” (REIS, 2014, p. 67). Não nos será desvendada a verdade sobre cada membro da família, apenas ficam em suspensão os possíveis segredos de cada personagem: “fomos enganados durante anos?” “Pode bem ser.” “Há coisas muito mais bizarras nas vidas das gentes” (REIS, 2014, p. 68); mesmo que o irmão ainda insista sobre o suposto relacionamento entre o pai e avó, afirmindo que o abandono paterno se deu pela ocasião da morte da avó, o enigma permanece. Essa cena talvez revele o processo de “carnavalização” em literatura: relacionamentos familiares caracterizados pela desordem e pela quebra proposital da hierarquia. Tal postura ratificaria assim as presenças da ironia e do humor.

O monólogo interminável do narrador-personagem conserva a presença de mais uma figura fantasmática que o assombra, cuja definição remonta ao paradigma masculino x feminino que atravessa a sua vida. Vejamos como esta figura nos é apresentada: “minha mulher usava cuecas de algodão brancas aos fim-de-semana e pijamas à homem, calças e casaco às riscas de flanela” (REIS, 2014, p. 29) e continua: “percebi que a minha mulher – ex-mulher – não manifestara qualquer ímpeto feminino, estados de alma. Acho que nunca a ouvi suspirar. É uma mulher orientada, digamos” (REIS, 2014, p. 33). Ainda nos é acrescida a informação da inclinação religiosa de matriz africana da esposa pela sua

mania de se vestir de branco às sextas-feiras. Diante de tal singularidade, o narrador-personagem mostra-se passivo: “nunca a interrogei, remeti-me à condição de mero observador” (REIS, 2014, p. 29). Essa postura é corroborada pela própria voz narrativa que retoma a tese: “o meu irmão tinha razão”⁹. “Tudo é uma questão de poder, e a minha mulher tinha imenso poder sobre mim. Fazia-se o que ela queria, como queria, fosse o que fosse” (REIS, 2014, p. 29). Intrigante é o fato de a voz discursiva trazer para o corpo textual a possibilidade de alteração desta realidade, ao alegar que a esposa teria sua própria versão sobre o ocorrido. Não obstante é inegável a manutenção desta postura de subordinado, haja vista a composição da sua própria identidade: “Estar casada com um homem como eu é estar casada com umas cuecas de algodão e um pijama sem história” (REIS, 2014, p. 29). Estamos diante de duas vozes ou dois pontos de vista diferentes colocados lado a lado. Impossível tomar partido. Impossível não relacionarmos tal estratégia discursiva, inerente à novela analisada, ao discurso irônico de Sócrates com sua maiêutica – “sua técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio” (DUARTE, 2006, p. 20).

A imagem da ex-esposa funciona como um arquétipo a ser revisitado incessantemente pelo narrador-personagem, uma vez que este parece aproximar-se da conceituação do gênero feminino que fora o seu modelo de criação e formação através das figuras da Mãe e da Avó. Neste sentido, o sujeito, que se considera “um pouco lento”, vê-se destituído da sua virilidade, da sua força, da capacidade de controlar e dominar, pois, em contrapartida, aprendera “a coser botões, a fazer bainhas, os princípios básicos de um refogado” (REIS, 2014, p. 23). O eu narrador se vê apenas como uma “mais-valia”, um “activo”, e questiona-se sobre os motivos pelos quais levaram sua ex-esposa a se casar com ele: “não comprehendo a razão que a levou a casar comigo. Ou melhor, comprehendo que ser casada com um professor universitário não a envergonhasse. Demasiado. Eu li os livros certos, sei as citações e até as datas. Sou aquilo a que as alunas gostam de chamar ‘um

⁹ O narrador questiona seu irmão sobre ele pensar ou não em sexo e ao fim do diálogo este termina com a tese de que sexo é poder: “Sim, há sempre um que manda no outro. Ou tu achas que os amantes são paritários?” (REIS, 2014, p. 28). Observa-se, aqui, novamente a presença da ironia retórica: uma verdade consagrada institucionalmente vem a ser esvaziada e destituída de seu sentido original.

sedutor”” (REIS, 2014, p. 33). Não somente um sedutor, mas alguém cujo bom humor é percebido pelos alunos. A personagem traz consigo um subjetivismo aflorado pela sua profissão. A escrita criativa torna o ser sensível para o mundo e para com seus sentimentos, ideia essa ainda socialmente estratificada de que o sentimentalismo é algo dado exclusivamente ao feminino, enquanto o masculino é circunscrito à objetividade.

O narrador-personagem acaba por reproduzir a ineficácia frente às mulheres de seu pai, aprendendo a se calar e se sujeitar, ao ponto de questionar-se a respeito das razões que o levaram a se casar, mas alega: “ela tratou de tudo e não assinou por mim apenas por ser exigência de protocolo”. Não satisfeita a voz narrativa ainda acrescenta: “casou comigo como quem compra um automóvel, mas foi enganada” (REIS, 2014, p. 50). Mais adiante continua “Tentei evitar pensar no casamento. Fiz o que me foi pedido, ou imposto. E aceitei o divórcio com a mesma parcimónia” (REIS, 2014, p. 51). Em contrapartida, a ex-mulher é retratada como uma figura de autoridade, alguém “que faz contas com extrema facilidade, quase como se fosse uma proeza de circo profissional, essa ama coisas, não ama pessoas” (REIS, 2014, p. 49). A aparente superioridade que a esposa evoca caminha para a degradação do sujeito que se viu enganado por um ano e meio, substituído pela presença de outro homem “com pelos a verem-se na camisa de riscas. Um aperto de mão forte e um nome composto: Sousa e Silva ou Martins da Cruz, qualquer coisa assim. Jurista. Divorciado. A barba grisalha a dar-lhe mais estilo do que outra coisa (...). O amante da minha mulher era – é – viril. Tramado” (REIS, 2014, p. 69-70).

O matrimónio, portanto, constitui um espaço de ruínas, um tempo fantasmático para o qual o narrador-personagem sempre retorna, no entanto, à medida em que a reminiscência recupera as dores de sua infância e de sua vida conjugal, o drama vivido dilui-se através do humor. A figura do pai e a questão do abandono e desamparo, as imagens tirânicas personificadas pelo feminino através da representação da mãe, da avó e, mais tarde da ex-esposa, acrescidas das circunstâncias da morte do irmão que o completava, embora fossem diferentes, tornam-se passíveis de serem recuperadas de uma outra forma.

A esposa – aquela cujo nome não nos é pronunciado – talvez traduza-se na incapacidade de o narrador-personagem exorcizar os seus fantasmas; tendo em conta que, na maioria das vezes, ao se referir

a ela como “minha mulher”, o mesmo presentifica um passado. O aparente ato falho está associado ao desejo que punge, mas que logo é esvanecido – pois rapidamente o sujeito rasura sua fala denominando-a de “ex-esposa”. O jogo criado pela voz narrativa consiste em um passado revisitado pelo presente através de uma linguagem irreverente e dessacralizadora. A esse exercício podemos considerar uma tentativa de ultrapassagem, de enfrentamento dos sofrimentos que perdurariam no interior anímico do eu. Tudo indica que estamos diante de uma ironia *humoresque*, “em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo.” (DUARTE, 2006, p. 18). Evidencia-se, portanto, o exercício linguístico em conformidade com a habilidade criativa do sujeito (auxiliada pelo consumo da bebida alcoólica) que permite a ele agir e transitar de um estado passivo em direção a uma tentativa de ação diante das emoções que surgem no exercício memorialístico.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Que emoção! Que emoção?*, questiona-se a respeito das emoções:

somos nós que a “temos” ou são elas que nos “tem”?

Nós a sofremos – e portanto elas nos inviabilizam, nos reduzem à passividade – ou elas nos movem, isto é, nos levam à ação? Elas nos isolam e nos silenciam ou, ao contrário, são uma forma de comunicação com os nossos semelhantes? (2016, contracapa).

O filósofo e historiador da arte ainda acrescenta que

as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32).

O ato de beber *whisky* é, por si só, o meio que possibilita a confissão do narrador-personagem, levando-o a adquirir coragem ou a descontraí-lo no ato de desvelar as suas emoções relacionadas às cenas a serem recuperadas do passado. As suas dores e a busca de verbalizar suas angústias por meio de uma linguagem que versa com a composição

artística – basta ver as inúmeras manipulações discursivas que permeiam o relato e dão a inegável sensação de que o discurso é muito bem elaborado, e, por vezes, inventivo – fazem com que a personagem, diante das emoções evocadas, não esteja necessariamente em posição passiva, ao buscar, verdadeira ou ficcionalmente, uma salvação. A ação, o enfrentamento na tentativa de exorcizar os fantasmas do seu passado inicia-se no impulso de acatar a viagem ofertada, de visitar um bar em Macau e de tornar a atendente do bar uma possível interlocutora das suas narrativas, cujas “perguntas sem respostas são como a matemática, infinitas outra vez, intrincadas, sempre passíveis de serem associadas a mais umas tantas” (REIS, 2014, p. 45). Mesmo consciente da sua empreitada de “saltar no vazio” e de defrontar-se com o seu imaginário pleno de morte, perda, abandono e submissão, a personagem não cessa de contar histórias, inclusive a sua própria história, e de desdobrar-se em outros, assumindo determinadas máscaras, com ironia e humor.

Eu sei contar histórias. Garantem-me que sou muito criativo. Sim, a palavra é essa: criativo. Estou a repetir-me. O segredo é contar sempre a mesma história, em sítios diferentes. O segredo é contar apenas aquilo que senti, mesmo que arranje meia dúzia de personagens para fazerem o que eu fiz ou disse um dia, numa circunstância qualquer que possa ser entendida como criativa (REIS, 2014, p. 81).

Um bêbado que, aparentemente se despe através das palavras, coloca-se à mercê dos outros (no caso, daqueles que preenchem a categoria virtual de interlocutor) e, ao contar suas desventuras, repete-as, incessantemente, através de um extenso “monodiálogo” que oscila entre a veracidade e a ficcionalização. Embora, aparentemente, tal postura revele um anseio que beira o desespero na busca por uma salvação, pode, contudo, expressar uma falsificação: o sujeito da enunciação discursiva, professor universitário que domina as regras da escrita criativa, estaria a inventar, a criar a sua própria história, a escrever um livro mentalmente, a ensaiar uma cena na qual o próprio autor desdobra-se em personagem e em diretor de si mesmo. O narrador-personagem tem consciência de que escreve “um livro egoísta [que] não tem fim, [uma vez que] todos os dias o posso mudar, alterar, refazer. Se me pedires para te contar a história, irei mentir” (REIS, 2014, p. 63). No entanto, ao dizer ser alguém que se frustra com a falsidade, é um

“desvairado da verossimilhança” (REIS, 2014, p. 14). Logo, estamos diante de uma escrita de teor metaficcional, que se caracteriza pela própria autorreferencialidade e autorreflexividade, pelo fingimento, pela anulação das fronteiras entre veracidade e verossimilhança, a partir da performance teatral de um eu que almeja tornar-se outro.

Não nos cabe indagar sobre a veracidade do relato elaborado pela personagem, isto deve-se, inclusive, pela artimanha de composição do texto literário que, na sua aparente simplicidade, nos transporta para uma realidade na qual temos apenas o ponto de vista de um sujeito desamparado (ou que se finge de) a embebedar-se incansavelmente. Como nos sugere o narrador, “é melhor beber”, e, ao bebermos com ele, percebemos que “há uma turbulência, algo que se turva. É a bebida a fazer efeitos especiais ou visuais. Pouco importa” (REIS, 2014, p. 52). Cabe-nos a decifração, o pacto ficcional de crer ou não nas lembranças evocadas por este sujeito e de questionarmo-nos sobre o que o separa dos outros por um copo de *whisky*. No caso de o personagem-narrador da novela de Patrícia Reis, haveria a encenação irônica de tudo o que o separa dos outros, seja seus sofrimentos, o seu jeito silencioso, a bebida ou o desespero. Em resumo, o “salto no vazio” anuncia a sua queda, o corpo suspenso inevitavelmente irá se chocar com o chão, mas há um gesto final, um ato ainda por se fazer, uma possibilidade da quebra do círculo vicioso no qual este ser se insere: ao narrar-se confia à sua musa a salvação que tanto almeja – ao nomear os seus fantasmas consegue expulsá-los de si próprio através da arte e das artimanhas do humor e da ironia. O narrador-personagem não deseja alcançar a plenitude, mas constrói um possível caminho, através do processo da escrita criativa, rumo ao exorcismo fictício das imagens do passado que ainda sobrevivem em sua interioridade. Atentemos para o seu discurso dirigido ao outro com quem contracena ou imagina contracenar:

Por me olhares assim, por vezes, quando a pá procura as pedras de gelo, quando tens de te baixar para apanhar mais um copo em forma de taça de *coktail*, quando fixas por segundos numa interrogação. Por teres sujado o vestido e não te ralares com a nódoa que parece um continente desconhecido no tecido que o meu irmão saberia cortar e dizer, de imediato, qual a origem. Não sei teu nome. Não sabes o meu e não me salvarás.

Desculpa.

O meu irmão chamava-se José (REIS, 2014, p. 89).

Referências

/

- ALVES, Ida Ferreira. *Fugitivo da catástrofe*: a escrita poética de Ruy Belo.
- DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesas e brasileiras contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006. p. 135-150.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.
- FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto: reflexão sobre o ser para a morte em algumas estórias de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *A escrita da finitude de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 181-200.
- MONTAIGNE, M. *Os Ensaios*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.
- REIS, Patrícia. *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*. Portugal: Dom Quixote, 2014.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. 3. reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

(Con)figurações femininas nos desvãos da ordem patriarcal: uma leitura feminista de *A vida sonhada das boas esposas*, de Possidónio Cachapa

(Con)figurations in the Patriarchal Breaks: A Feminist Reading of *A vida sonhada das boas esposas*, by Possidónio Cachapa

Daniela de Almeida Nascimento

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil

adanielanascimento@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9229-467X>

Resumo: Fundamentando a investigação no feminismo decolonial (LUGONES, 2020; VÈRGES, 2019), o propósito deste trabalho é empreender uma discussão acerca do modo como se apresentam personagens femininas e as relações de gênero no século XXI no romance português contemporâneo *A vida sonhada das boas esposas* (2019), de Possidónio Cachapa. As personagens femininas constituem o fio condutor de uma narrativa situada em um Portugal cosmopolita contemporâneo que, embora interligado pelas tecnologias das redes sociais, mantém resquícios de ditames que remetem aos ideais de família nuclear propagados pelo Estado Novo (1933-1974). Assim, discurso e poder patriarcal perpassam e são determinantes das relações sociais da narrativa, sobretudo as que envolvem a protagonista Madalena que, apenas após a morte do marido, percebe-se como sujeito e passa a experimentar a vida desse novo lugar, a partir do qual estabelece relacionamentos próprios e não mais circunscritos ao seu papel social de esposa. Considera-se o feminismo como pressuposto

filosófico do romance uma vez que a narrativa aponta, por meio das figurações femininas, para modelos existenciais múltiplos. Trata-se, portanto, de uma inscrição de modelos existenciais diversos no lugar da tradicional identidade feminina única, fixa e presa aos papéis de gênero estabelecidos por uma ordem patriarcal que, não obstante, ainda apresenta vestígios de um pensamento colonial.

Palavras-chave: feminino; figuração; feminismo; Possidónio Cachapa.

Abstract: Supporting the investigation in Decolonial Feminism (LUGONES, 2020; VERGES, 2019), this work aims to lead a discussion about how female characters as well as gender relations in the 21st century are presented in the contemporary Portuguese novel *A vida sonhada das boas esposas* (2019), by Possidónio Cachapa. The female characters compose the thread of a narrative placed in a cosmopolitan and contemporary Portugal that, while connected by the social media technologies, shows traces of the *Novo Estado* (1933-1974) diktat ideals about nuclear families. Therefore, the patriarchal discourse and power are determining of the social relations in the narrative, mainly the ones involving the protagonist Madalena who, only after her husband's death, realizes she is a subject and comes to experience life in this new place where she establishes her own relationships no longer based on her social wife role. Feminism is considered the philosophical foundation of the novel once it points to multiple existential models through female figuration. Consequently, it is an inscription of diverse existential models instead of the fixed gender roles established by a patriarchal order. Nevertheless, there are still vestiges of a colonial thought.

Keywords: female; figuration; feminism; Possidónio Cachapa.

1 Do autor, do contexto e da análise proposta

Nascido em 1965 em Évora, Possidónio Cachapa é um veterano das letras portuguesas com diversas publicações entre crônicas, contos,

novelas, romances, literatura infantil, além de sua atuação como dramaturgo e roteirista, algumas vezes transpondo as próprias obras literárias para o cinema. Destacamos aqui a novela de estreia *Nylon da minha aldeia* (1997) e os romances subsequentes, *Materna doçura* (1998), finalista do prêmio Saramago, *Viagem ao coração dos passáros* (1999), *O mar por cima* (2002), *Rio da glória* (2007), *O mundo do rapaz coelho* (2009), *Eu sou a árvore* (2017), *A vida sonhada das boas esposas* (2019).

As pequenas trajérdias do cotidiano doméstico, no qual vigora o determinante patriarcal, são temas recorrentes na escrita de Possidónio Cachapa desde *Nylon da minha aldeia*. *A vida sonhada das boas esposas* adentra o universo familiar português contemporâneo que, como se verifica, carrega vestígios de um passado autoritário a partir mesmo de sua configuração, centrada no pai. O romance, crítico do sistema patriarcal, concentra-se sobre o processo de humanização de Madalena, uma boa esposa que se descobre e se torna sujeito apenas após a morte do marido por meio da amizade com outras mulheres, de uma viagem internacional e da descoberta do prazer sexual.

Nesse sentido, há na narrativa um diálogo profícuo com as questões do tempo presente, como a presença da tecnologia das redes sociais e o trânsito livre para cidadãos europeus entre países da União Europeia, elementos-chave no desenvolvimento das personagens e da trama. Quiçá, é essa a conjuntura preconizada pelo romance para a emancipação das personagens evocadas no título – mulheres maduras e marcadas pelas imposições sociais patriarcais remanescentes de outros tempos: um Portugal cada vez mais europeu, modernizado política, cultural e socialmente.

Constrói-se, por meio da figuração dessas personagens, o que Carlos Reis (2018, p. 29) chama de “dinâmica transficcional”, fatores que compõem a ordem psicológica, social, cultural e potencialidades acionais e potencializam a dimensão transnarrativa.

[...] se falamos da narrativa e do conhecimento que ela permite, falamos também de um modo discursivo cujo projeto fundamental, muitas vezes, é eliminar aquilo que de transitório e fugaz existe nas ações humanas; pela narrativa conferimos estabilidade discursiva a essas ações (que são ações de mudança e em mudança) e procuramos dar sentido a acontecimentos que, aquém da

elaboração narrativa, parecem dispersos e desarticulados. Por outro lado, uma realidade vivida por entidades humanas pode ganhar autonomia quando a configuramos e a lemos como ficção: a ficção é, então, condição para a transcendência (como quem diz, para uma certa forma de permanência transnarrativa) daquilo que eventualmente decorre de experiências de vida concretas. Por outro lado, uma realidade vivida por entidades humanas pode ganhar autonomia quando a configuramos e a lemos como ficção: a ficção é, então, condição para a transcendência (como quem diz, para uma certa forma de permanência transnarrativa) daquilo que eventualmente decorre de experiências de vida concretas (REIS, 2018, p. 205-206).

Sendo assim, o ficcional transcende a realidade de papel, como bem ficará exposto na própria relação da protagonista com a chamada literatura *cor-de-rosa*. E chama a atenção que a possibilidade de emancipação é conferida apenas a Madalena, Emília e Teresa, as boas esposas: mulheres portuguesas/europeias, brancas, de classe média. Bruna, brasileira que tem um caso com o marido de Madalena, não é apenas uma personagem secundária por sua ausência de ligação direta com a protagonista, mas tem sua figuração restrita ao tipo.

O feminismo decolonial mostra-se uma ferramenta precisa para a análise dessa negociação entre o estético e o político no romance. Tributário do feminismo negro, o feminismo decolonial propõe uma leitura a contrapelo de categorias universais e abstratas de patriarcado e mulher, dando expressão e visibilidade às opressões de raça, classe, nacionalidade, orientação sexual a partir da dimensão incontornável de colonialidade (Lugones, 2020). Portanto, pensar o lugar de Bruna a partir dos pressupostos do feminismo decolonial é tirá-la do pano de fundo na economia narrativa e alçá-la ao primeiro plano.

2 A vida de uma boa esposa

A vida sonhada das boas esposas tem como fio condutor a trajetória de Madalena, uma mulher que, desde o primeiro capítulo, passa a lidar com a sua própria presença e subjetividade após a morte do

marido, supostamente “um homem sem defeitos” (CACHAPA, 2019, p. 11), como revela o pensamento de uma amiga do casal à saída do cemitério. A personagem é delineada desde o primeiro capítulo a partir de sua resignação quanto aos papéis a serem desempenhados na estrutura social, especificamente a familiar. O pai de família deixa à esposa e aos filhos uma pensão, uma quinta na Parvónia da Serra e a casa onde residia; para a viúva, indícios de que o homem, afinal, desempenhara a sua função de marido, pai e provedor. Aliás, assim como Armando, ela também o faz, inclusive no funeral:

No meio de toda a estranheza do que lhe estava a acontecer, parecia-lhe mais a estar a representar um papel do que a sentir algo que lhe viesse de dentro. Mas era um papel com vida própria, que, de quando em vez, lhe exigia choro (CACHAPA, 2019, p. 17).

Diferentemente do que pode esperar um leitor no primeiro momento, não é o sofrimento pela perda do marido que a deixam em choque, mas que isso, há uma alienação que a narração com a focalização na personagem explicita: “Armando, que pouco lhe tinha trazido à vida, fora-se, definitivamente. Como uma pulseira de prata com um nome gravado que, não se querendo usar, também não ocorre trocar ou vender por outra.” (CACHAPA, 2019, p. 18). A passagem explicita o quanto o alheamento instaurara-se como *modus operandi* de Madalena desde muito antes, como na ocasião em que, a caminho da propriedade do casal na serra, desistiu de dirigir devido às repreensões do marido: “[...] aos poucos, deixou de tentar e passou a ocupar permanentemente o lugar do morto. Aquele que só sabe ser conduzido.” (CACHAPA, 2019, p. 32).

A morte em vida da protagonista, no entanto, tem um fim com a morte literal do esposo. Mãe de Diogo e Cátia, avó de duas meninas e esposa em período integral, aos sessenta e três anos, Madalena percebe-se diante de um tempo e espaços sobre os quais precisa tomar decisões que, até então, eram todas de Armando. Não apenas a burocracia, mas as relações sociais, desde as amizades até a forma de se relacionar com os filhos, desnudam-se como consequência da ausência do marido, pois ela se dá conta de que toda as decisões concernentes à própria vida haviam sido tomadas pelo marido. Os amigos eram “amigos do casal”

e não pessoas a quem ela havia escolhido; a relação com os filhos havia sido sempre pautada pelo modelo patriarcal imposto por Armando.

Diogo, o filho recentemente saído de casa, é um frustrado por ter sido desprezado por não corresponder ao padrão de masculinidade esperado pelo pai. Cátia, a filha com quem Armando sustenta uma relação edípica desde muito cedo, contrapõe-se à passividade da mãe e chega mesmo a reproduzir o papel autoritário do pai morto:

Madalena descalçou-se. Tinha os pés inchados dos sapatos pretos que a filha lhe tinha ido comprar à pressa na noite anterior.

“Não podes estar num funeral com essas porcarias com que andas em casa ou vais ao café tomar a tua bica escaldada”. A voz fria de Cátia, o olhar crítico sobre as botas que a mãe tinha calçadas quando saíram do hospital. Tinham pelo menos uns dez anos, engraxadas, é verdade, com o cano baixo e os saltos largos que já ninguém usava. Sobre a eventual dor pela morte do pai, nada. “O melhor é já ires com o Diogo à funerária. Vão vocês tratar da urna e das coroas, que eu passo na Bondi para te comprar qualquer coisa de jeito. Enfim, algo melhor do que isso que trazes nos pés... Onde é se meteu o Diogo?” (CACHAPA, 2019, p. 13-14).

Essa primeira aparição de Cátia, na qual ela se demonstra egocêntrica, autoritária, arrogante e insensível, dá o tom sobre como se dava a relação entre mãe e filha. Não vendo Madalena além do seu papel de mãe, Cátia não enxerga a mãe como um sujeito com desejos e sentimentos. Madalena, resignada, havia assistido impotente à filha ser mimada pelo pai desde a infância que, para ela, devota todo o seu afeto. Quando ela toma a iniciativa de resolver as questões burocráticas da família após a morte do pai, desconsidera quaisquer opiniões que a mãe pode ter:

Cátia cresceu tirânica e certa de que para obter o que quisesse necessitaria apenas de gritar alto. E por cada centímetro que cresceu, Madalena foi encolhendo outro tanto.

Ouvia-a, agora, ao telefone e, embora reconhecesse a manipulação, sentia-se fragilizada e disponível para

voltar a agradar a filha. As migalhas de afeto que ela lhe daria se cedesse pareceram-lhe essências (CACHAPA, 2019, p. 29).

Dar-se conta de sua figuração familiar em segundo ou terceiro plano não é o suficiente para fazer com que Madalena decida alterar o curso das coisas. Não parece lhe afetar significativamente o autoritarismo e o desdém da filha Cátia tampouco o descaso e insolência do filho Diogo: ela se conforma às circunstâncias para agradar e para evitar incomodar. Nesse sentido, o núcleo familiar de Madalena remete à formação de rígida hierarquia patriacial promovida pelo Estado Novo, no qual o papel da mulher estava rigorosamente delimitado:

[...] a noção de conjugalidade que maioritariamente imperava era a de um “casamento instituição” caracterizado por uma hierarquia rígida que mantinha a ordem das coisas concebida como natural, por uma assimetria de papéis e de funções e uma interdependência socioeconômica dos cônjuges. [...] O “cabeça do casal” – o homem – era quem detinha o poder, quem comandava os destinos da família e da prole (CASIMIRO, 2011, p. 118).

Assim, a socióloga Claudia Casimiro contextualiza que até mesmo violência física dos homens era tolerada, pois era entendida como parte da estrutura normativa da família. Nascida e criada nessa conjuntura social, a mundividência de Madalena admitia a ordem “natural” da vida familiar.

Por meio do movimento memorial de Madalena, a narração traz à tona episódios diversos de sua trajetória como esposa, todos carregados de violência simbólica que naturalizam a subalternização da mulher na dinâmica familiar. O comportamento apático da protagonista nessas lembranças evoca, então, a ideia do título de uma boa esposa: uma mulher submissa e resignada, à serviço do marido e dos filhos. Há, no entanto, total distanciamento de qualquer noção de sonho romântico na sua experiência: “vida sonhada” não poderia ser mais contrastante com a vida vivida por Madalena. Assim, o título possibilita uma leitura polissêmica que, de um modo ou de outro, consiste em uma ironia, seja face à idealização fantasiosa da instituição matrimonial, típica

dos romances de banca de revista que haviam alimentado as fantasias da jovem Madalena, seja ao remeter à boa vida que as personagens femininas experimentam apenas quando se desvencilham das convenções patriarcais impostas de forma ainda mais categórica às mulheres de sua geração.

O foco narrativo possibilita ao leitor acesso à formação dessa família exemplar desse Portugal pré-revolução. Em 3^a pessoa, o foco aproxima o leitor das personagens em ação, cujo pensamento se descortina. Acompanha-se Madalena e todo o seu dar-se conta da vida que levara até a morte do marido e o quanto ela não havia sido levada em consideração sequer para decisão sobre onde passariam os finais de semana. Amante da água, Madalena passara todos os finais de semana dos últimos anos na finca da serra, ainda mais no interior e distante do litoral. Os filhos também detestavam o passeio e, com a morte do pai, querem mais é que a mãe se desfaça do imóvel, o que ilustra também o quanto a tirania de Armando havia regulado a vida de todos os membros da família. Tolerante e paciente, Madalena parece ainda priorizar o sentimento do falecido marido pois insiste em ir à finca, onde planeja tomar a decisão de vendê-la ou não por si própria. Contrariado, o filho Diogo a conduz e acaba por revelar à mãe que o pai tinha uma amante.

Não é a morte de Armando, portanto, o momento-chave de mudança de rumo para Madalena e sim a revelação de que, afinal, a “reputação pré-canônica” (CACHAPA, 2019, p. 47) do marido não passava de falta de informação de sua parte, pois até os filhos partilhavam a informação. Essa descoberta provoca a quebra de todos os paradigmas que, até então, haviam determinado a existência de Madalena e sua sujeição ao papel de boa esposa, ao qual ela se mantinha fiel, mesmo após a morte do marido: “Era por si que tinha desprezo naquele instante. Por se ver tão ingénua e manipulável. Veio-lhe à cabeça que nem sempre tinha sido assim” (CACHAPA, 2019, p. 63).

A partir de então a personagem também passa a ocupar e a encontrar seu lugar dentro da própria casa, onde ela havia sido tratada como menos importante que a cadela de Armando, para quem ele olhava “como se não houvesse ninguém na sala mais importante do que ela” (CACHAPA, 2019, p. 19). Essa metamorfose é prenunciada ainda no primeiro capítulo, quando, de volta do enterro, Madalena encontra-se sozinha na casa onde, até então, ocupara tão pouco espaço:

O seu olhar voltou a percorrer as estantes com livros e as quinquilharias do marido. Os indígenas negros em amdeira, o monge das Caldas, a caneca a dizer “Aqui não se fia” com o desenho de um braço a fazer manguito... A expressão adoçou-se quando avistou num canto, na parte mais discreta da estante, aquilo a que sempre chamara “os seus livros”. Nada de Literatura Universal (essa atulhava as prateleiras de cimam, comprada por atacado, e nunca ninguém se lembrara de a folhear, quanto mais ler). Eram edições baratas de histórias românticas que trouxera sempre consigo. Corín Tellado, Carlos de Santander e mais um ou dois da mesma época. Apenas um *Orgulho e preconceito* fazia subir um bocadinho a escala de complexidade, coisas que, do ponto de vista dela, não tinha importância nenhuma. O que contava era o impacto que cada um daqueles opúsculos comprados em bancas de jornais tinha tido nela na altura em que os lera. “Já não se escrevem coisas assim”, pensou. Matéria simples, que se lia numa tarde e deixava a pessoa mais alegre, a acreditar que a vida não era só aquela tristeza que lhe tinha calhado. Com essa crença inocente no amor absoluto, já não havia quem escrevesse. Puxou a si um dos volumes, mas, como eram pequenos e estavam apertados no meio de outros, vieram mais alguns por arrasto. *Bendito Engano... Não Me Enganes com esses olhos*. Passou os dedos em busca do seu favorito, mas, para sua decepção, não o conseguira achar. Devia ter-se perdido na mudança para aquela casa. *Houve um Homem na Minha Vida*. Pegou outro. *Denis, a extravagante*. Também tinha gostado tanto deste. Madalena guardara destas leituras uma memória afectiva que fazia parte do que ela era. Uma parte tímida e calada, que só de vez em quando lhe murmurava uma frase ou outra, porque sabia ser impossível viver na felicidade plena. Tinha de voltar a ler aqueles livros. Só por prazer, para lhe dar alegria. [...] (CACHAPA, 2019, p. 20).

A longa passagem se justifica uma vez que explica todo o desenvolvimento subsequente da personagem na trama. A literatura romântica de banca de revista, desprezada por Armando e, abandonada pela leitora que fora Madalena na juventude, aparece como que

gratuitamente no primeiro capítulo, mas já evoca adormecidos afetos, um corpo, enfim, uma subjetividade. É no quinto capítulo, “Uma mulher no inferno”, que, após a descoberta da traição do marido, ela relembraria uma leitura que havia feito aos quinze anos, *O Cruzeiro para a Felicidade*. A partir de então, essa literatura rememorada retoma a importância que tivera outrora para Madalena e passa a ser determinante para o curso que toma a personagem: ela decide fazer um cruzeiro com duas conhecidas com as quais tem contato por meio de uma rede social.

Na trama, a decisão de Madalena de viajar implica em um deslocamento literal e no rompimento com a previsibilidade que o comportamento submisso e resignado havia tornado norma. Ela passa a transitar e a ocupar os espaços que tanto desejara na juventude viajando pela costa Espanhola. Essa subjetividade também passa a aparecer textualmente em itálico sob a forma das novelas sentimentais e suas personagens românticas, que revelam uma leitura afetiva que a protagonista se permite fazer da realidade com base na memória. Diferentemente das lembranças da vida em família, na qual ela era subjugada ao segundo plano, essas narrativas passam a ocupar um espaço físico do papel que revelam também a sua importância no desenvolvimento da personagem, que passa, assim, ao primeiro plano.

A intertextualidade remete a mais uma característica elicitada por João Barrento (2016, p. 66) sobre o romance português pós-1974: sua amplificação ou “contaminação” pela presença gêneros mais ou menos estranhos a ele, neste caso, os trechos em itálico recuperam trechos dos romances água-com-áçúcar que haviam nutrido o imaginário da protagonista em sua juventude. A literatura de banca de revista torna-se recurso e referência fundamental de duas maneiras. Primeiro, como tema por meio das citações “diretas”, cenas rememoradas ou reconstruídas por Madalena. Segundo, na própria materialidade do discurso, desde os títulos dos capítulos até as reviravoltas da trama, aspecto típico das novelas sentimentais de Carlos de Santander¹, o autor favorito da protagonista.

O amor romântico evocado por essa literatura, à primeira vista, apresenta-se como um horizonte limitado para a mulher. No entanto,

¹ Carlos de Santander, pseudônimo de Juan Lozano Rico (1933), prolífico escritor espanhol que, entre 1952 e 1983 publicou mais 800 romances populares, principalmente românticos e eróticos.

Madalena descobre-o na medida em que se descobre como sujeito e passa a assumir seu desejo. Assim, em *A vida sonhada das boas esposas*, esse amor que a personagem descobre não a impede de ser um sujeito nem a coloca em função do outro, pelo contrário, só é possível na medida em que ela se dá conta de quem é e quem quer se tornar. Sobre isso, o episódio da experiência do mergulho esportivo é ilustrativo:

Ernesto estava ali, e ela gostava disso. Mas, se ele a tivesse esperado na praia, teria sido quase o mesmo.

O contorno da pessoa total que Madalena era saía reforçado num local em que tudo deveria ser desfocado e incerto.

Deitada no quarto, no final desses dias de mergulho, o certificado, que provavelmente nunca mais usaria quando dali saísse, em cima da mesa-de-cabeceira, pensou: “Preciso de ver os meus braços e as minhas pernas.” Soergueu-se na cama e observou-se. [...]

“Já não sou a mesma”, disse, baixinho (CACHAPA, 2019, p. 165).

O mergulho, literal e metafórico desvela uma mulher que descobre em si um sujeito, agora em movimento constante, e um corpo que, se antes estava relegado à invisibilidade e à imobilidade, agora explicita essa nova “pessoa total”. A liberdade de uma viagem com outras mulheres, a autonomia para abandonar o navio e a descoberta do prazer sexual acontecem exatamente quando Madalena se coloca em atividade e transpõe as fronteiras que antes restringiam sua ação: tanto as simbólicas, do casamento e da família enquanto instituição, quanto as físicas, do espaço doméstico. Assim, Madalena transpassa as fronteiras do lar não apenas rumo ao espaço público, como também para fora do país, onde ela pode experienciar a vida de forma autônoma.

3 Figurações femininas

Segundo o ensaísta Carlos Reis (2018, p. 26) em *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*, a figuração ficcional é um projeto discursivo que tem como consequência considerar que há, muito

além da caracterização, subquestões de caráter histórico-literário, transnarrativos, retóricos, fenomenológicos, cognitivos, etc. Desse modo, pode se classificar o recurso à intertextualidade com as narrativas românticas populares abordado anteriormente como um dispositivo ficcional que integra a estratégia de construção desse discurso e, nesse caso, permite desdobramentos que uma estratégia estritamente realista não possibilitaria:

A figuração ficcional questiona, assim, a rigidez das molduras ficcionais e pode conduzir à sua rutura (cf. Malina, 2002); ao mesmo tempo, valoriza-se no ato de fazer personagem (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens (e com especial densidade pelas grandes personagens) (REIS, 2018, p. 27).

Dinâmica, gradual e complexa, a figuração, portanto, não se localiza em uma parte só do texto e é composta ao longo da narrativa. O princípio discursivo da figuração explicita o “movimento da imanência à transcendência” próprio da ficção, o que implica não haver inevitabilidade dado que se trata de uma dinâmica de construção – um caminho ficcional que poderia sempre ser outro.

A trajetória de Madalena no romance ilustra o movimento descrito por Carlos Reis (2018). Diferentemente de uma tipificação ou descrição representacional, desde o princípio da narrativa se delineia o que o crítico Carlos Reis (2018, p. 18) trata como uma dimensão narratológica da construção de personagens que se materializa por meio de focalizações, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, etc., e que condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração. Desse modo, a composição do romance sugestiona uma leitura cuja centralidade repousa na figuração de suas personagens femininas, a saber, as boas esposas e suas vidas preconizadas no título.

A figuração é composta ao longo da narrativa que acompanha de perto ação e pensamento da personagem em atividade e, em vez de circunscrevê-la às imposições patriarcais que poderiam, afinal, defini-la de modo categórico, e encaminhar a trama para um desfecho possivelmente fatalista, possibilita-lhe a transcendência.

Para tanto, também as amigas que Madalena decide acompanhar no cruzeiro, Teresa e Emília, participam dessa construção dinâmica que congrega elementos retóricos, transnarrativos, cognitivos e fenomenológicos. Ambas surgem, na narrativa, por meio da transcrição de seu diálogo na rede social onde a ideia do cruzeiro foi lançada – ou seja, é na ação que elas são apresentadas, ilustrando seu estatuto narratológico. Mais adiante, além dos episódios em que partilham com Madalena, cada uma tem espaço para figurar diante do leitor, um passado e uma movimentação que, na instância narrativa, humanizam-nas e, no nível ético e cognitivo, tiram-nas do âmbito de ação previsível a mulheres de sua faixa etária e trajetória. Como Madalena, Teresa e Emília também vivenciaram opressões de gênero, portanto, a inclusão de suas trajetórias no romance amplia ainda mais o horizonte de ação feminino.

A figuração Madalena, Emília e Teresa no romance, portanto, dá ensejo, como pano de fundo, a um discurso feminista que congrega essas mulheres sexagenárias e permite-lhes serem sujeitos com corpos, desejo, autonomia e liberdade. Além disso, sua figuração privilegiada, inclusive em capítulos exclusivos para cada uma delas, assinala, na economia do romance, sua preeminência. Assim, retoma-se novamente o teórico já citado:

Conforme parece claro, a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica; esses propósitos beneficiam da autonomização das ditas personagens e levam a dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram (REIS, 2018, p. 37).

Entretanto, o feminismo que se apresenta como eixo filosófico da narrativa encerra também um problema, um ponto cego, que pode escapar a uma leitura desatenta. A personagem Bruna, amante do Armando, contrapõe-se ao sentido epistêmico feminista da obra. Sua figuração, embora privilegiada no sentido de que há um capítulo intitulado “A intrusa”, limita-se a interações com Armando e breves caracterizações classificatórias, diferentemente, por exemplo, do capítulo “Emília observadora”, inteiramente dedicado à infância e juventude da personagem até seu atual e terceiro marido tudo sob

seu foco narrativo. Até mesmo Cátia, a filha antagonista, possui, na economia da narrativa, um passado, uma história e sua ação aparece em relação a diversos personagens além da mãe, também lhe possibilitando uma figuração sob diversos ângulos.

Bruna, por outro lado, aparece somente pelo ponto de vista de outrem, na fala de quem não a conhece senão pelo fato de ser a amante do pai. A única aproximação possível da personagem se dá no capítulo “A intrusa”, cujo enfoque é dado a Armando:

Não tivesse a Bruna entrado a trabalhar para o Atendimento Telefônico da companhia e teria morrido assim, novamente casto. Só que, inesperadamente, ela chegou. E cheia de rebolado, adiante-se.

“O que é que é isso, seu Armando? Que cara de mocotó azedo é essa, logo pela manhã? A gente tem mais é que rir, brincar...” E ria. E brincava. E, de caminho, movia o corpo redondo e cheio, como uma feijoada de domingo para quem quisesse trazer o garfo (CACHAPA, 2019, p. 53).

A personagem imigrante é referida mais adiante como uma “figura polposa”, repetindo a alusão gastronômica da passagem acima. Embora o foco narrativo se concentre em Armando, algumas passagens permanecem restritas a esse ponto de vista:

Brasileiros, indianos e pretos era tudo a mesma coisa: só tinham vindo para cá para roubar. Se fossem boa espécie, ter-se-iam deixado ficar na terra deles. Com certeza que os mais trabalhadores vingariam para lá.

E quem dizia brasileiros, mais depressa diria brasileiras. Bastava-lhes ver o tamanho da saia para saber que o degrau que separava as mulheres de Lisboa de serem putas tinha desaparecido. [...]

Tentou manter Bruna a distância. Mas ela vinha da Goiânia, esse estado de terra vermelha, banhado pelas águas do Araguaia, onde até os botos saem da água para fazer amor com mulher (CACHAPA, 2019, p. 53-54).

O fato de ser brasileira condiciona a personagem que não tem história além de sua origem, família, passado tampouco presente. Toda sua aparição na trama se resume ao caso com Armando e, em nenhum

momento, dão-se a conhecer ao leitor as motivações de Bruna: por que teria ela se aproximado de Armando além do fato de ser uma brasileira com gingado e perfume? Por conseguinte, a economia do romance faz uma concessão às mulheres brancas, e europeias, mesmo que de idade mais avançada, que não se estende à personagem racializada que, presa a um determinismo empírico, constitui um tipo.

Em *Feminismo decolonial*, Françoise Vergès alerta para os limites de um feminismo eurocêntrico:

A narrativa do feminismo civilizatório permanece encerrada no espaço da modernidade europeia e nunca considera o fato de que ela se funda na negação do papel da escravidão e do colonialismo em sua própria formação. A solução não é conceder um lugar, necessariamente marginal, às mulheres escravizadas, colonizadas ou às mulheres racializadas e provenientes de territórios ultramarinos. O que está em questão é a forma como a divisão do mundo, no qual a escravidão e o colonialismo operam desde o século XVI [...] (VERGÈS, 2020, p. 44).

Vergès chama a atenção para os limites de um feminismo que ignora as mulheres trabalhadoras provenientes do Sul Global, deixando de contemplar as suas especificidades que são frutos da colonização que repercute ainda hoje na superexploração do seu trabalho e na opressão.

Assim, o feminismo de *A vida das boas esposas* contempla apenas algumas mulheres, as europeias brancas, com economias no banco, colocando em evidência o quanto ainda há a ser feito para que, revisto e ampliado, inclua também mulheres imigrantes, racializadas, negras e indígenas. Afinal, feminismo, diz respeito a muito mais que igualdade de gênero e envolve muito mais que a própria ideia de gênero, segundo Angela Davis (2018, p. 99), o feminismo “[...] deve envolver a consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós colonialidades, às capacidades físicas, a mais gêneros do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear”.

4 Ponderações sobre potenciais e limites do feminismo eurocêntrico

A vida sonhada das boas esposas coloca em destaque personagens de uma geração nascida ainda sob o Estado Novo mas que também partilham, ainda que de modo muito desigual e irregular, da ampliação dos direitos das mulheres. A trama de Possidónio Cachapa seriam impensáveis na literatura portuguesa até há pouquíssimo tempo, tanto pela presença e facilidade tecnológica que, mesmo não sendo inteiramente dominada pelas mulheres sexagenárias, viabilizam conexões e encurtam distâncias, como também pela liberdade e autonomia dessas personagens, horizonte de ação tributário das conquistas feministas. Madalena, Emília e Teresa são personagens que vivem em função de si mesmas e de outras mulheres, não mais a serviço de pais, maridos e filhos que as circunscrevem a um papel abnegado e assexual.

Além disso, com a personagem Cátia, o romance também põe em xeque discursos feministas essencialistas que, tanto descartam o papel fundamental dos homens na luta contra as opressões, como também desconsideram a responsabilidade das próprias mulheres na reprodução das opressões da ordem patriarcal, assim como dos benefícios que se podem adquirir às custas de outras mulheres. Assim, o romance amplia horizontes ao criar personagens que fogem a uma mera conformação social e superam o lugar de opressão. As diversas (e improváveis) peripécias da trama podem ser entendidas como uma recusa ao estritamente verossímil em favor de um horizonte de realizações para Madalena. Lembra-se assim de que a literatura é criadora de mundos e não mera reprodução da realidade empírica.

Contudo e, não menos importante, é fundamental questionar o porquê a narrativa pode recorrer a todo tipo de peripécias em favor daquelas que podem ou não ser boas esposas mas relega Bruna a um lugar naturalizado de uma mulher-sexo com base em sua racialização. A construção dessa personagem e seu lugar na economia do texto explicitam não apenas a opressão patriarcal que se coloca em cena, como também problematiza o racismo e o colonialismo que se manifestam como se fossem inevitáveis. Dessa forma, o romance também desvela limitações de um feminismo que serve apenas a mulheres brancas europeias e pequeno-burguesas e não se estende às mulheres racializadas da sociedade. Por isso, a questão: a figuração feminina amparada por

um imaginário tão fecundo que dilata as virtualidades semântico-pragmáticas não poderia também abranger Bruna?

Referências

- BARRENTO, João. *A chama e as cinzas: um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand, 2016.
- CACHAPA, Possidónio. *A vida sonhada das boas esposas*. Lisboa: Companhia das Letras, 2019.
- CASIMIRO, Cláudia. Tensões, tiranias e violência familiar: da invisibilidade à denúncia. In: ALMEIDA, Ana Nunes de (org.). *História da vida privada em Portugal*. Maia: Círculo de leitores, 2011.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. E-book.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Reescrita de si pelo outro: identidade portuguesa e paródia em *Deus-dará*, de Alexandra Lucas Coelho

Rewriting oneself through the other: Portuguese identity and parody in Deus-dará, by Alexandra Lucas Coelho

Mariana Letícia Ribeiro

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

mariannatwd@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5205-851X>

Resumo: O artigo aponta o modo como o romance *Deus-dará* de Alexandra Lucas Coelho, escritora portuguesa contemporânea, pode ser compreendido como um exercício de renegociação da identidade portuguesa em relação a questões referentes à colonização no Brasil. Mais do que isso, problematiza-se como, por meio da estratégia da paródia no texto ficcional, a autora consegue expressar uma necessidade e possibilidade de se redefinir pelo outro em um movimento contrário ao do discurso colonial – o que também ocorre em suas entrevistas e em suas narrativas de viagens, tais como em *Vai, Brasil* e *Cinco Voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*.

Palavras-chave: identidade portuguesa; paródia; pós-modernismo; escrita portuguesa contemporânea; Alexandra Lucas Coelho.

Abstract: The article observes how the novel *Deus-dará*, by Alexandra Lucas Coelho, a Portuguese contemporary writer consists in an exercise of renegotiation for the Portuguese identity in relation to issues that refer to the colonization process in Brazil. Moreover, this text seeks to show how parody as a fictional literary strategy helps the author in expressing a necessity and a possibility of redefining oneself through

the other, in a direction that goes in the opposite way of the colonial speech. This necessity and this possibility also appear in the author's interviews and travel books, such as *Vai, Brasil* and *Cinco Voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*, which will also be mentioned in this article.

Keywords: Portuguese identity; parody; post-modernism; Portuguese contemporary writing; Alexandra Lucas Coelho.

Em *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso* (2019), Alexandra Lucas Coelho explica como teria concluído aquilo que, logo na contracapa, chama de seu ciclo luso-brasileiro, isto é, a trilogia composta por seu livro de crônicas *Vai, Brasil* (2015) – referente ao tempo em que morou no Rio de Janeiro e que passou no Amazonas –, seu romance *Deus-dará* (2016) – ambientado no Rio de Janeiro – e seu relato de viagem à Bahia:

O Brasil está na minha vida diária vai para uma década, fiz dois livros passados lá [...]. De volta a Portugal [...] achei que o ciclo se completara [...]. Mas [...] entre concertos portugueses, Caetano repetiu algo que me dissera anos antes: falta Bahia (COELHO, 2019, p.15).

Assim sendo, entende-se, de maneira geral, que ao fazer do Brasil parte de sua vida diária, a autora expressa nas três obras do ciclo a necessidade de ouvir o outro, aquele que compõe o espaço observado, ou, em seus próprios termos, de se “deixar atravessar por outras dimensões da língua portuguesa” (COELHO, 2016, *on-line*), de modo que sua identidade seja “baralhada” (COELHO, 2016, *on-line*).

Em *Vai, Brasil*, por exemplo, observa-se como cada uma das vozes que surgem nas crônicas da autora por meio de entrevistas, diálogos e da intertextualidade com escritores, artistas e estudiosos brasileiros, ou que falam ao Brasil de alguma maneira, são essenciais na construção de uma identidade individual – da autora que, enquanto portuguesa vê sua história ligada ao Brasil – e coletiva – do país e regiões observadas. Assim, a partir de um movimento de aproximação e afastamento da escritora em relação aos lugares que observa e às

vozes com as quais se relaciona, as crônicas apresentam uma reflexão crítica sobre a história da colonização no Brasil diante de dinâmicas sociais que percebe nesse espaço contemporâneo, também atingido por aspectos próprios da globalização.

Já *Cinco voltas* se estrutura, por meio da figura de Caetano Veloso¹, em torno da Bahia, onde a história entre Portugal e Brasil teria começado: “[...] é o primeiro lugar entre Portugal e Brasil. Inicia a nossa cronologia e a nossa dificuldade” (COELHO, 2019, p. 15). Em um tom muito mais pessoal que em suas crônicas, a autora resgata as memórias das vezes que visitou a Bahia, de 1997 até 2019 e, tal como faz em *Vai Brasil* e também *Deus-dará*, mistura gêneros textuais tais como a carta, letras de músicas, poesia e a crônica – Coelho inclui no livro algumas crônicas que escreveu para o *Público* quando de sua visita à Bahia e acrescenta mais detalhes sobre os acontecimentos registrados nessas.

Além disso, ao dar continuidade ao seu desejo de buscar olhar para si mediante o olhar do outro, a escritora deixa evidente a sua intenção em relação a essa viagem de retorno às origens, já que procura tomá-la pela “[...] antítese da expedição, [...] antítese da conquista” (COELHO, 2019, p. 223). Sendo assim, ainda que “Por tudo o que aconteceu, Portugal não é irmão do Brasil. Tem de o saber, e entender porquê, começando, por exemplo, pela Bahia” (COELHO, 2019, p. 224), a autora entende que foi mudada pelo país e pelas pessoas com as quais conviveu e

“[...] pode, sim, por tudo o que aconteceu, e por muito do que o Brasil fez com isso, incluindo a música, amar o Brasil. O que passa por aqui: saber mais sobre como foram e o que fizeram os portugueses, e quem eram

¹ Em entrevista ao jornal online *Roger Lerina*, Coelho (2020, online) explica o diálogo com Caetano Veloso, que surge já no título do livro e guia o relato de suas cinco visitas à Bahia: “No meio da sua leitura, atenta e generosa, Caetano apenas comentou que faltava Bahia nos meus livros brasileiros. Disse-o quando leu *Vai, Brasil* [...]. E repetiu isso em 2019, ao ler *Deus-dará*, um romance situado no Rio de Janeiro, onde há referências à Bahia, mas sobretudo históricas. Aí, dessa segunda vez, [...] fui para casa a pensar nas palavras de Caetano, no fim de semana seguinte tive a ideia deste livro [...] como retribuição [...] [a]o artista vivo mais importante para mim desde o começo da adolescência”.

e o que fizeram esses milhões de pessoas, indígenas, africanas, cujas vidas as naus mudaram para sempre, de descendente em descendente, até hoje, aos vivos” (COELHO, 2019, p. 224).

No entanto, se nessas duas obras a experiência de deixar-se atravessar pelo outro é narrada pela voz da própria autora, uma viajante portuguesa contemporânea que busca ceder espaço às demais vozes com as quais se depara, em *Deus-dará* quem narra é Nicolau Coelho, a figura histórica de um navegador que teria desembarcado em terras brasileiras juntamente com Cabral.

Desse modo, ainda que no romance estejam presentes a intertextualidade, a mistura de gêneros e a multiplicidade de vozes – são sete os personagens cujos pensamentos e ações o leitor acompanha, entre eles Zaca, Judite, Lucas, Noé, Gabriel, Inês e Tristão, sendo os cinco primeiros brasileiros, e os dois últimos portugueses –, a escolha de tal figura para narrar o romance pode parecer inusitada a princípio, já que ao representar a narrativa de viagem da época, a expedição e a conquista, Nicolau faz o movimento contrário ao da viagem que busca Alexandra Lucas Coelho em seus dois outros livros do ciclo luso-brasileiro, nos quais a autora procura se afastar do navegador, do que o primeiro branco em terras brasileiras fez há 500 anos.

Parte-se, contudo, do pressuposto de que algumas estratégias utilizadas na composição desse narrador permitem aproximá-lo da voz da autora que narra *Vai, Brasil* e *Cinco voltas*, entre elas a omissão de sua identidade que só é revelada nas últimas páginas do romance e o seu caráter de narrador defunto, que pode ver tudo e opinar sobre tudo o que se passa no Rio de Janeiro contemporâneo, bem como refletir sobre suas ações passadas, o que o leva a fazer afirmações tais como a seguinte, que é, na verdade, a resposta para a pergunta que o “[...] primeiro branco não fazia a si mesmo: o que trazia eu? [...]”: “[...] eu era uma catástrofe. A maior catástrofe que um punhado de homens alguma vez trouxe a milhões de homens” (COELHO, 2016, p. 548).

Assim sendo, o foco do presente artigo, que consiste em um recorte do trabalho de investigação e análise do projeto luso-brasileiro de Alexandra Lucas Coelho, é compreender como, por meio das estratégias referidas acima e por meio da figura de Tristão, um dos sete personagens do romance, esse narrador pode participar deste mesmo

movimento – que surge em *Vai, Brasil* e continua em *Cinco voltas* – de se ver, enquanto português e ex-colonizador, pelos olhos do outro, do ex-colonizado. Para tal, faz-se necessário discutir, ainda que de maneira breve, algumas questões acerca do discurso colonial, mais especificamente no caso da colonização portuguesa, e de como esse contribuiu na construção de identidades para o outro colonizado e para o eu colonizador que influenciam até hoje as relações pós-coloniais. Além disso, recorre-se ao conceito de paródia de Linda Hutcheon (1995), que, como será demonstrado, pode auxiliar na compreensão do modo pelo qual esse narrador questiona o próprio discurso colonial que aparenta representar.

1 O discurso colonial

No discurso colonial, como afirma Homi Bhabha (1998), o reconhecimento do outro se faz de modo que esse seja totalmente apreensível, isto é, lhe é concedida uma “[...] forma limitada de alteridade [...]” (BHABHA, 1998, p. 120) por meio de estratégias tais como o estereótipo, que funciona de forma ambivalente, reunindo fobia e fetiche na manutenção desse discurso. Segundo Boaventura de Sousa Santos, por exemplo, houve a “[...] criação de um estereótipo do colonizado como selvagem, animal” (SANTOS, 2010, p. 236). Esse estereótipo, por sua vez, funcionou tanto a partir da infantilização do colonizado, o que colabora para a ideia de que esse precisaria ser educado e moldado, quanto a partir do medo desse mesmo colonizado, que justificou a violência contra esse. Nas palavras de Bhabha, o entendimento do “[...] colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial [...]” permitiu “[...] justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 1998, p. 111).

Entretanto, o caso do colonialismo português teria sido ainda mais complexo do que o hegemônico, que seria o inglês, de acordo com Sousa Santos. Isso porque, segundo o autor, Portugal teria sido, por muito tempo, dependente da Inglaterra economicamente, o que teria levado o país a permanecer “[...] num desequilíbrio, igualmente dinâmico, entre um excesso de colonialismo e um défice de capitalismo” (SANTOS, 2010, p. 230), e o tornado semiperiférico em relação ao restante da Europa. Consequentemente, a colonização portuguesa seria,

então, periférica em relação à inglesa, e isso teria trazido consequências que perdurariam até hoje tanto para a identidade do colonizador quanto para a do colonizado: o primeiro – que inclusive tomou a “[...] miscigenação como triunfo humanista ou um expediente colonialista engenhoso” (SANTOS, 2010, p. 252) enquanto o Próspero europeu², isto é, os países centrais da Europa consideraram-na algo negativo – se tornaria cada vez mais semiperiférico, posição que se transforma, finalmente, em “[...] um modo de ser e estar na Europa e Além-Mar” (SANTOS, 2010, p. 232), de maneira que hoje, “[...] Portugal passou a ser de pleno direito a periferia da Europa, ou seja, uma periferia com direito à imaginação do centro” (SANTOS, 2010, p. 249).

O colonizado, por sua vez, seria não só silenciado, negado, repudiado ou fetichizado, mas, em consequência da miscigenação, também assimilado, de maneira que o discurso colonial deixa de ser discurso e passa para os próprios corpos. Com isso, o colonizado, o outro, não só tem uma alteridade limitada, mas, nas palavras de Santos, uma “identidade bloqueada [...] construída sobre uma dupla desidentificação” (SANTOS, 2010, p. 271), uma vez que não teria mais acesso às suas raízes africanas ou indígenas, e tampouco às opções de vida europeia. Outra consequência dessa colonização seria o fato de que a “[...] debilidade e incompetência do Próspero colonial português [...] facilitariam, sobretudo no caso do Brasil, a reprodução de relações de tipo colonial depois do fim do colonialismo, o colonialismo interno” (SANTOS, 2010, p. 275).

A partir disso, é possível afirmar que o processo de colonização foi uma maneira, ainda que extremamente negativa, de se construir uma identidade pela diferença, já que, como afirma Stuart Hall, as identidades “[...] são construídas por meio da diferença e não fora dela”, de modo que “[...] podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto” (HALL, 2000, p. 110). Dessa maneira, para que uma identidade

² Próspero e Caliban, personagens da peça shakespeariana *A tempestade* (1611), são utilizados metaforicamente por Boaventura de Sousa Santos na análise das relações coloniais e pós-coloniais, de forma que Próspero, um mago e também duque de Milão, representa o colonizador ou ex-colonizador, enquanto Caliban, seu escravo, representa o colonizado ou ex-colonizado.

possua “[...] homogeneidade interna [...] tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado” (HALL, 2000, p. 110), o que descreve exatamente o caso do colonialismo em geral e também português, uma vez que esse se constrói sobre a negação, estereótipo e desidentificação do outro.

Contudo, na mesma medida que se considera esse fato, também é preciso considerar a mudança pela qual o conceito de identidade passa diante da globalização, em que os espaços, a identidade e mesmo a noção de sujeito devem ser repensados, como afirma Stuart Hall. Fala-se antes em identidades, no plural, uma vez que o conceito enquanto algo fixo, o sujeito enquanto “[...] centrado, unificado [...]” (HALL, 2006, p. 10) – que Hall chama de sujeito do Iluminismo – não existiria mais. E essas identidades são negociáveis, de modo que seja possível assumir “[...] identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13). Hall até mesmo usa, por vezes, a palavra identificação, que expressa mais evidentemente o caráter de “[...] processo nunca completado” (HALL, 2000, p. 106) que possui a identidade no mundo global, uma vez que “[...] é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2000, p. 106).

Isso posto, cabe ressaltar que aqui não se pretende estender a discussão em torno do conceito de identidade ou da colonização portuguesa, assuntos extremamente complexos e muito bem trabalhados por diversos autores, tais como os citados acima, mas procura-se simplesmente apontar, a partir dessa breve exposição considerada suficiente para os propósitos desse artigo, o modo como tais assuntos surgem pela perspectiva do pós-modernismo e, mais especificamente, da paródia, no romance *Deus-dará* (2016), da escritora portuguesa contemporânea Alexandra Lucas Coelho.

2 Pós-modernismo e paródia

O pós-modernismo, tal como entendido por Linda Hutcheon, é paradoxal, uma vez que “[...] depende daquilo a que contesta e daí obtém seu poder [...] não é verdadeiramente radical, nem verdadeiramente oposicional” (HUTCHEON, 1991, p. 159). Isso significa dizer que

uma obra de arte pós-modernista contesta de maneira crítica discursos totalizantes de qualquer tipo, inclusive e principalmente a historiografia, mas, para que isso seja possível, precisa incluir em sua própria estrutura esses mesmos discursos.

Entretanto, é pertinente destacar que não se questiona se de fato os eventos históricos aconteceram, mas antes o modo como tais eventos foram registrados pela historiografia, que, como afirma Hutcheon (1991, p. 192), sendo uma formação discursiva e um sistema de significação como qualquer outro, é escrita a partir de certas ideologias, o que coloca certos indivíduos em posições centrais e outros em periféricas. Assim, o que se contesta são “[...] os pressupostos implícitos das afirmações históricas: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação” (HUTCHEON, 1991, p. 125), e se enfatiza “[...] a diferença entre acontecimentos (que não têm sentido em si mesmos) e fatos (que recebem um sentido) [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 162).

Esse questionamento paradoxal surge, mais especificamente na literatura, por meio de estratégias narrativas que vão desde a recusa da terceira pessoa, já que essa expressa certa imparcialidade diante do que se relata ou narra, até a intertextualidade e a paródia. A intertextualidade, de maneira geral, “[...] é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157), e até mesmo pode ser um termo em

[...] muitos casos, [...] muito limitado para descrever esse processo; talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta paródicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 169-170).

Percebe-se, pois, que a intertextualidade, assim como a citação, é entendida pela autora como estratégia formal que possibilita a referência ao passado e que, portanto, pode ser utilizada de maneira paródica. A paródia, por seu turno, seria compreendida enquanto um gênero “[...] pois possui a sua identidade estrutural própria e sua função hermenêutica própria” (HUTCHEON, 1985, p. 30). Logo, a paródia não se limita a uma análise formal somente, mas também leva

em consideração a “[...] intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 34).

Outro aspecto crucial da paródia segundo Hutcheon é o fato de que esta não precisa necessariamente ridicularizar uma obra de arte específica, uma forma de discurso codificado ou convenções de um gênero, uma vez que é paradoxal, assim como o pós-modernismo: “[...] a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença [...] é imitação com distância crítica, [...] e vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1985, p. 54), “[...] sua transgressão é sempre autorizada. Ao imitar, mesmo com a diferença crítica, a paródia reforça” (HUTCHEON, 1985, p. 39), é “[...] uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19) e ainda, em sua “[...] forma reverente, torna-se [...] uma forma de preservar a continuidade na descontinuidade (HUTCHEON, 1985, p. 123). Portanto, a paródia também se difere da sátira e do pastiche já que a primeira, segundo Hutcheon (1985, p. 61-55), teria o objetivo de ridicularizar e corrigir vícios enquanto o segundo deve permanecer necessariamente dentro do mesmo gênero que imita e só ressalta a semelhança ao invés da diferença.

A partir das características do pós-modernismo e da paródia explicitadas, pensa-se então que, ao trazer em seu núcleo a figura de um narrador que se identifica como um dos primeiros a desembarcar em terras brasileiras em 1500, ou seja, um navegador e colonizador, *Deus-dará* parodia as convenções de todo um gênero, a saber, os relatos de viagens dos Descobrimentos. Esses relatos, por sua vez, são considerados documentos históricos e por isso também é que o romance em questão, assim como é característico do pós-modernismo, reflete de maneira crítica sobre a pretensão de veracidade de tais relatos, sobre o modo como a história da colonização foi representada e como isso afetou e ainda afeta o próprio conceito de identidade portuguesa. A seguir, observa-se como essa paródia se instaura no romance de Coelho por meio da figura do narrador em diálogo com um dos sete personagens.

3 A paródia em *Deus-dará*

Como mencionado anteriormente, o romance se passa no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, e narra alguns eventos na vida de sete personagens que vivem em regiões diferentes da cidade. Cada um desses personagens, que possuem, de modo geral, descendências diferentes, têm seu próprio passado que, por sua vez, se entrelaça às narrativas de outras figuras históricas que teriam vivido no mesmo espaço em que ocupam no presente, o que cria, assim, uma multiplicidade de narrativas e vozes que falam sobre esse lugar.

Um desses personagens, Tristão, um antropólogo português, está mais diretamente conectado à figura do narrador. Isso porque é um viajante, tal qual o navegador, porém também representa o oposto desse último, ou seja, vive em um Brasil contemporâneo, pelo qual simpatiza e com o qual procura uma identificação que, no entanto, não pode vir sem a culpa histórica que carrega por conta do modo como vestígios da colonização ainda podem ser encontrados no presente, tal como afirma Boaventura Sousa Santos. Tristão entende que não estaria no lugar onde se encontra sem que houvesse a colonização, porém, tampouco encara o passado de maneira inocente, mas antes pelos olhos de um antropólogo, que, segundo Silviano Santiago “[...] é a consciência infeliz do viajante e do colonizador europeu [...] é ele que descobre e presta contas ao Ocidente da destruição do Outro operada em nome da conquista etnocêntrica a que ele dá continuidade” (SANTIAGO, 2002, p. 234).

Tristão representa, de certa forma, a necessidade de se buscar “relacionamentos democráticos e verdadeiramente pós-coloniais” (SANTOS, 2010, p. 276) e, no entanto, ao questionar em vários momentos o modo como deve lidar com o passado sem ser a partir do “[...] supremo desplante do branco que se acha capaz de dizer algo sobre o índio [...] Ainda por cima um branco da terra que há quinhentos anos se atou a esta por uma corda de mortos [...]” (COELHO, 2016, p. 402), mostra ao mesmo tempo como isso é difícil, ainda que o contexto pós-moderno permita um diálogo maior entre os indivíduos e uma possibilidade de questionar posições estabelecidas, ou fixas, como afirma Stuart Hall.

Já a figura do narrador representa todo um gênero textual que está diretamente ligado à questão da colonização, que tanto assombra Tristão no presente. Esse é um navegador português chamado Nicolau

Coelho que, de acordo com o relato de Pêro Vaz de Caminha, trazido no romance por meio da citação, ao ter chegado ao Brasil pela expedição de Cabral, desembarcou no primeiro batel e estabeleceu o primeiro contato com seus habitantes.

Nicolau Coelho também teria participado da descoberta do caminho marítimo para a Índia e, por ter demonstrado em ambas as expedições sua “[...] facilidade de relacionamento com os novos povos contactados, qualidades que concorreram para que, ao lado de Sancho de Tovar e de Bartolomeu Dias, fosse um dos mais importantes capitães de Cabral” (NEVES, 2002, *on-line*), teria recebido um novo brasão – cuja imagem inclusive é reproduzida no romance –, além de dinheiro e honras de D. Manuel I. Finalmente, teria falecido no mar, em 1504, próximo do arquipélago das Quirimbas, em Moçambique.

Devido às suas contribuições para os Descobrimentos, sua estátua foi erguida no Padrão dos Descobrimentos, junto a de inúmeras outras figuras também consideradas de grande importância nesse sentido, como o do Infante D. Henrique, que teria iniciado tais eventos, e de Camões, que escreve o poema épico que os celebra. Esse monumento, que hoje é um ponto turístico, é na verdade uma réplica do original, e foi inaugurado em 1960 a fim de celebrar os 500 anos da morte do Infante D. Henrique, em pleno Estado Novo e um ano antes do início da Guerra Colonial que começa em Angola, seguida por Guiné e Moçambique.

Diante dessa figura histórica escolhida para narrar as vidas de sete personagens, entre eles cinco brasileiros e, ainda entre esses, dois negros, Noé e Gabriel, bem como Lucas, um filho de “[...] caboclo de várias partes índias” (COELHO, 2016, p. 85), cabe observar o modo como esse narrador se coloca na narrativa e a conduz. Esse se utiliza ora de um modo de dizer português, ora brasileiro, se apresenta como “transatlântico” desde o início do romance e, também desde o início, decide omitir seu nome e identidade.

Nicolau, que fala em primeira pessoa embora saiba tudo o que se passa com os personagens – o que é possível pelo seu status de defunto, que, como se observa pelo narrador machadiano, pode transgredir aquilo que está dentro de suas possibilidades narrativas –, se apresenta, de modo geral, como um visitante que busca se adaptar ao espaço observado, de maneira que se responsabiliza por unir à ficção a história desse espaço, o que faz por meio da intertextualidade com relatos de outros viajantes que já visitaram o Brasil em outras épocas e pela

inserção na narrativa de letras de músicas, de imagens, e personagens históricos que se misturam aos personagens que representam brasileiros e portugueses diferentes no seu dia-a-dia.

Somente ao final do romance é que Nicolau revela seu nome e sua identidade. Com isso, o romance de Alexandra Lucas Coelho evoca diretamente a questão da colonização e da narrativa de viagens da época ao mesmo tempo que, deixando a identidade do narrador em segundo plano, mostra a necessidade de se redefinir pelo outro em um movimento contrário, que coloque a história deste na frente de si, pelo ocultamento de sua pessoa e pela revisão da figura do viajante colonizador em tempos contemporâneos. Ao final, o próprio narrador declara ter se transformado: “Moro num país tropical, a barriga do primeiro índio que me avistou. E ele em mim. Um no outro, mais tudo o que a gente comeu junto” (COELHO, 2016, p. 550).

Nesse sentido, torna-se comum a presença de momentos em que o narrador coloca uma outra visão do passado em perspectiva e em que adota certa parcialidade ao seguir os personagens ao mesmo tempo em que se coloca a mercê deles. Veja-se pela ironia e pela ênfase que dá ao fato de que não somente a língua portuguesa foi imposta aos indígenas em detrimento de suas línguas nativas, o que é fato bem conhecido e referenciado, mas também o próprio sistema de adoção do tupi-guarani como ferramenta de conversão contribuiu para isso:

Visionário do Quinto Império (que haveria de ser português e cristão), e o mais brilhante antiesclavagista selectivo (já que por negros não empenhou o ouro da sua língua), Vieira arguiu a inconstância dos índios como um *habeas corpus*, em nome da conversão a longo prazo. Para tal, os jesuítas aprenderam tupi-guarani, fizeram dicionários, favoreceram uma língua-franca de base tupi, o que acabou por atrofiar muitas outras línguas indígenas. E quando o Marquês de Pombal enxotou jesuítas & cia, impôs o português (COELHO, 2016, p. 91).

E, ainda, pelo comentário sobre a vida nas naus portuguesas, que parte de uma perspectiva pouco presente nas crônicas de navegação e, pois, muitas vezes ignorada pela História oficial:

[...] Cabral deixou dois degradados lá entre os tupiniquins, aprendendo a língua e costumes para uma futura exploração. Ficaram chorando de desespero, consolados pelos índios que acabavam de os conhecer [...]. Se quem estava na puberdade preferia o selvagem desconhecido à vida a bordo, o horror que não seria a vida a bordo, entre fome, doença, abuso, tudo o que foi menos digno das crónicas (COELHO, 2016, p. 299).

Já a parcialidade e o comportamento de dependência do narrador em relação aos personagens, tal como um fantasma que assombra ou que manipula os acontecimentos em favor desses, encontram-se em trechos tais como: “Porque o narrador, que só vê o que lhe dá na gana, quer declarar agora que ama Judite” (COELHO, 2016, p. 258), “O narrador não vai se meter na disputa histórica, [...] mas como faz tudo para entreter Judite, desencanta um desenho da esquadra Cavendish” (COELHO, 2016, p. 361), e

Qual a probabilidade de o narrador avistar alguém usando uma pala enquanto medita se isso será possível? Mais do que remota mas acaba de acontecer, e entretanto o primeiro oftalmologista em quem tropeça conta a uma paciente que em garoto foi assaltado por garotos da favela, que um deles tinha um buraco no lugar do olho, e que talvez por isso se tornou oftalmologista (COELHO, 2016, p. 200).

Esse interesse de Nicolau por se livrar de estereótipos sobre o outro, bem como a parcialidade de sua voz, que ele mesmo não esconde, proporcionam ao narrador a possibilidade de seguir um movimento contrário ao do modo como o colonizador olha para o outro já que busca se afastar daquilo que caracteriza o discurso colonial, isto é, do olhar para o outro como aquele que é totalmente apreensível, como coloca Bhabha (1998, p. 111), ou ainda da “[...] tripla negação do Outro [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 225), ou seja, social, religiosa e linguística, “[...] [d]a falta de respeito (e não a simples curiosidade intelectual) para com o Outro, [d]a intolerância para com os valores do Outro (SANTIAGO, 2002, p. 226).

Portanto, a figura de Nicolau Coelho é paródica quando se considera que, ao mesmo tempo em que dá continuidade a um passado, remetendo a um gênero ligado à perspectiva dominante sobre a colonização, é apropriada por um contexto diferente, que a inverte e procura, assim, estabelecer a diferença. No passado, foi agraciado pela sua habilidade de se comunicar com os habitantes dos países descobertos por Portugal, e, também por isso, teve sua imagem utilizada na manutenção de um discurso colonial muito depois do fim da colonização no Brasil, isto é, por Salazar em relação à colonização de África. Hoje, defunto, ou seja, em uma posição em que pode ver e saber de tudo, seja passado ou presente, ainda pode utilizar de sua habilidade e facilidade de estabelecer comunicação para deixar o outro falar – seja por meio dos próprios personagens, seja por meio da interdiscursividade – e, de fato, aprender com ele, adaptando-se ao lugar, ao contrário do que pensa Tristão: “Fomos para o mundo a querer mudar os outros, e incapazes de ser mudados por eles. Ajeitamo-nos, mas não mudamos” (COELHO, 2016, p. 162).

Pela figura do narrador surge, então, uma maneira de se lidar “[...] com o peso do passado” (HUTCHEON, 1985, p. 42), o que é exatamente o que busca a paródia. Por um lado, é evidente o fato de que não é possível ignorar o fantasma da colonização, representado por Nicolau que, ainda que busque se omitir e se modificar a partir do outro, se tornar transatlântico, continua a projetar sua sombra na voz de portugueses e brasileiros contemporâneos que precisam enfrentar, no processo de construção e reconstrução de suas identidades, as consequências da colonização, tal como Tristão. Por outro lado, ao ter sua posição perante o outro modificada pela inversão paródica, esse mesmo narrador promove uma abertura para que o próprio personagem Tristão, que representa, em certos aspectos, o português contemporâneo, possa lidar com o passado de maneira crítica, a fim de poder enxergar, no presente, uma esperança de novas perspectivas para lidar com sua culpa permanente.

Por exemplo, será Tristão quem mostra a Zaca, mesmo sem perceber que o faz, uma outra visão do próprio espaço onde esse vive e de onde vem, mas que não possuía antes de conhecer o português: “Em suma, entre Zaca e o morro de casa havia uma teia de aranha que Tristão desfez como só um forasteiro, para mais antropólogo: um dia foi subindo a pé atrás dos motoboys, e Zaca não quis ficar atrás. Acabaram

voltando mais do que uma vez" (COELHO, 2016, p. 103). E isso é significativo na medida em que Tristão passa a reconhecer o Rio de Janeiro como cidade sua também, com todos os seus aspectos, positivos e negativos, bem como a possibilidade de um futuro possível para um passado colonial que deixa sequelas no presente: "Tristão fitou o chão como se tivesse deixado cair algo, mas o narrador viu os olhos dele. Era muita gente, muito abandono, muita entrega, na cidade onde fizera trinta anos. Era sua cidade, já. E era a sua ideia de Cristo" (COELHO, 2016, p. 262) e

[...] sim, a melhor herança possível dos *Descobrimentos*, contra a tentação do ufanismo infantil, seria um universalismo humanista capaz de honrar os mortos, os escravizados e os filhos deles. Talvez isso ainda possa ser um combate. Mas sabendo que a utopia acaba onde Caminha achou que ela começava, em 1500 (COELHO, 2016, p. 510).

Ao problematizar, portanto, essa figura do narrador e do personagem Tristão, ainda que de maneira breve, bem como essas ideias que reproduzem em seus discursos de modo a compreender como esses podem se complementar no traçar de um caminho contrário ao do discurso colonial perante o outro, fica evidente o modo pelo qual *Deus-dará* pode ser considerado um exercício paródico de Coelho para repensar sua identidade enquanto portuguesa diante do passado colonial entre Portugal e Brasil, de ultrapassar, nas palavras da autora, os " [...] dois extremos do espectro da relação do ex-colonizador com o ex-colonizado" de " [...] alguma arrogância" ou "uma espécie de culpa permanente" (COELHO, 2016, *on-line*), ainda que isso seja mais complexo do que se imagina.

4 Considerações finais

Em resumo, observa-se a necessidade expressada em *Deus-dará* de que Portugal use sua debilidade enquanto um Próspero para realmente ver e ouvir o outro, o ex-colonizado, ao invés de insistir em uma ilusão de centro europeu, para que a partir disso seja possível verdadeiramente pensar a si mesmo e o modo pelo qual Portugal contemporâneo lida com

seu passado colonial. Como sugere Boaventura Sousa Santos, Portugal não teria conseguido, até hoje, impor sua hegemonia assim como fez a Inglaterra em sua união com suas ex-colônias na *Commonwealth*, e talvez isso possa abrir “[...] potencialidades enormes para relacionamentos democráticos e verdadeiramente pós-coloniais”, sendo somente “[...] uma questão [...] saber se o antigo colonizador é capaz de transformar essa fraqueza em força (ultrapassando a persistência da colonialidade das relações) e se os ex-colonizados estão sequer interessados nisso” (SANTOS, 2010, p. 276).

Naturalmente, esse aspecto paródico e interdiscursivo presente em *Deus-dará*, bem como as vozes que participam na construção desse Brasil contemporâneo apresentado por Coelho, incluindo a do narrador, são elementos que devem ser explorados mais pormenorizadamente. Porém, de modo geral, o apontamento dessas questões no artigo que aqui se conclui poderá auxiliar nesse trabalho de compreender como é evidente em *Deus-dará*, no ciclo luso-brasileiro da autora e na sua escrita como uma totalidade, a procura por uma identificação com o outro e por um olhar para si mesmo diferenciado. E isso, por sua vez, não pode ocorrer pela diferença proporcionada pelo outro que serviu à construção e justificação do discurso colonial, mas a partir da experiência do lugar outro como algo necessário para o repensar da própria identidade do eu. Afinal, como chega a afirmar em entrevistas, Coelho busca antes de mais nada escrever sobre si, já que, em suas próprias palavras, “Não posso ter arrogância de escrever sobre mais ninguém” (COELHO, 2015, p. 13).

Referências

BHABHA, Homi K. A outra questão: O Estereótipo, a Discriminação e o Discurso do Colonialismo. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 105-128.

COELHO, Alexandra Lucas. Alexandra Lucas Coelho: em movimento. [Entrevista concedida a] Paulo Moura. *Ípsilon*, Brasil. p. 4-13. abr. 2015.

COELHO, Alexandra Lucas. Alexandra Lucas Coelho: “Interessa-me a mistura”. [Entrevista concedida a] Mário Santos. *Ípsilon*. 16 nov. 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/11/16/culturaipsilon/entrevista/alexandra-lucas-coelho-interessame-a-mistura-1751329>. Acesso em: 20 dez 2020.

COELHO, Alexandra Lucas. *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

COELHO, Alexandra Lucas. *Deus-dará*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

COELHO, Alexandra Lucas. Entrevista: Alexandra Lucas Coelho lança novo livro em Porto Alegre. [Entrevista concedida a] Ricardo Romanoff. *Roger Lerina*. 05 mar. 2020. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/literatura/entrevista-alexandra-lucas-coelho/>. Acesso em: 07 mai 2021.

COELHO, Alexandra Lucas. *Vai, Brasil*. Coordenação de Carlos Vaz Marques. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade em questão*. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 07-22.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e Tradução). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HUTCHEON, Linda. Historicizando o pós-moderno: a problematização da história; Metaficção historiográfica: “O passatempo do tempo passado”; A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 120-182.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edição 70, 1985.

NEVES, Bruno Gonçalves. Coelho, Nicolau. *Navegações Portuguesas*, 2002. Disponível em: <http://www.cvc.instituto-camoes.pt/navegaport/g17.html>. Acesso em: 10 jan 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 227-276.

A leveza das *Flores* de Afonso Cruz

The lightness of Afonso Cruz's Flowers

Nayara Meneguetti Pires

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

meneguettipires@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9866-2851>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a composição paradoxal e antagônica das duas personagens principais de *Flores* (2016) de Afonso Cruz, a partir dos conceitos de leveza e peso propostos por Ítalo Calvino (1997) em suas *Six propostas para o próximo milênio*. Tal análise tem como intuito estabelecer o caráter complementar dessas distintas vocações ao mesmo tempo em que as relaciona aos pares memória/esquecimento e real/ficção, a fim de deslindar como, por meio do diálogo entre as personagens e do contato com a perspectiva do “outro”, elas são capazes de se afastar de tais extremos, estabelecer um equilíbrio e (re)construir suas próprias identidades.

Palavras-chave: literatura portuguesa contemporânea; memória; identidade.

Abstract: The present article aims to analyze the paradoxical and antagonistic composition of the two main characters of *Flores* (2016), by Afonso Cruz, based on the concepts of lightness and weight proposed by Ítalo Calvino (1997) in his *Six memos for the next millennium*. Such analysis aims to establish the complementary feature of these distinct vocations at the same time they are related to the pairs memory/oblivion and real/fiction in order to unravel how, through the dialogue between the characters and the contact with the other's perspective, they are

capable of departing themselves from such extremes, establish balance and (re)construct their own identities.

Keywords: contemporary portuguese literature; memory; identity.

Introdução

*Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,
As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares,
Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares,
Para além dos confins dos tetos estrelados,*

*Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,
E, como um nadador que nas águas afunda,
Sulcas alegremente a imensidão profunda
Com um lascivo e fluido gozo masculino.*

*Vai mais, vai mais além do lodo repelente,
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,
E bebe, qual licor translúcido e divino,
O puro fogo que enche o espaço transparente.*

*Depois do tédio e dos desgostos e das penas
Que gravam com seu peso a vida dolorosa,
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa
Pode lançar às várzeas claras e serenas;*

*Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,
De manhã rumo aos céus liberto se distende,
Que paira sobre a vida e sem esforço entende
A linguagem da flor e das coisas sem voz!*

Charles Baudelaire

Elevar-se, perfurando o nojo e o tédio dos dias – tal qual a flor drummondiana que rompe o asfalto – de modo a se alforriar do peso da existência ao ultrapassar os significados óbvios e imediatos e ser capaz

de perceber a linguagem da flor e das coisas sem voz. Subtraindo toda a linguagem poética dos versos de “Elevação”, de Charles Baudelaire (2012), contido em *As Flores do mal*, o desejo do eu lírico pode ser desta forma traduzido e, tomando a lição de Ítalo Calvino (1997), na primeira de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, reduzido ao anseio por uma qualidade: a leveza. Para o teórico italiano, a leveza é tangível através da retirada do peso na estrutura narrativa e na linguagem.

[...] podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso a linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações (CALVINO, 1997, p. 27).

O peso identifica-se à concreção e à estrita relação com o real, enquanto que a leveza identifica-se à suavização dessa mesma realidade, dando-lhe poeticidade e fazendo a linguagem flutuar sobre as coisas sem perdê-las de vista. A fim de melhor explicitar a percepção do que seria leveza, Calvino (1997) utiliza-se da história de Perseu que, argutamente, evita ser transformado em pedra por Medusa e consegue decepá-la. Diferente dos outros que tentaram anteriormente, se conseguiu foi porque voou com suas sandálias aladas para outro ponto de observação e evitou olhar diretamente o monstro, observando-o sempre através do espelho ou de seu escudo. Calvino (1997) ressalta, ainda, que Perseu não se desfaz da cabeça da Górgona mesmo após a vitória sob ela, mantendo junto a si parte do monstro que outrora o apavorou e, inclusive, utilizando o olhar petrificante para derrotar inimigos. Está justamente aí o poder de Perseu e a ideia de leveza defendida por Calvino (1997): na capacidade de mudança de ponto de vista e na recusa da visão direta – mas não na recusa da realidade, mantendo-a sempre junto a si. De certa forma, falar sobre leveza é também falar sobre o ato ficcional. Segundo ele:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu

devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos (CALVINO, 1997, p. 19).

A ficção é esse voo para outro espaço, no qual observamos o mundo sob outra ótica e outra lógica, mas do qual a base de lançamento é a própria realidade: se a vocação for o peso, encurta-se a distância desse salto e os contornos do real, por estarem mais próximos, tornam-se mais concretos; se, por outro lado, a vocação for a leveza, esse salto alarga as distâncias e, apesar de sabermos ser o real a partida da viagem, a imagem dele nos é turva pois flutuamos sob ele como nuvem. Ao mesmo tempo, a ficção é o espelho ou escudo de Perseu, e até mesmo lupa ou caleidoscópio: nunca um olhar direto para o real – que nos fornece a imagem tal qual ele seja –, mas um olhar transfigurado.

Peso e leveza são posturas diversas que não possuem hierarquização entre si, no entanto é a leveza como reação ao peso de viver a qualidade ansiada pelo eu lírico da epígrafe e tida por Calvino (1997) como vocação predominante do próximo milênio. Neste milênio, tal aposta pode ser ratificada por *Flores* de Afonso Cruz (2016), romance que é uma amostra da sensibilidade e poeticidade do autor português ao abordar temas como a identidade, a memória e o mal-estar contemporâneo causado pela sociedade capitalista, que aprisiona o homem em um estilo de vida mecânico inerente ao sistema. Nele, essas duas vocações opostas – o peso e a leveza – irão se embater por intermédio de duas personagens, respectivamente: Kevin – o narrador e protagonista – e Sr. Ulme. O primeiro – sufocado pelo peso da realidade – repete como bordão “Resistiremos!”, ao passo que Sr. Ulme, seu vizinho idoso que perdeu toda a memória e com o qual, após a morte do pai, passa a travar uma relação de cumplicidade e amizade, repete “Altitude!” (CRUZ, 2016, p. 23) e “Entremos mais dentro na espessura” (CRUZ, 2016, p. 17) como um mantra, expressando a necessidade de questionamento do racional e da realidade palpável das coisas para que o primeiro resista. É no diálogo entre essas duas posturas distintas, na busca de entender como a memória irá concorrer para reestabelecer

o equilíbrio entre o peso e a leveza, atuando na (re)construção da identidade, que se encontra o interesse desse artigo.

1 O peso do real

O romance inicia-se com a narração do velório do pai do protagonista em breves quatro páginas para logo migrar para os dramas pessoais de Kevin – sua incapacidade de se relacionar com a esposa, com a filha e o estado de tédio no qual se encontra –, ao mesmo tempo em que aborda a relação que passa a travar com seu vizinho, o qual irá auxiliar na busca das memórias perdidas.

Logo descobrimos que Kevin é infeliz: “pensei na vida, nesse imenso tédio em que havia me afundado” (CRUZ, 2016, p. 20). A personagem se revela um homem tragado e sufocado pelo monocórdio dos dias de tal forma que se torna insensível aos horrores noticiados pelo jornal ou mesmo ao afeto de sua esposa, a qual negligencia até o ponto do divórcio:

Nos últimos tempos, quando sinto os lábios da Clarisse a tocarem os meus, comprovo que não têm história, já não convocam o primeiro beijo que demos. Creio que, numa relação, o beijo terá sempre de manter a densidade do primeiro, a história de uma vida, todos os pores-do-sol, todas as palavras murmuradas no escuro, toda certeza do amor. Mas já não é assim. Agora sabem às vacinas que tínhamos de dar à cadela (já morreu), às conversas com o diretor da escola, à loiça por lavar, à lâmpada que falta mudar, às infiltrações no teto, às reuniões de condomínios. Toco levemente os lábios dela e sabe-me à rotina, às finanças, ao barulho da máquina de lavar roupa. Beijamo-nos como quem faz a cama (CRUZ, 2016, p. 20).

Sua vida se restringe à racionalidade do modo de vida contemporâneo: não há a leveza da poesia e espaço para outros significados, apenas a presença sufocante do presente, que impõe sob ele a carga da rotina. Por isso, Kevin se relaciona ao que Calvino (2002) chama de peso: o excesso de presente é o monstro que o petrifica e o prende à realidade, impedindo-o de ver além dos significados imediatos

e de se relacionar com o passado. Para resistir, portanto, ainda segundo Calvino (2002), precisa da leveza; ou, como repete e deseja Sr. Ulme, de altitude suficiente para se afastar das coisas e escapar da torrente do devir. Todavia, antes de conhecer o vizinho, suas tentativas fracassam, sendo uma delas Samadhi, uma mulher mais jovem que é o oposto da rotina – pratica yoga, usa roupas fluídas e coloridas, é cheia de vitalidade e ligada à espiritualidade – e de quem os beijos oferecem interessante contraste se comparados aos da esposa:

Os cabelos dela cheiravam às cerejas da minha infância, lembro-me das manhãs de nevoeiro em que subia às árvores para comer os seus frutos, que brilhavam com o orvalho da manhã, e essa sensação de plenitude voltou-me às narinas, esse cheiro difícil de definir e que só quem sobe às árvores para colher frutos de Verão consegue identificar, um cheiro que fica entre a eternidade e a efemeridade e que, pelos vistos, também se prende aos cabelos. – Cheira a existência (CRUZ, 2016, p. 31).

Enquanto uma lembra a rotina e já não desperta quaisquer sensações, a outra lembra a existência – e não uma vida mecânica – num tempo ainda livre do peso da realidade, no qual as preocupações se limitavam a subir nas árvores para colher frutos. Trata-se, porém, de uma relação superficial, baseada apenas no carnal e que, por isso, malogra como estratégia de fuga por durar apenas pelo momento. Além disso, esse episódio acaba por prejudicar ainda mais a já difícil relação de Kevin com sua filha pequena. Isso ocorre, pois em uma das ausências de sua esposa, na qual ele ficara responsável por cuidar de Beatriz, ele leva Samadhi para casa e a menina – que ele julgara estar dormindo – flagra os dois em pleno ato sexual. A partir desse ponto, Beatriz para de falar com ele.

Esse impulso de fuga se manifesta, também, quando ele se encontra sozinho em frente ao espelho em seus raros momentos de fabulação. O espelho é como um nado desesperado rumo à superfície em busca de ar puro. Nele, Kevin imagina outras vidas, outras personalidades, outras possibilidades de si que escapem à mecanicidade de suas ações diárias, quando age apenas de acordo com o esperado.

Em frente ao espelho consigo chegar a ser eu. Longe do reflexo que me oferece o espelho sou um sucedâneo, uma pobre imitação de mim mesmo. Em frente ao espelho há personagens, quê digo?, há personalidades que me surgem, repletas de uma veracidade absoluta, algo que só a imaginação consegue fazer (CRUZ, 2016, p. 24).

Kevin tenta resistir para existir ao se afastar do real através do salto ficcional. Porém, nem sempre essa tentativa de leveza é bem sucedida. Por vezes, o salto não o leva suficientemente distante, há peso, e a imagem que insiste em ser devolvida é demasiadamente próxima do real e, por isso, dolorida:

Passei a mão pelo queixo, pelos olhos, senti-me velho e cansado, pronto a desistir. O espelho provoca em mim o estranho efeito de por vezes me dar a violenta estalada da realidade, por outras *elevar-me* à dimensão do sonho, da ficção, de uma verdade essencial que se deposita cá dentro e que, por timidez, evita sair senão em momentos de alguma intimidade. Naquele dia, o espelho limitou-se a mostrar um homem deprimido. Mas resistirei. Não posso aceitar qualquer reflexo que me seja devolvido. Resistirei (CRUZ, 2016, p. 20, grifos nossos).

Há, nele, com certeza, a capacidade de olhar indiretamente para a realidade tal como, de acordo com Calvino (2002), Perseu foi capaz em seu embate com a Górgona por meio do escudo, porém ainda lhe falta mudar o ponto de observação para resistir com mais sucesso. Sua perspectiva é, ainda, centrada no próprio ego e não há relações significativas com o “outro” que lhe auxiliem nesse processo. É perceptível como, durante a narrativa, ele evita proximidade com outras pessoas, outros pontos de vista, outras formas de ser: os vizinhos, a esposa, sua mãe. Por isso, seu mundo ficcional é autocentrado. “– O que é que tem o espelho? – Nada, mas é um método um pouco narcisista de nos conhecermos.” (CRUZ, 2016, p. 132). Sem as sandálias aladas de Perseu para voar para outro ponto de observação, as personagens que cria se restringem a sua percepção de mundo e aquilo que por ele seria considerado felicidade e sucesso e são, consequentemente, ainda apegadas demais ao real e a lógica da sociedade capitalista e midiática,

como, por exemplo, um jogador de futebol famoso, cheio de dinheiro e rodeado de mulheres:

– Treino, treino, treino. Mas compensa, Kevin, porque depois as mulheres caem-nos aos pés. E por quê? Porque treinamos para sermos bons. Apontamos para um canto da baliza, a nossa vida resume-se àquele espaço, são o quê?, quarenta centímetros quadrados?, e de repente estamos a andar de iate na costa de San Lorenzo graças a esses dez centímetros quadrados, graças ao treino, ao treino. As mulheres caem-nos aos pés, às dezenas, e não estou a falar de mulheres fáceis ou prostitutas, nada de reles e sujas, Kevin, estou a falar de mulheres sérias, lindas de morrer, educadas, elegantes, algumas conhecidas, poderia dizer nomes, mas seria indelicado, não achas? (...) algumas são atrizes, mas juro que também há diplomatas e ministras, algumas são casadas, Kevin, ajoelham-se, meio despidas, às vezes tenho de as mandar embora (CRUZ, 2016, p. 25).

Em suma, há ficcionalização, porém a restrição de pontos de vista a torna demasiado verossimilhante e, por isso, o peso tende a se impor. Esse quadro se transforma a partir da entrada de Sr. Ulme em sua vida.

2 A leveza do esquecimento

A *Segunda consideração extemporânea* de Nietzsche (2014) auxilia a clarificar a feitura oposta, porém complementar, dessas duas personagens. Para Nietzsche (2014, p. 35), a vida é um “imperfectivo que nunca se perfaz”, ou seja, um eterno movimento, no qual as posições estão sempre sendo realocadas por conta da ação do tempo, tornando a existência um “ininterrupto ‘ter sido’” (NIETZSCHE, 2014, p. 35). O real, dentro desta perspectiva, não possui forma fixa e a saúde do homem dependerá de qual postura ele adotará diante de tamanha instabilidade. Inspirado num poema de Giacomo Leopardi, o filósofo reflete acerca de dois modos de sentir a história: os animais, estancados no instante, apenas vivem o presente e, por isso, não se entristecem, sendo, neste

sentido *aistóricos*; já o homem não é capaz de experimentar o presente da mesma maneira pelo fato de sentir tudo de forma *histórica*. Este “luta contra a crescente e pesada carga do passado: esta o pressiona ou o enverga, sopresa seu passo como um fardo invisível e obscuro” (NIETZSCHE, 2014, p. 34). Sr. Ulme, portanto, é abençoado pelo esquecimento, que lhe aliviou o peso do passado permitindo-lhe uma postura *aistórica*, enquanto que Kevin sofre de excesso de sentimento histórico e, por esta razão, tem o destino daqueles que não aprenderam a esquecer: “ele não acredita mais no seu próprio ser, não acredita mais em si, vendo tudo fluir de um ponto móvel a outro e se perdendo nessa correnteza do devir” (NIETZSCHE, 2014, p. 36), pois “existe um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, que prejudica o vivente e por fim o destrói, seja um homem, um povo, ou uma cultura.” (NIETZSCHE, 2014, p. 36). Aquilo que Kevin rumina é sua própria solidão e as ações passadas que o levaram até ali. Nem a filha, nem a agora ex-esposa conversam com ele. A amante, Samadhi, está mantendo relações com um colega do escritório sobre o qual ambos faziam piadas e que ele descobre ter sido amante de sua esposa por mais de dois anos. Estamos a tratar de um homem perdido e desesperado que, inclusive, por pouco não se suicida.

Seria ingenuidade, portanto, acreditar na gratuidade dessa repentina aproximação entre os vizinhos: “Não sei por que, mas tive vontade de convidá-lo para um café” (CRUZ, 2016, p. 13). Como mencionado, o romance se inicia com o velório do pai de Kevin, no qual: “O calor era tanto, o suor escorria-me pelas costas abaiixo, não, não era suor, era a língua da morte a lamber-me a coluna de cima pra baixo, a arrastar-me para o chão, a língua quente dessa estranha entidade que nos transforma em terra, que transforma tudo em terra” (CRUZ, 2016, p. 9-10). Ali, a morte se mostra ameaçadora, apesar de mais tarde entendermos que, também, crucial para o despertar de Kevin para a vida:

A consciência da morte é o que nos desperta dessa morte em que vivemos. (...) a morte é um despertador, um despertador que nos acorda para a inevitabilidade de nossos erros. Trrrrim, trrrrim, trrrrrrim, morreremos em breve, temos de agir, de resistir. Não desistiremos (CRUZ, 2016, p. 70).

A morte é um lembrete da rapidez da passagem do tempo e, devido a insatisfação com a própria vida, um convite à autoanalise que se colocará em prática a partir da narração. Andreas Huyssen (2000), no capítulo “Passados presentes: mídia, política e amnésia” de seu livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, destaca que essa sensação de *imperfectivo que nunca se perfaz* mencionada por Nietzsche (2014) e percebida pela personagem a partir do velório do pai é ainda mais avassaladora na percepção dos sujeitos a partir do final do século XX, visto que sofremos uma lenta mudança da temporalidade em nossas vidas por conta dos avanços tecnológicos, da mídia, da sociedade de consumo e da globalização. O presente, para nós, se encura e se torna obsoleto no mesmo ritmo que os smartphones e laptops. Portanto, hoje, mais do que na época de Nietzsche, somos um *ininterrupto ter sido*. O mal-estar de Kevin e o nosso,

[...] parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com a aceleração cultural, com as quais nem nossa psique nem nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto (HUYSEN, 2000, p. 32).

Lembrar e esquecer caminham juntos. Ao mesmo tempo em que Kevin sente-se oprimido pelos erros do passado, a rapidez do presente o faz desejar ir mais devagar, voltando-se para as memórias. A morte do pai é, assim, um ponto de fratura na identidade dessa personagem que, antes inerte na correnteza do devir, passa a nadar e buscar formas de resistir. Todo o tipo de peso recai sobre suas costas – o peso do passado, o peso do presente, o peso do real –, mas Sr. Ulme é a boia salva-vidas. Primeiramente, porque, em termos de enredo, é através do afeto que a filha sente por ele que Kevin irá conseguir, aos poucos, se reaproximar¹. Mais importante, porém, é que o idoso era aquilo que lhe faltava para ter a força de Perseu e ser capaz de reagir, pois no diálogo estabelecido ele entrará em contato com outra forma de enxergar a

¹ “o senhor Ulme é uma espécie de boia de salvação para nós” (CRUZ, 2016, p. 178).

realidade, mais *aistórica*, mais leve, mais questionadora do real, que o irá permitir desacelerar ao partir em busca do passado do idoso, o que é, por extensão, uma tentativa de compreensão de si mesmo. Isto ocorre porque a realidade não é capaz de imprimir peso em Sr. Ulme, visto que o fato de ele haver perdido todas as memórias não o prende a um passado e a uma única versão de si. Só lhe resta a imaginação, o que acaba por lhe dotar de uma percepção questionadora da realidade:

O senhor Ulme apontou para a camisola da Beatriz e perguntou:

- De que cor é?
 - Amarela.
 - Não.
 - É, sim.
 - As coisas não tem cores, isso não é uma propriedade dos objetos.
 - E virando-se para mim:
 - Tão nova e já a cair no erro de Aristóteles. O cavaleiro não a educa?
 - É amarela – insistiu a Beatriz.
 - É a reflexão da luz que faz com que os objetos pareçam ter cor.
 - Não é amarela?
 - Não.
 - É o que?
 - Isso ninguém sabe.
- (CRUZ, 2016, p. 40).

Sr. Ulme alerta para a concepção de que as coisas não tem verdade essencial, a não ser aquela que nós mesmos designamos. O amarelo, por exemplo, é verossimilhante à ideia que nós mesmos criamos do que seria o amarelo. Em *Da interpretação* (2013), Aristóteles enxerga a verdade a partir da correspondência entre as palavras e as coisas, ou seja, da semelhança entre aquilo que se encontra na realidade e no mundo das ideias. O erro de Aristóteles, mencionado por Sr. Ulme, é elucidado por Nietzsche (2007, p. 36) quando ele chama atenção para o caráter tautológico da verdade:

O que é verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma

soma de relações humanas, que foram enfatizadas, poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não como moedas.

É a partir de tal percepção que Sr. Ulme conscientiza Kevin de sua proximidade com as coisas, de sua convicção na verdade de suas perspectivas. O chapéu, pousado em cima da cama por Clarisse, o irrita e causa um ponto de conflito entre os dois por ser um mau agouro, uma crença passada de pai para filho, uma verdade sedimentada pela força do tempo. Da mesma forma é a certeza de que Sara, sua nova namorada, não deveria ter comido um pedaço de sua torrada, fato que lhe enfurece levando-o a humilhá-la. “Pedaços de torrada, chapéus na cama, detalhes, o cavaleiro não vê a paisagem, está muito próximo das coisas, perde a cena completa.” (CRUZ, 2016, p. 262).

A proximidade com as coisas o afasta das pessoas e, por esta razão, a lição de ter mais altitude e entrar mais dentro na espessura, repetida por Sr. Ulme no decorrer do romance, ou seja, de sobrelevar o peso do real se aprofundando nos múltiplos sentidos e verdades, é importante para que Kevin comprehenda o presente a partir do reconhecimento do passado, e vice-versa.

Não sei como é que a Clarisse atura um homem assim, tão pouco interessante, que não se comove com a transparência dos corpos, com a lucidez que no transmitem, que não conhece a linguagem da pele, das rugas, das unhas, das articulações. Altitude, cavalheiro, altitude! (CRUZ, 2016, p. 118).

Esta é a primeira lição da leveza, pois esquecer significa também recusar as respostas já dadas e as verdades solidificadas pelo tempo e constantemente se adequar à nova configuração do presente sempre em devir. Da mesma forma, é preciso lembrar, usando o passado em prol do futuro, retendo o que dele lhe servir para se adaptar à constante reorganização do presente pelo devir. A leveza se dá, portanto, sempre nesse jogo dialético com o peso: de olhar indiretamente para a realidade,

mas sem perdê-la de vista, de sobrelevar o excesso de sentimento histórico reapropriando-se do passado e o ressignificando quando posto em relação com o presente. É nesse equilíbrio entre o *histórico* e o *aistórico* que o homem, de acordo com Nietzsche (2014)², encontrará a saúde, ou seja, no equilíbrio entre o esquecer e o lembrar.

Na equação formada por esse par de personagens paradoxais, enquanto um sofre por lembrar demais, o outro sofre por ter se esquecido de tudo. Sem passado, o que resta do sujeito no presente? É necessário, portanto, que, no diálogo entre ambos, para que haja saúde e equilíbrio, Kevin aprenda o esquecimento e Sr. Ulme se aproprie e ressignifique seu passado, criando novas memórias, afim de que ambos sejam capazes de (re)construir suas identidades.

3 Simbiose

Torna-se sintomático, portanto, que – justamente após a morte do pai – o protagonista sinta-se intrigado por esse senhor que propõe uma nova ordem e nova forma de compreensão do mesmo real que o machuca, atormenta e que, concomitante ao desenvolvimento dos dramas pessoais de Kevin, se inicie uma busca pelo passado do Sr. Ulme a fim de devolver-lhe a identidade, algo que falta também ao protagonista. Ulme não pode contar a própria história, pois já não se lembra dela. A única maneira de recuperá-la é aos fragmentos, através das histórias contadas sobre si pelas pessoas de seu passado. Desta forma, por mais que o foco sejam as lembranças de Ulme, vale mencionar que elas se apresentam ao leitor a partir da narração de Kevin e, portanto, contaminadas pela sua subjetividade. Por isto, defende-se que a busca pelo passado de um, significa o reestabelecimento do equilíbrio por ambos, visto que nesse processo ambas as identidades são (re)construídas.

Muitos dos trechos da conversa com o cunhado de Sr. Ulme, Sr. Vastopoulos, por exemplo, não falam nem sobre Ulme, nem sobre Kevin, mas parecem dialogar diretamente com eles se pensarmos nos

² O filósofo sugere, para o momento no qual vive, de intensa produção histórica – e positivista –, a postura de *esquecimento produtivo*, enquanto que Huyssen (2000), adaptando-o para o contexto atual, sugere que hoje, num tempo de contração do presente, o ideal seria a desaceleração a partir de uma *rememoração produtiva*.

relacionamentos difíceis que ambos mantiveram com Margarida Flores e Clarisse, respectivamente³, e na forma vazia de suas vidas:

É muito fácil destruir. Uma pessoa parte um raminho de uma árvore com apenas dois dedos, mas não consegue voltar a colá-lo nem contratando a NASA (CRUZ, 2016, p. 150).

Enquanto me sentava ao lado da cama dela, nunca lhe peguei a mão. O Ulme aparecia todos os dias com um ramo de flores comprado na florista do mercado. Devem ser para o funeral dela, dizia eu (CRUZ, 2016, p. 150).

Todos os dias empurro um caixão. De quem? O meu. O que é que quero dizer com isso? Todos os dias empurro um caixão até ao dia em que cair para dentro dele. (...) Não me olhe assim, a sua vida é igual a minha, nesse aspecto somos todos muito parecidos (CRUZ, 2016, p. 152).

Ambos, independente da postura que tomam diante da vida – esquecer ou lembrar –, encontram-se sozinhos após alienarem todos os entes queridos com suas ações reprováveis que, como ramos de árvore, jamais retornarão a ser o que eram e são receptáculos ocos, que repetem ações, passando pela vida até o dia em que não passarão mais.

É importante considerar, também, que essa possibilidade de ressignificar o passado em função do presente e da relação com um “outro”, deixa latente que:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está

³ Vale lembrar que não foram apenas relacionamentos difíceis, mas turbulentos e de término difícil. Ambas, após o fim do relacionamento, passaram a odiar seus respectivos ex.

dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 38-39).

O que se desvela é a falácia do mito do sujeito cartesiano: de identidade fixa, essencial, permanente, inteiro. O que se oferece, antes, é a percepção de que os sujeitos estão em constante (re)construção de si e que tal reconstrução não é um exercício solitário, mas feita, também, a partir da alteridade. Uma das últimas conversas de Kevin com o espelho mostra diferença substancial daquelas – do começo da narrativa – em que se fantasiava repleto de reconhecimento, dinheiro ou mulheres e afirma como o contato com Sr. Ulme lhe foi essencial para resistir. Nela, Kevin dialoga com o pai e expressa consciência de que a identidade não nos é imanente, mas construída em relação com nosso exterior:

É isso, pai, não é só o fruto que comemos, são as frágeis pégadas dos pássaros que nele pousaram, os raios de sol, o grito dos mochos, o luar mais furtivo, a chinfrineira das cigarras. Os frutos são o resultado de tudo. O caroço que se cospe é a vida.” (CRUZ, 2016, p. 138).

O próprio modo como o passado do Sr. Ulme nos é apresentado corrobora para essa perspectiva, de que a identidade se constitui na alteridade e é dinâmica. D. Eugênia, Padre Tevez, os cunhados, Violeta Flores e Margarida Flores – irmãs e, respectivamente, a cunhada e o amor de sua vida: todos têm uma visão de Sr. Ulme e uma história diferentes para contar. Para o cunhado, ele “não passava de um cabrãozito burguês” (CRUZ, 2016, p. 51), enquanto que para D. Eugênia, “Era um rapaz perfeito, sem mácula, incapaz de qualquer injustiça, ponderado, simpático. Penteava-se sempre de risco ao meio, e isso, disse ela, ‘seduz qualquer mulher’. (...)” (CRUZ, 2016, p. 50). Já para Padre Tevez ele era um santo, que lavava os pés dos menos favorecidos – moradores de rua, bêbados e prostitutas –, de humildade e bondade inigualáveis, mas é ele também que conta: “O Manel obrigava os outros jogadores da sua equipa a chutarem a bola de caucho contra a cabeça do aleijado, tentando um ricochete que fizesse golo.” (CRUZ, 2016, p. 57). Depreende-se, daí, emprestando de Helder Macedo a lição, que “a mesma pessoa pode ser várias conforme as peças” (MACEDO, 1991, p. 19), assim como a

Margarida contém milhares de pequenas flores em seu miolo, sendo, então, uma flor que contém outras inumeráveis em seu interior.

Como desfecho, Flores (2016) sugere que o equilíbrio entre a lembrança e o esquecimento é alcançado a partir do diálogo estabelecido entre as duas personagens e que ambos conseguem ir de encontro a alguma paz. Sr. Ulme sofre de uma doença degenerativa e já não se move, fala ou sorri e, eventualmente, parará de respirar e morrerá. Por isso, Kevin se encontra determinado a reconciliá-lo com Margarida. Ele tenta recriar o baile do ensino médio no qual eles deram o primeiro beijo, porém ela recusa e não comparece, afinal, não se pode reconstituir o passado ou apagar todas as mágoas que Margarida ainda sentia. No entanto, nem só de mágoas se faz o que já foi e ao ver o estado de saúde de Ulme, quando Kevin insiste em fazer os dois se encontrarem, a raiva – o peso do passado – de Margarida se apazigua e o que ela lembra dele são coisas boas, leves. Ela não pode retornar a Manel seu passado, entretanto pode ajudá-lo a ser alguém de novo e criar novas memórias nesse momento terminal de sua vida. Kevin, por sua vez, parece estar tendo mais sucesso em resistir e ter aprendido a lição da leveza, não permitindo que a proximidade com as coisas interfiram em sua felicidade presente, abrindo mão de suas certezas:

– É verdade que ele não se lembra de ter visto uma mulher nua?

Fiz que sim com a cabeça.

De repente, a Margarida levantou-se, os olhos marejados, e empurrou a cadeira de rodas pelo corredor até ao quarto. Via-a desabotoar a camisa com a mão direita, enquanto com a esquerda fechava a porta. Puxei a Beatriz para sairmos, ela abraçou-me pela primeira vez em mais de dois anos, e eu disse-lhe:

– Quando chegar a casa, vou pousar o chapéu em cima da cama e depois telefono à Sara (CRUZ, 2016, p. 270).

Esse é o último trecho do romance, quando se restaura o equilíbrio e ambas as personagens – antagônicas – conseguem se reaver com suas identidades: Sr. Ulme, ao buscar o passado esquecido, se reconecta com o presente; Kevin, ao se desprender dos excessos do presente, se reconcilia com o passado. Ambas as personagens se encontravam, antes da relação de amizade, posicionadas em extremos. Enquanto um não se

conectava à vida por não possuir passado, numa perspectiva *ahistórica*, o outro sofria do mesmo mal por ser demasiadamente *histórico*. É somente a partir da relação travada com o “outro” que não só Ulme torna-se a boia salva-vidas de Kevin, mas também o contrário e eles são capazes de reconstruir a própria identidade

Retornando a Calvino (1997), à guisa de conclusão, é possível notar como o romance oferece-nos a leveza em seu mais pleno sentido: à nível estrutural, por sua narração fragmentada e por meio da construção das personagens de forma complementar e paradoxal colocando em jogo o peso e a leveza – relacionados à memória e ao esquecimento, ao real e ao questionamento do mesmo; à nível imagético, por meio da representação figurativa da leveza – como é o caso da história do sucesso de toda uma cidade explicado pelas flores no cabelo de uma menina, que contaminaram a todos com a beleza; à nível de linguagem – por meio de todas as metáforas relacionadas à temática botânica que pululam na narrativa e lhe dão coesão. As flores nos ensinam que “É preciso alimentar o ódio, cultivá-lo, isso tudo.” (CRUZ, 2016, p. 171) e que isso nos torna pesados, que a vida é um fluxo contínuo, “um constante recomeço, que nos pisa e nos massacra apenas para ter adubo para se recriar, num círculo nietzschiano, exibindo uma falta de consideração, tato e educação, como se não tivesse sentimentos” (CRUZ, 2016, p. 96) e que, acima de tudo, para nos elevarmos e nos livrarmos de todo esse peso, é preciso da leveza da poesia, pois ela “serve para acabar com a atrocidade, é uma bala na cabeça do horror, é uma pedra atirada contra esse cenário de mau gosto, este mundo que acreditamos ser a realidade.” (CRUZ, 2016, p. 60). É preciso aprender a linguagem das flores.

Referências

- ARISTÓTELES. *Da interpretação*. São Paulo: Unesp, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

CRUZ, A. *Flores*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUYSEN, A. Passados presentes: mídia, política e amnésia. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MACEDO, H. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração extemporânea: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2014.

NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

Reminiscências da tradição em *A vida inútil de José Homem*, de Marlène Ferraz

Shadows of the Past in Marlène Ferraz's A vida inútil de José Homem

Valentina Figuera Martínez

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

valentinamartinez@estudante.ufscar.br

<http://orcid.org/0000-0002-9483-1205>

Resumo: Este artigo discute alguns dos vestígios da tradição na literatura contemporânea, partindo das considerações de Giorgio Agamben (2009), bem como da influência de estilos, reminiscências de escritores do cânone e da multiplicidade de experiências que se manifestam na produção do texto literário contemporâneo (CALVINO, 2002), procurando observar as incidências de obras canônicas, referencialidades intertextuais e autores convocados em *A vida inútil de José Homem* (2013), de Marlène Ferraz. Pretende-se mostrar a presença e o sentido da tradição no romance, a construção de códigos renovados com uma visão pluralista e multifacetada do mundo e a harmonia textual entre a história contada e os escritores convocados que busca propor um novo referente estético para olhar a contemporaneidade.

Palavras-chave: tradição; romance português contemporâneo; Marlène Ferraz.

Abstract: This article discusses traces of the past in contemporary literature, considering the work of Giorgio Agamben (2009) and Ítalo Calvino (2002), to present the influence of styles, vestiges of canonical writers and the multiplicity of experiences in contemporary literature,

showing the incidence of canonical works, intertextual references and authors used in Marlene Ferraz's *A vida inútil de José Homem* (2013). The importance and sense of the tradition in the novel, the construction of renewed codes with a plural and multifaceted world vision, as well as a textual harmony among the story told and the writers evoked to propose new esthetic references will be discussed as a means to analyze contemporary issues.

Keywords: tradition; contemporary Portuguese novel; Marlene Ferraz.

“(...) a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polémica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado assim como há de modificar o futuro.” (JORGE LUIS BORGES *In: Kafka y sus precursores*).

O romance português contemporâneo tem evolucionado da contestação da concepção realista que prevaleceu entre as décadas de 1950-1970, período que inaugurou uma quebra das categorias clássicas românticas, para a incorporação de novas formas estéticas, a constituição de um novo realismo e a desconstrução narrativa que dominou a produção literária a partir da década de 1980, tendência que prevalece ainda hoje.

As transformações sociais e políticas em Portugal impactaram não apenas o desenvolvimento do país, mas também a evolução do romance português, que passou da obediência escrita a preceitos literários, temáticos e estéticos característicos do Neorealismo português, predominantes durante a ditadura do Estado Novo de Oliveira Salazar (1933-1974), para a desconstrução das categorias clássicas do romance com a lenta, mas progressiva quebra das instituições sociais salazaristas, a posterior agonia do Império, a guerra de libertação do colonialismo, a criação de partidos políticos e o estabelecimento de garantias mínimas de respeito aos direitos humanos. Essas transformações, embora ocorreram em processos distintos sobrepostos, impactaram com pontos de contato direto o cenário social e cultural no país e, é claro, progressivamente a configuração da literatura portuguesa contemporânea.

Uma vez estabelecida a ordem social pós-Revolução dos Cravos, em 1974, consolidando um regime democrático e liberal com a adesão de Portugal à Comunidade Europeia, a perspectiva realista do romance retorna, segundo aponta Miguel Real, integrando “um novo realismo, o realismo perspectivístico, fragmentário e cosmopolita” (REAL, 2012, p. 18) que rompe com as categorias clássicas românticas. Trata-se de um novo realismo em um contexto contemporâneo – que ultrapassou o modernismo e o neorrealismo ao longo do século XX – que se consolidou pós-Revolução e que mescla conceitos estéticos desde a forma, a linguagem, a focalização até os temas. Inicia a era da reprodução no texto literário de um léxico quotidiano fortemente jornalístico, bem como de narrativas descentradas e polifônicas na história do romance português.

“Na primeira década do século XXI, o romance tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional” (REAL, 2012, p. 22). Aquele romance historiográfico fortemente restrito ao considerado realismo clássico ficou atrás abrindo espaço para uma ficção mais fragmentada, polifônica e cosmopolita, com narrativas labirínticas e descentradas, como é o caso de *Campo de sangue* (2002), de Dulce Maria Cardoso; *Jerusalém* (2004), de Gonçalo M. Tavares; *Que importa a fúria do mar* (2013), de Ana Margarida de Carvalho; *Se eu fosse chão* (2016), de Nuno Camarneiro; e *Pão de Açúcar* (2018), de Afonso Reis Cabral.

Essa transformação do romance português contemporâneo de estilo erudito, focalizado na realidade social, psicológica e histórica de Portugal (aliás, com raríssimas traduções), dinamizou a produção das gerações posteriores colocando a ficção portuguesa contemporânea na cena literária mundial no âmbito de uma sociedade plural e globalizada. A novidade literária presente nas obras dos autores que se iniciaram no romance a partir da década de 2000, aponta Miguel Real (2012, p. 176), reside na existência de uma ampla pluralidade de gêneros, temas, estilos, que, desprovidos de uma unidade interna, consistente por si, só podem ser agrupados segundo um conceito externo, de todos aglutinador e reiterado: o *cosmopolitismo*. “Para esta novíssima geração literária, não só não há temas tabus como tudo vale literariamente – todas as ideias, todas as histórias, todos os factos – desde que resulte num texto esteticamente belo” (REAL, 2012, p. 176). O novo romance

surge, então, com novidades enquanto invenção da escrita, referencias culturais e históricas evocadas, imaginário dramático criado, linguagem poética, diversidade temática, entre outros elementos que evidenciam o caráter descentrado tanto de conteúdos quanto de experimentalismo formal.

Porém, entre o centro (entendido como as obras consolidadas na literatura portuguesa ao longo da história) e a recém-formada ficção contemporânea, existe também uma tendência por rememorar formas passadas com uma técnica narrativa e mediações estéticas renovadas, abrindo as fronteiras do horizonte literário. Nesse sentido, este artigo articula reflexões sobre as reminiscências do passado na literatura contemporânea, bem como a multiplicidade de experiências, informações e estilos de outros escritores que reverberam em obras do presente, para mostrar alguns dos vestígios da tradição literária presentes no romance *A vida inútil de José Homem* (2013), de Marlene Ferraz.

A tradição já não é mais considerada um obstáculo ou parâmetro para criar, já não precisa ser superada, mas convive com o romance contemporâneo como uma herança inalienável que serve de fonte ou referencial para olhar a contemporaneidade.

Busca-se, nesse artigo, documentar, algumas das referências intertextuais arcaicas que a romancista utiliza, a partir das reflexões de Giorgio Agamben (2009), Ítalo Calvino (2002) e Isabel Cristina Rodrigues (2012), para construir uma narrativa que lê o tempo presente desde uma perspectiva plural e multifacetada.

Considerada uma das “vozes revelação” da literatura portuguesa contemporânea, Marlene Ferraz nasceu em Darque, norte de Portugal, em 1979. Viveu a sua infância numa aldeia rural, entre casas sem luxo, nem livros, a natureza e a crueza que se podiam apalpar no cenário rural, memórias que se refletem na escrita da autora. Psicóloga clínica no Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Ferraz iniciou a sua carreira literária escrevendo contos e em 2013 estreia no gênero romance com *A vida inútil de José Homem*. Tem oito obras publicadas, *Benedito Homem* (2007, *101 Noites*), conto publicado na coletânea *Jovens Criadores* e merecedor do Prémio Afonso Duarte; *Sete Palmos de Terra* (2007, CM Montemor-o-Velho), também distinguido com Prémio Afonso Duarte; o conto infantil *O Princípio de Todas as Coisas* (2008, Arca das Letras), Prémio Matilde Rosa Araújo; *O Amargo das Laranjas* (2009,

CM Horta), Prémio Florêncio Terra; *Na Terra dos Homens* (2009, Almedina), Prémio Literário Miguel Torga; *O Tempo do Senhor Blum e outros contos*, (2013, CM Montemor-o-Velho), Prémio Afonso Duarte; *A Vida Inútil de José Homem* (2013, Gradiva), Prémio Agustina Bessa-Luís; e *As Falsas Memórias de Manoel Luz* (2017, Minotauro), um dos cinco finalistas do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Em 2019 lançou o conto infantil *O Elefante com o Coração na Lua*, publicado pela editora Minotauro.

A autora se declara num ‘não-lugar’ com respeito ao gênero que escreve, “não conseguiria dizer se me sinto mais em casa na poesia ou no conto (...) aquilo que me encanta é o verbo contar” (FERRAZ, 2017, informação verbal). As temáticas exploradas nos livros de Ferraz perpassam pela vulnerabilidade da vida humana, o sofrimento e a crueza da humanidade por meio de um processo de escrita não metódica e aleatória que tem uma função emocional: “é falar de mim sem falar de mim” (FERRAZ, 2017, informação verbal).

Os seus livros estão cheios de personagens masculinos e a presença de mulheres em papéis centrais é reduzida, o que se reflete inclusive nos títulos dos livros: Manoel Luz, José Homem, Senhor Blum. Rodeada pela desigualdade de gênero num ambiente rural português da década de 1980, a autora não admira que a sua escrita seja mais voltada para descrever o universo masculino. “A vida das raparigas era muito mais condicionada e eu sempre me obriguei a ver-me como uma rapariga-rapaz. Foi um risco que eu, mesmo menina, tinha consciência que teria de correr”, mas hoje entende que “não era rapaz o que queria ser, era ter a coragem de ser, simplesmente, sem olhar a género” (FERRAZ, 2018, *apud*. RODRIGUES).

A Vida Inútil de José Homem é um romance escrito com uma destacada desenvoltura narrativa onde as palavras se refugiam na poesia para contar uma história de vida no antagonismo com a morte. O romance retrata a vida de José Homem, filho de um coronel autoritário e duma mãe extravagante e desligada, que se vê obrigado a relacionar-se com Antonino, menino órfão mutilado pela guerra de Angola, por meio do padre Delfim, o confidente e aliado de José.

Homem solitário, ateu e descrente do mundo, José carrega o abandono dos pais e outras feridas da meninez como um peso que traz o sentimento de perda como elemento catalisador do enredo: aos 15 anos perde Dolores, empregada doméstica que cuidava dele –

a única referência maternal na vida de José –, encarou o suicídio do seu pai aos 14 anos, a posterior morte da sua mãe anos depois, e a perda da dançarina Carmela, o “imprudente amor” de José. Por sua vez, Antonino, refugiado angolano em Portugal, perde a sua pátria, a sua família e carrega o peso da guerra no corpo com uma perna mutilada por uma das mais de 10 milhões de minas terrestres¹ plantadas durante a guerra em Angola.

Composto por noventa e nove capítulos, o romance apresenta uma narração descontínua que mistura passado e presente, o uso de discurso indireto e discurso indireto livre destacado por marcações gráficas em itálico que distinguem as vozes das personagens. Destaca-se o fragmentarismo como forma plural de composição textual, afirmindo um conjunto estético descentrado, com um narrador de focalização interna que assume as percepções das personagens. Esse vai e vem temporal demanda um leitor atento, coloca questões em aberto, rompe com a ideia de conexão no texto e realça a descontinuidade, como se evidência no trecho a seguir:

O plano de se desfazer da sua herança tem ocorrido como esperado, morrer sem cordas nem arames. *A vida é o bem mais inútil.* É verdade que as idas a Lisboa começaram por uma outra vontade: saber da rapariga dançarina dos tempos de rapaz militar. Ela, um punhado de anos acima, bem curvada nos vestidos justos e reluzentes e cabelo curto com flores de cristais e lantejoulas. Os lábios pintados dum vermelho-vivo e o tacão fino a levantá-la do chão. Toc-toc. Toc-toc. Um pássaro, também. Mas nunca bateu à porta do botequim. Onde a viu pela primeira vez dançar, com as pernas nuas e um colar de pérolas a cair-lhe no decote quase tão precipitado como vulgar. Para os outros militares, apenas mais uma rapariga despida a compor a sua vida. Para José, filho do grande coronel Homem, tornou-se o mais próximo daquilo a que

¹ Para mais informação ver “Angola: história, luta de libertação, independência, guerra civil e suas consequências”, de Antônio Carlos Matias da Silva, disponível em: www.scielo.br/pdf/cint/v33n2/a09v33n2.pdf. Acesso em: 02 ago. 2019.

podemos chamar imprudente amor. Esperou-a algumas vezes na rua. Via-a entrar no táxi, de cada vez com um homem diferente. Ria-se alto, mas sem embaraços. Uma rapariga aparentemente autêntica, muito mais autêntica do que ele poderia ser. Ainda criança, já o coronel tinha reservado o seu lugar na academia militar. Mesmo depois do pai morto, José sentiu-se obrigado a alistar-se, a fazer o juramento e cumprir na medida do possível (FERRAZ, 2013, p. 42).

Em um devaneio temporal de acontecimentos, se mistura um episódio da dançarina, com um monólogo interior e com acontecimentos da infância e adultideade de José Homem, evidenciando uma fratura nas categorias de tempo e espaço. Evidencia-se a dicotomia de manter uma experiência de vida escura, inútil, sem nenhum tipo de norte, com a fugaz possibilidade de encontrar um sentido inspirador para superar os desafios de viver, característica que convoca a um público mais universal e posiciona o “racionalismo abstrato” ao qual Real (REAL, 2012, p. 23) se refere, destinado a um leitor global. As temáticas da guerra de libertação do colonialismo em Angola, o racismo e os vestígios da ditadura salazarista que perpassam o romance convivem com temas de caráter mais universal abrindo possibilidades de conquistar espaços exteriores.

1 Uma tradição cristalizada em palavras

A narrativa de Marlene Ferraz opera num umbral entre a inovação e a tradição, invocando obras, imagens e intertextos da literatura canônica ocidental que funcionam como referentes para entender a sua escrita atual. Esse *entre-dois*, termo usado por Isabel Cristina Rodrigues (2014) para descrever este fenômeno na literatura portuguesa contemporânea, permite ler obras como *A vida inútil de José Homem* desde a complexidade de ser um *work in progress* que, no entanto, precisa inovar em um mundo repleto de conteúdos circulantes, onde o verdadeiramente revolucionário parecer ser mais o como vai ser contada a história do que a própria história. Nesse sentido, o espírito do contemporâneo se mistura com um passado ressignificado, não

determinista, mas aberto às mediações estéticas de ordem linguística e sócio-simbólica, apresentando formas narrativas renovadas que olham e refletem sobre a experiência presente desde múltiplas perspectivas.

Para Giorgio Agamben (2009, p. 59) a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, se adere a este e ao mesmo tempo se distancia, mantendo fixo o olhar na época. Com uma metáfora sobre a dualidade luz-obscuridade, o autor explica a necessidade de enxergar o tempo presente com distanciamento para descobrir e interpelar a “íntima obscuridade” da época, isto é, questionar as certezas do tempo e perceber que entre as luzes existem sombras que permitem ajudar a entender criticamente as complexidades do tempo. “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), e esse processo de perceber o escuro deve ser desenvolvido não de forma inerte ou passiva, segundo defende, mas neutralizando o evidente, as certezas que provêm da época, para descobrir a sombra nas luzes, aqueles elementos que só podem ser percebidos desde a distância crítica numa relação de anacronismo e dissociação com a época. Se pensarmos no tempo presente como um mar de pontos de vista não arbitrários, ou, em palavras de Douwe Fokkema, “uma rejeição de hierarquias discriminadoras” (1988, p. 66), é possível entender que uma multiplicidade de percepções da realidade hoje coexiste e transforma visões do mundo consideradas autênticas no passado.

A especial relação com o passado, elemento que perpassa a obra de Marlene Ferraz, é outro dos aspectos destacado por Agamben sobre o contemporâneo. Perceber os traços do passado permite entender o presente como um mosaico de subjetividades que se nutrem de formas arcaicas que passam a ser resignificadas, dando atenção ao não vivido como musa para criar o novo. “A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Perceber e rememorar o passado a partir de uma postura distanciada não é apenas uma qualidade para ser contemporâneo, mas uma condição fundamental para questionar o presente, não repetir as ruínas do passado e abrir novas possibilidades de criação.

Uma das primeiras frases com a qual o leitor se depara em *A vida inútil de José Homem* é um proverbio em latim, atribuído a Publio

Siro, escritor latino da Roma antiga. A nota preliminar, *Ad poenitendum properat, cito qui judicat* (Quem julga com pressa, depressa se arrepende), seguida de “Delfim fechou o livro e benzeu-se” (FERRAZ, 2013, p. 11) anuncia que o livro dialogará com a tradição clássica ocidental e com um dilema recorrente para esta tradição: o mistério da criação e a possibilidade de compreendê-lo. Essa intervenção do narrador inaugura a noção de vulnerabilidade e imperfeição humana que transita por todo o livro. A personagem de José, que crucifica Antonino logo no início do romance com um “*Malditos pretos*”, é aquele que julga inicialmente na história e passa a redimir-se através do amor e da compaixão, expondo não apenas uma vulnerabilidade humana, mas também o racismo e o preconceito da sociedade portuguesa, por meio de alegorias religiosas. José, que julgou com pressa ao Antonino, asfixiou os seus demônios e se arrependeu do trato depreciativo que inicialmente dava ao órfão e essa nota preliminar anuncia essa circularidade da história. Usando os mesmos códigos morais e religiosos da sociedade conservadora, a autora problematiza que os sujeitos mais vulneráveis acabam transformando aqueles considerados em condição de alteridade. Antonino, embora represente uma humanidade mutilada, também se constitui como uma espécie de “limo da terra”, nos termos expostos por Achille Mbembe (2014).

(...) a par da maldição a que a sua vida [do Negro] está destinada e da possibilidade de insurreição radical que, contudo, transporta e que nunca consegue ficar totalmente aniquilada, pelos dispositivos de submissão, ele representa também uma espécie de limo da terra, no ponto de confluência de uma multiplicidade de semi-mundos produzidos pela dupla violência de raça e do capital (MBEMBE, 2014, p. 72).

A tradicional lógica da “raça” presente na consciência contemporânea é colocada em xeque com a figura de Antonino, personagem que se constitui como gênese da essencialidade humana e reflete uma profunda contradição entre o “submisso para lá da submissão” (como aponta Mbembe), e o sujeito racista que alimenta estruturas de ódio, mas que acaba sendo transformado pela própria humanidade subalterna.

A nota preliminar supracitada remete também ao *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa – obra que marcou profundamente a autora desde a infância –, que inicia com a expressão em latim *Benedictus dominus deus noster qui dedit nobis signum*, cuja tradução literal é “Bendito o Senhor nosso Deus, que nos deu o sinal”, mas Pessoa traduziu como “Bendito seja Deus nosso Senhor, que nos deu o Verbo!”. Pessoa, citado várias vezes nuns dos últimos livros da autora, *As Falsas Memórias de Manoel Luz* (2018), forma parte do universo de “encontros” literários de Ferraz. Foi com o *Livro do Desassossego* que despertou para escrever os primeiros poemas e com *Memorial do convento*, de José Saramago, leitura obrigatória na escola, que se enamora da escrita.

Irène Némirovsky, Franz Kafka, Tolstoi, Tchékhov, Dostoiévski, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Truman Capote, Gonzalo M. Tavares, Valter Hugo Mãe, Herberto Helder e, mais recentemente, Mia Couto, Herta Müller, e Han Kang são outros dos autores que se tornam referenciais importantes para Ferraz. Escritores canônicos penetram o quadro de valores e subjetividades da autora para construir narrativas renovadas que permitam entender o sentido da história, problematizar a sociedade e abrir os relatos como válvula de escape perante as ruínas passadas, tencionando a dualidade do “aquito que foi” e “aquito que será”.

Em outras palavras, [o cânone] não se institui para recuperar um passado, mas para ajudar a constituir e justificar um presente. A eleição do corpus sobre o qual operar; o estabelecimento dos critérios que fizessem coerente a inclusão/exclusão de obras e autores, bem como a periodização e taxonomização do material não responderia, em consequência, à existência de uma verdade exterior comprovável, mas à vontade de construir um referente à medida, capaz de justificar a maneira de viver e de pensar o mundo pela sociedade atual, a qual seria coberta com o argumento da sua autoridade (TALENS, 1989, p. 107, tradução nossa).

A recuperação de obras do passado se apresenta no romance de Ferraz como dispositivo de construção de uma subjetividade renovada;

o passado reverberado permite compreender o presente (a dor, as ausências, as carências, o preconceito e o racismo, traços psicológicos presentes na configuração dos personagens) e opera textualmente como forma de problematizar desafios humanos persistentes na sociedade atual. A personagem de José Homem é um livreiro que herda uma enorme biblioteca do pai, da qual vai se desfazendo aos poucos vendendo as obras em sebos em Lisboa, como uma forma de desprender-se do seu passado de dor. Antonino, inicialmente rejeitado por José, entra na vida do coronel de uma forma muito significativa, mostrando-lhe a possibilidade de redenção através da humildade, simplicidade e compaixão. Entre conversas, Antonino e Homem empacotam e organizam livros para serem vendidos, portanto, o leitor se depara com a imagem de grandes estantes cheias de livros em uma casa corroída pelo tempo. Uma das obras que Homem compartilha com Antonino é *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, uma reminiscência que evoca inquietações estético-literárias da tradição. Essa referência resulta significativa na construção da personagem de Antonino como o sujeito “subalterno”, considerando o papel que representa a baleia no livro que, sendo ferida várias vezes por baleeiros, consegue se defender e destruí-los.

O velho retira um livro grosso de uma estante, sem qualquer dúvida sobre o posicionamento que ocupa naquele alinhamento de lombadas. Sopra o pó da capa, passa a palma da mão com brandura e estende-o aos braços do rapaz.

Sobre uma baleia.

O rapaz desnivela-se ao sentir o peso das folhas (FERRAZ, 2013, p. 35).

Ferido pela guerra, Antonino consegue desconstruir com pureza e ingenuidade o preconceito e a discriminação que José levava nas costas. Mesmo sendo desenhado como um sujeito “subalterno”, ele traz leveza para o peso de Homem, no sentido proposto por Ítalo Calvino (2002, p. 15-41), quando rompe com concepções e permite que o coronel olhe as suas vulnerabilidades, perceba a sua dor e abra a sua história para trazer novas memórias e vontades.

Outra reminiscência da tradição na obra de Ferraz é um trecho do poema “Gaivota”, de Alexandre O’Neill, que aparece na voz da Dolores

quando Antonino se refugia na cuidadora após a mãe bêbada ter gritado e quase atirado um copo nele: “*Deixa-me em paz, fedelho*. Ia a correr para o corpo gordo de Dolores, que ainda cantava. “Se uma gaivota viesse trazer-me os céus de Lisboa” (FERRAZ, 2013, p. 72). Levado a fado na voz de Amélia Rodrigues, “Gaivota” surge como uma recordação externa sobre a possibilidade de encontrar abrigo no referente mais próximo de amor e proteção de José. As ausências e o abandono dos pais na vida do coronel são elementos catalizadores no enredo e problematizam a vulnerabilidade do homem contemporâneo e os múltiplos caminhos para encarar esses desafios. A conjunção subordinativa “Se” abre uma esperança condicionada à possibilidade de que exista alguém ou algo que permita chegar à redenção: José, com mágoas da meninez, se abriga em Dolores em busca do “céu de Lisboa”, aquela a imagem sublime de beleza e estabilidade que nunca teve na infância.

Estes intertextos relacionam-se de maneira integrativa com a tradição em “uma distensão absolutamente inclusiva de nomes e de autores implícita ou explicitamente convocados no solo palpável da escrita, fundindo-se assim, na obra de cada um deles, o passado e o presente numa espécie de corpo textual único” (RODRIGUES, 2014, p. 109). Existe no romance uma harmonia textual entre a história contada e os escritores convocados que busca propor um novo referente estético para olhar a contemporaneidade. A tradição e a inovação na narrativa portuguesa contemporânea, segundo enfatiza Rodrigues, confluem no espaço concreto da textualidade gerando fluxos comunicantes que estabelecem uma “multímoda harmonia convivial” (RODRIGUES, 2014, p. 108). Essa relação ocorre em *A vida inútil de José Homem*: Ferraz se apropria de textos da tradição, dando novos significados aos trechos convocados, e mostrando que o já escrito pertence também à contemporaneidade de uma forma renovada.

Outro dos autores convocados são os poetas e líderes da luta pela libertação de Angola Agostinho Neto e Viriato da Cruz, visando construir um referente estético-literário sobre a inquietação identitária de Antonino. Segundo Rodrigues, esta tendência de convocação, observados também nos romances *Que importa a fúria do mar* (2013), de Ana Margarida de Carvalho e *No meu peito não cabem pássaros* (2011), de Nuno Camarneiro, apresenta sintomas mais o menos claros de uma “patologia de orientação automimética” que desloca o objeto da especificidade

histórico-espiritual da nação para o universo do legítimo onde o seu próprio imaginário autoral se reflete (RODRIGUES, 2014, p. 110).

*E a vossa educadora?
Falou de poesia.
Que refinado.
O rapaz ri-se da caricatura dele.
E falaram de algum poeta em particular?
Agostinho Neto e Viriato da Cruz.
Claro. Para que não percam as vossas raízes*
(FERRAZ, 2013, p. 106).

A inclusão implícita dos nomes de Neto e da Cruz convoca a história de Angola, bem como a necessidade de rememorar, pelo viés literário, a raiz africana e o passado de luta do país. Beber da fonte da traição é um procedimento que dispara não apenas o processo criativo da autora, mas que se repete inclusive nos autores reverberados, construindo um ciclo constante de rememoração que mostra a multiplicidade de relações construídas com obras do passado.

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata a obras maiores tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do milênio (CALVINO, 2002, p. 130).

Calvino propõe uma discussão sobre a obra literária como uma grande rede que tende para uma multiplicidade combinada de experiências, informações, leituras e imaginações. Esse tecido de informações próprias e apropriadas que confluem no texto literário constroem códigos renovados numa visão pluralista e multifacetada do mundo. “Cada vida é uma enciclopédia, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (CALVINO, 2002, p. 138).

Em *A vida inútil de José Homem*, essa rede de encontros literários com a tradição se evidencia com clareza. A escrita poética e erudita do romance se combina com intertextos e autores convocados, dentre

os que destacam dois dos maiores referentes da história da literatura do Ocidente: Pessoa e Kafka (este último destacado entre os pilares estéticos de Ferraz), para dar forma ao mundo atual. “O pós-modernista está convencido de que o contexto social consiste em palavras e que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior” (FOKKEMA, 1988, p. 71), por essa razão, a nova ficção contemporânea continua reconfigurando significados cristalizados por meio de formas textuais descentradas para refletir, no caso do romance supracitado, sobre as agruras do tempo histórico e os enigmas da existência humana.

2 Considerações finais

A convocação de autores, utilização de intertextos de poesia e referência a obras da tradição é um procedimento que Marlene Ferraz vem realizando em várias das suas obras. Esse jogo intertextual alimenta de forma significativa a narrativa da autora não só partindo de um ponto de vista referencial, mas também em nível dos processos de significações que reverberam no texto, os quais transcendem o texto original para produzir um referente independente e autônomo dentro do novo corpo textual. Cada palavra opera em uma relação de reciprocidade: não pode negar a sua origem canônica, mas ao mesmo tempo produz significações renovadas dentro de um contexto estético específico. O cânone transcende à literatura contemporânea e esta produz novos sentidos com o texto da tradição convocado.

Quando Agamben se pergunta o que é contemporâneo, aponta para a necessidade de tomar distanciamento crítico, aspecto sem o qual seria difícil interpelar a “íntima obscuridade da época” e estudar uma obra contemporânea desde a multiplicidade de complexidades culturais e sociais, estilos, experiências e informações. *A vida inútil de José Homem* mostra que é possível ler o tempo presente com recursos da tradição, construir uma referencialidade concreta que admite significados diversos, fundir experiências nacionais e internacionais a partir da interlocução semântica com um texto do cânone para produzir novas imagens secretas.

A obra de Ferraz forma parte dessa tendência contemporânea porque o processo de criação emerge como uma necessidade vital que possibilita a leitura do presente sob um olhar íntimo, se apropria

criticamente do passado e documenta o nosso tempo mostrando substância com relação à produção de ficção portuguesa contemporânea. O *entre-dois* ao qual se refere Rodrigues permite constatar que o romance estudado não se limita apenas a um caso isolado, mas é uma tendência discursiva na narrativa portuguesa contemporânea que permite entender o singular parentesco estético-literário que existe nas produções atuais, as significações da referencialidade canónica e a textualidade necessariamente periférica do presente. Aquilo que é genuinamente contemporâneo absorve a tradição e recria imagens renovadas para deixar rastros sólidos no tempo. Em *A vida inútil de José Homem* a romancista devora o velho e constrói o novo com formas fragmentadas deixando marcas na literatura portuguesa contemporânea.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

- AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo? In: *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- BORGES, J. Kafka y sus precursores. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. p. 710-712.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FERRAZ, Marlene. Entrevista exclusiva. Intérpretes: Marlene Ferraz. Wook, 2017. YouTube (14 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6DOf-Q1ZINs&feature=youtu.be>. Acesso em: 02 ago. 2019.

FERRAZ, M. *A vida inútil de José Homem*. Lisboa: Gradiva, 2013.

FOKKEMA, D. *História literária*. Modernismo e pós-modernismo. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, 1988.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

REAL, M. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Alfragide: Caminho, 2012.

RODRIGUES, A. Marlene. Levantada do chão. *Público*, 10 maio. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/05/10/jornal/levantada-do-chao-26475124>. Acesso em: 04 ago. 2019.

RODRIGUES, A. Marlene. A voz que nos chega do lado Darque da força. *Jornal i*, 7 mar. 2018. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/603316/marlene-ferraz-a-voz-que-nos-chega-do-lado-darque-da-forca?seccao=Mais>. Acesso em: 02 ago. 2019.

RODRIGUES, I. C. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. *Guavira Letras*, Três Lagoas, n. 18, p. 108-123, jan. 2014. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/21>. Acesso em: 02 ago. 2019.

STONE, J. *Latin for the Illiterati: A Modern Guide to an Ancient Language*. Nova York: Routledge, 2009.

TÁLENS, J. De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970. *Revista de Occidente*, n. 101, p. 107-127, 1989. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=21447>. Acesso em: 05 ago. 2019.

A representação da mulher na família burguesa oitocentista: uma análise do romance *Rio do Esquecimento*, de Isabel Rio Novo

***The representation of women in the nineteenth-century
bourgeois family: an analysis of the novel Rio do
Esquecimento, by Isabel Rio Novo***

Wilian Augusto Inês

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

wilianaugustoines@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1069-5569>

Bruno Vinicius Kutelak Dias

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

brunokutelak@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7755-8120>

Resumo: O presente artigo tem como principal objetivo analisar e compreender a família nuclear burguesa oitocentista e como a figura feminina é representada no romance *Rio do Esquecimento* (2016), da escritora portuguesa contemporânea Isabel Rio Novo. A obra se desenvolve em torno de diferentes núcleos familiares e, por isso, optamos por analisar somente a personagem Maria Adelaide, da família Clarange. Frisa-se que o aporte teórico de nossa pesquisa é baseado nos circunscritos de teóricos que elaboraram estudos contundentes sobre a sociedade burguesa, a família nuclear e a figura feminina no século XIX, como: Hobsbawm (1977), Andrade (2013), Vaquinhas (2004), Kehl (2008), entre outros. Como resultado averiguou-se que a obra evidencia uma sociedade na qual predomina o autoritarismo masculino e a submissão da figura feminina no seguimento às regras sociais

impostas pela sociedade machista e patriarcal, deixando de viver suas próprias escolhas e, consequentemente, sua liberdade, para expressar seus sentimentos e suas vontades, além de evidenciar a sociedade burguesa e como ela era obcecada pela aparência e pelas regras morais que muitos bravejavam e defendiam com orgulho, mas que uma grande parcela não as praticava, tornando ainda mais evidente a hipocrisia social.

Palavras-chave: Família; Representação da mulher; Ficção portuguesa contemporânea; Isabel Rio Novo.

Abstract: This article aims to analyze and understand the 19th century bourgeois nuclear family and how the female figure is represented in the novel *Rio do Esquecimento* (2016), by contemporary Portuguese writer Isabel Rio Novo. The work is developed around different family nuclei and, therefore, we chose to analyze only the character Maria Adelaide, from the Clarange family. It is emphasized that the theoretical contribution of our research is based on the circumscriptions of theorists who elaborated strong studies on bourgeois society, the nuclear family and the female figure in the 19th century, such as: Hobsbawm (1977), Andrade (2013), Vaquinhas (2004), Kehl (2008), among others. As a result, it was found that the work shows a society in which male authoritarianism predominates and the submission of the female figure following the social rules imposed by the macho and patriarchal society, ceasing to live its own choices and, consequently, its freedom, to express his feelings and his will, in addition to showing bourgeois society and how it was obsessed with appearance and moral rules that many proudly defended and defended, but that a large portion did not practice, making social hypocrisy even more evident.

Keywords: Family; Representation of women; Contemporary Portuguese fiction.

1 Introdução

Este artigo apresenta uma proposta de investigação acerca da família burguesa no século XIX, tal como a representação da figura

feminina nesse núcleo, e como esses aspectos são retratados na família Clarange, na obra *Rio do esquecimento* (2016), da escritora portuguesa contemporânea Isabel Rio Novo. Frisa-se que iremos analisar os Clarange, pois é a família que melhor caracteriza o sistema e os valores burgueses e que possui peculiaridades voltadas a questões que envolvem esse tipo de instituição familiar. Deve-se ressaltar que a investigação terá como aporte teórico estudos de pesquisadores sobre a história da família, da sociedade burguesa e também sobre a figura feminina, bem como a feminilidade no período oitocentista.

Iniciaremos nossa pesquisa abordando, de forma panorâmica, a família, tendo como principal objetivo apresentar o surgimento da família nuclear, que é o modelo de instituição familiar que iremos analisar no romance, e seu acolhimento por parte do sistema burguês no século XIX.

No decorrer da história, a família passou por diversas modificações, sendo que essas mudanças incitaram inúmeros pesquisadores a dedicarem-se na realização de estudos para explicar essas transformações. Um exemplo é o historiador Philippe Ariès (1914-1984), que em sua obra intitulada *História social da criança e da família* (1986) nos apresenta as mudanças ocorridas na família desde a Idade Média até a modernidade. Para isso, Ariès utilizou-se da iconografia, realizando análises em pinturas, testamentos, calendários de catedrais, túmulos, entre outros, para expor a história da família.

De acordo com o historiador, a evolução da instituição familiar iniciou-se na Idade Média, e a partir desse momento diversos núcleos começaram a surgir e a coexistirem, no entanto:

Essa evolução da família medieval para a família do século XVII e para a família moderna durante muito tempo se limitou aos nobres, aos burgueses, aos artesãos e aos lavradores ricos. Ainda no início do século XIX, uma grande parte da população, a mais pobre e mais numerosa, vivia como as famílias medievais [...]” (ARIÈS, 1986, p. 271).

Dessa forma, apenas as famílias que possuíam um status social elevado passaram por essas transformações e, consequentemente, pelas modernizações, ao contrário dos mais pobres que continuaram a viver nos moldes das famílias medievais. Com o passar do tempo, diversos

tipos familiares surgiram, como as famílias complexas, conhecidas como família tradicional; a família nuclear; a família-tronco; entre outras. Em relação à família nuclear, a qual é composta por pai, mãe e filhos, e que é o tipo de família presente no romance que iremos analisar, Leandro (2006, p. 54) argumenta que:

A forma de família nuclear predomina largamente na Europa do Noroeste. Também na Europa central e meridional se encontra bastante difundida e, ao invés, é minoritária na Europa oriental. Por exemplo, em Portugal, no Norte havia uma tendência para o predomínio da família-tronco e da família complexa, ao passo que no centro e no Sul se verificava a predominância da família nuclear.

A família nuclear destacou-se no século XIX; nesse período, ela passou a ser caracterizada pelo matrimônio, valorização da maternidade, hierarquia entre homens e mulheres, educação dos filhos, privacidade, entre outras formas, ou seja, possuía características que eram adotadas pelo sistema de valores burgueses. De acordo com Mário César Lugarinho (2013, p. 22):

[...] durante o século XIX, o modelo familiar burguês, cujo centro de poder localizava-se no lugar do pai e marido, foi expandido por todo o planeta, de maneira que se pode verificar uma verdadeira revolução global nos costumes. O modelo da família nuclear burguesa não apenas redefiniu leis, mas interferiu diretamente nas formas de comportamento pessoal e relacionamento social em culturas completamente diversas e redesenhou a chamada “ordem de gênero”, numa escala nunca antes alcançada [...].

A figura masculina era a autoridade máxima na hierarquia familiar, principalmente na família nuclear, na qual “a autoridade do marido era maior e a mulher e os filhos se submetiam a ele” (ARIÈS, 1986, p. 214), ou seja, a mulher não possuía liberdade para se expressar ou ter algum tipo de autoridade. No que concerne à figura feminina, Ariès defende que a partir do século XVI a mulher passa a ter mais visibilidade na família, “o homem não está mais sozinho. O casal

não é mais apenas o casal imaginário do amor cortês. A mulher e a família participam do trabalho e vivem perto do homem, na sala ou nos campos.” (ARIÈS, 1986, p. 197). Com o tempo, a figura feminina adquire cada vez mais espaço, embora ainda tenha que ser submissa ao homem na sociedade e na hierarquia familiar.

No período oitocentista, a mulher começa a conquistar mais visibilidade na sociedade burguesa, já que se torna responsável pela educação dos filhos e do bem-estar doméstico; entretanto, se algum desvio de caráter ocorresse com a prole, ela era totalmente responsabilizada e severamente punida. Segundo Reis (1989, p. 110):

A educação dos filhos se constitui no principal objetivo do casamento burguês e passou a absorver todo o tempo da mãe. O filho deveria ser educado para aquilo que a burguesia estabeleceria como ideal: vir a ser um homem autônomo, autodisciplinado, com capacidade para progredir nos negócios e dotado de perfeição moral.

A figura feminina era educada a ser submissa ao homem e a almejar o matrimônio e a maternidade, pois apenas isso poderia trazer a alegria e a liberdade que muitas desejavam; no entanto, muitas vezes isso não acontecia, posto que inúmeras mulheres se casavam sem amor, com o único intuito de seguir as leis e os valores burgueses. Em situações que agiam de forma contrária aos deveres morais estipulados pela sociedade, eram penalizadas com o seu desprezo.

A família burguesa do século XIX era caracterizada pela predileção por viver em áreas urbanas, defender a privacidade e, sobretudo, a ética e a moralidade. Nesse núcleo familiar, a figura masculina era vista como uma autoridade, como a detentora do poder econômico da família. Já a figura feminina, nesse período, deveria ostentar “[...] as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos dos homens e, a seguir, dos filhos.” (KEHL, 2008, p. 48).

A mulher, no período oitocentista, não possuía voz na sociedade, apenas tinha permissão para tomar conta dos afazeres domésticos e da família, dando ordens às empregadas, cuidando da educação dos filhos e enaltecendo as qualidades do esposo. De acordo com Vaquinhas (2004, p. 163), “o século XIX legou-nos uma imagem da mulher como ausente

dos espaços públicos, mas com poderes nas esferas do doméstico e do privado, estendendo-os tentacularmente a toda a sociedade.”, pois a mulher era mãe do advogado, prima do ministro, irmã do governador, mulher do deputado, isto é, mesmo controlando o ambiente doméstico, a figura feminina, de forma oculta, também influenciava os homens com seus conselhos e manejavam os seus comportamentos com suas mãos habilidosas.

Além da mulher ser submissa ao homem e de ser privada de estar nas esferas públicas, também deveria deixar sua sexualidade velada, pois “a sexualidade feminina teria aspectos ameaçadores para o homem; por isso deveriam ser reprimidos desde cedo pela educação para que a mulher pudesse por um lado, estimular a virilidade masculina e, por outro desempenhar a contento os papéis de esposa e mãe.” (KEHL, 2008, p. 67-68). Segundo Andrade (2013, p. 73), isso ocorre porque as mulheres eram fundamentais para a manutenção do prestígio social e deveriam manter boa conduta e aparências, de forma que sacrificasse os sentimentos excessivos, sobretudo a sexualidade. No que tange a isso:

No século XVIII, a Igreja, as municipalidades e as monarquias nacionais emergentes se mobilizaram para restringir a liberdade que havia prevalecido no século XII. A Igreja se preocupava particularmente com a regulamentação da sexualidade (a campanha contra homossexuais, a segregação das prostitutas, a sacralização do casamento) e a regulamentação da espiritualidade (a reafirmação do monopólio clerical sobre o acesso a Deus) (RICHARDS, 1993, p. 13).

Vale lembrar que, embora essa diferenciação dos papéis sexuais tenha sido levada às últimas consequências pela sociedade burguesa, tal padrão comportamental e estrutural é pregado desde épocas mais remotas do patriarcalismo nos moldes judaico-cristãos. O prazer sexual é pecado e a submissão feminina ao homem é ordem divina. (WHITMONT, 1991). Além disso, as mulheres eram proibidas de trabalhar, pois isso feria a masculinidade do homem, que, nesse período, deveria prover todas as necessidades econômicas da família, como visto em Hobsbawm (1977, p. 244):

Isto não era assim apenas porque sua nova função de esposa burguesa (admirar a capacidade do marido burguês e mantê-los em paz e conforto) conflitasse com as velhas funções de dirigir o lar, mas também porque sua inferioridade em relação ao homem precisava ser demonstrada.

A moralidade das restrições era extremamente exaltada pela sociedade burguesa e, com isso, a hipocrisia social surgiu. Uma das imoralidades era o adultério, o qual era visto como algo imperdoável, embora fosse praticado às escondidas, mormente pela figura masculina. Os prostíbulos faziam parte da sociedade como um todo, tanto que os homens eram encorajados a frequentarem. Segundo Richards (1993), mesmo que a Igreja condene e diferencie as prostitutas do resto da sociedade, elas eram vistas como importantes para que a ordem fosse mantida em uma comunidade na qual os homens deveriam afirmar sua masculinidade e satisfazer seus desejos:

Não importa o que a Igreja pudesse dizer sobre sexo, havia uma tolerância social generalizada da atividade sexual masculina pré-marital e extraconjugal no mundo medieval. Um pregador do século XV queixava-se aos pais de sua comunidade: ‘Vocês dão a seus filhos dinheiro e permissão para ir ao bordel, às casas de banho e às tavernas.’ Mas a prostituição era vista como um meio prático de permitir que os jovens e todas as classes afirmassem sua masculinidade e aliviassem suas necessidades sexuais, enquanto evitava, ao mesmo tempo, que se aproximasse de esposas e filhas respeitáveis, desestimulando-os dos estupros em gangues e desencorajando-os em relação à homossexualidade. [...] Os canonistas denunciavam a prostituição, mas, segundo Santo Agostinho, a viam como um mal necessário, algo cuja existência tornava possível manter padrões sexuais e sociais estáveis para o resto da sociedade. Agostinho escreveu: ‘Se as prostitutas forem expulsas da sociedade, tudo estará desorganizado em função dos desejos. (RICHARDS, 1993, p. 122-123).

Por outro lado, a figura feminina era proibida de cometer adultério, caso contrário seria severamente punida. Conforme Andrade (2013, p. 75), no século XIX:

O homem só é levado ao tribunal se comprovadamente mantiver uma concubina em domicílio conjugal, pois coloca a família em perigo. O adultério da mulher, em qualquer circunstância, é crime, sujeito à pena de prisão ou até mesmo de morte, tolerada extraoficialmente, como crime de honra.

Segundo Andrade (2013), nessa época as mulheres burguesas casadas frequentavam os teatros, tinham acesso à literatura, faziam passeios nos parques e encontravam-se com as amigas nos cafés; essas saídas favoreciam que elas tivessem encontros amorosos extraconjogais em ambientes públicos e até mesmo privados. No período oitocentista, a privacidade passa a ser um dos valores defendidos pela sociedade portuguesa e, consequentemente, reflete-se nos lares das famílias burguesas, causando modificações. De acordo com Ariès (1986, p. 267), “a reorganização da casa e a reforma dos costumes deixaram um espaço maior para a intimidade, que foi preenchida por uma família reduzida aos pais e as crianças, da qual excluíam os criados, os clientes e os amigos.”.

As famílias passam a ser adeptas da privacidade, e seus lares passam a ser locais de descanso da vida pública. “O lar era quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e as contradições daquela sociedade ser esquecidos e artificialmente eliminados.” (HOBSBAWM, 1977, p. 237). A família era algo extremamente valorizado pela sociedade burguesa, não apenas para demonstrar os valores morais, mas também no âmbito econômico:

A família não era meramente a unidade social básica da sociedade burguesa, mas também a unidade básica do sistema de propriedade e das empresas de comércio, ligada com outras unidades similares através de um sistema de trocas mulher-mais- convenção derivada de uma tradição pré-burguesa, ser *virgines inlactae* (HOBSBAWM, 1977, p. 242-243).

Desse modo, pode-se dizer que, a partir do século XVII, surgiu a família nuclear e, por volta do século XIX, esse modelo integrhou-se aos costumes burgueses, classe que prezava pelos valores morais, pelo comportamento exemplar da mulher, pela educação rígida dos filhos – que era responsabilidade da esposa – e pelo sucesso do marido nos negócios. No entanto, os valores morais eram pregados com maior intensidade sobre a figura feminina, que era tida como fundamental na família, mas não era devidamente valorizada, sendo punida severamente caso cometesse algo que fosse contra os valores daquela época, sendo tolerável apenas ao homem cometer atos amorais, como o adultério, sem ser apontado pela sociedade como um indivíduo sem prestígio. Outro fator que devemos ressaltar é a adesão da classe burguesa pela privacidade e pelo conhecimento literário e artístico, e claro, pelo desejo de exacerbar suas conquistas, como palacetes, joias, móveis, instrumentos musicais, entre outros.

2 O romance *Rio do esquecimento*

A obra *Rio do esquecimento* (2016), da escritora portuguesa contemporânea Isabel Rio Novo, é uma narrativa com uma escrita que nos remete aos romances do período oitocentista. Segundo o ensaista João Barrento (2016), isso ocorre devido à nova literatura possuir um olhar dominante para trás, “para a história antiga, para os tempos da ditadura, para a viragem trazida pela Revolução, e mesmo para mundos arcaicos e meios perdidos nas estranhas e insólitas histórias[...]” (BARRENTO, 2016, p. 18), com o intuito de refletir o passado e trazer ao presente concepções que foram utilizadas por outros escritores e intelectuais. E não é diferente com a obra *Rio do esquecimento*, pois o romance é contemporâneo, mas seu enredo ocorre no início da segunda metade do século XIX e possui semelhanças com a escrita de Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Agustina Bessa-Luis (1922-2019).

Além disso, o romance impressiona-nos com seus enredos entrelaçados, descrições minuciosas de personagens e espaços, presença de um vocabulário clássico e saltos cronológicos que possibilitam ao leitor ter conhecimento sobre o passado e o futuro dos personagens, bem como “as formas da temporalidade no romance, nomeadamente a superação da temporalidade linear, a importância da recordação ou de

formas da memória colectiva opostas à história.” (BARRENTO, 2016, p. 66), pois o narrador do romance nos leva para diferentes períodos da vida dos personagens, além de narrar algumas de suas lembranças.

Narrado por um narrador onisciente, o romance inicia-se no inverno de 1864, na cidade do Porto, e tem como foco a vida de Teresa Baldaia, uma jovem mulher, fruto de um relacionamento entre Miguel Augusto – homem português de origem pobre que enriqueceu no Brasil por meio de negócios de contrabando – e Camila Baldaia, uma mulher de classe alta, porém falida.

Após o retorno de Miguel a Portugal, ele decide perfilar Teresa Baldaia, que em pouco tempo se apaixona por Nicolau Sommersen, um aristocrata decadente, primo de Maria Ema – mulher amargurada, vingativa e maquiavélica, que era governanta do palacete de Miguel Augusto e que nutria um enorme desprezo por Teresa Baldaia.

Maria Ema, junto com Nicolau, arquitetam um casamento por interesse entre ele e Teresa Baldaia. No entanto, Nicolau está apaixonado por Maria Adelaide, esposa e mãe dos filhos de Alfred Clarange, seu amigo e sócio. Maria Adelaide também nutria sentimentos por Nicolau, que no decorrer do romance se torna amor; entretanto, Maria Adelaide era casada, e o adultério naquela época era dado como crime.

Por volta de 1866, Alfred Clarange morre e Maria Adelaide passa a cuidar dos negócios da família. Meses depois, influenciado por Maria Ema, Nicolau comete o assassinato de Teresa Baldaia, empurrando-a em um rio, o que deixa Maria Adelaide com a esperança de que ele a procurasse, considerando que ambos eram viúvos e poderiam ficar juntos, mas isso não acontece.

Rio do esquecimento é um romance que nos apresenta diversos assuntos, como o amor proibido, o adultério, o casamento por interesse, a vingança, assassinatos e até mesmo o sobrenatural. Evidencia também a sociedade burguesa em meados do século XIX e as suas moralidades e valores; a hipocrisia social; as novas transformações na sociedade portuguesa, oriundas de ideias que pairavam sobre outros países europeus; e a figura feminina na sociedade patriarcal e completamente machista.

3 A família burguesa e a figura feminina em Rio do esquecimento

Em nossa análise, atentar-nos-emos em como a obra retrata a família nuclear burguesa e em como a figura feminina é descrita dentro desse núcleo. Uma das famílias que caracterizam a burguesia com veemência no romance de Isabel Rio Novo é a família Clarange; por isso, optamos por analisá-la. De acordo com Hobsbawm (1977, p. 250):

Uma das principais características da burguesia como classe era que consistia num corpo de pessoas com poder e influência, independente do poder e influência derivados de nascimento ou status. Para pertencer a ela, um homem tinha que ser “alguém”, uma pessoa que contasse como *indivíduo* por causa da sua riqueza, capacidade de comandar outros homens, ou de influenciá-los de alguma forma.

A presença dos valores burgueses é bastante evidente na família dos Clarange, pois Alfred, esposo e pai dos filhos de Maria Adelaide, tornou-se o principal herdeiro de Jean- Phillippe, pai de sua madrasta, e “soube aplicar bem a herança do engenheiro, tornando-se armador de navios e aliando-se depois com capital à empresa de comércio de exportação de vinho fino de Andreas Kutengard Sommersen, o pai de Nicolau [...]” (RIO NOVO, 2016, p. 85). Em pouco tempo, Alfred transformou-se em uma figura muito importante na sociedade burguesa, tendo contato com:

Titulares, desembargadores, conselheiros, viscondes, morgados, membros do clero elevado, ministros de estado, honorários e os maiores proprietários de vinhedos compunham naturalmente, o resto da sociedade ilustre da urbe, e Alfred, com toda a delicadeza e desenvoltura, integrava-se nela.” (RIO NOVO, 2016, p. 85).

Alfred era um homem belo, possuía conhecimentos sobre negócios, além de ser extremamente culto e bem-visto pela sociedade. Em 1849, casou-se com Maria Adelaide, filha de um coronel do exército da Companhia das Índias. Aos dez anos, a pequena Adelaide ficou órfã de mãe e, aos quinze, de pai. Sem ter quem lhe guiasse para administrar a fortuna de sua família, passou a ser criada pela sua tia-madrinha viúva

e pelas irmãs desta em um solar da província. Viveu com suas tias até alcançar a maturidade e casar-se com Alfred, entretanto, vale lembrar que:

O casamento era para ela uma lei social a que estava pronta a sujeitar-se, contanto que lhe ficasse a liberdade de pensar, liberdade inalienável, como facilmente se imagina. Não pedindo ao casamento, mais do que a amizade, não sentindo por Alfred nenhuma espécie de repugnância, antes pelo contrário, apreciando muito sinceramente o seu bom humor habitual o seu modo de espalhar cortesias, o seu traje irrepreensível como uma espécie de rotina polida e, digamos até, porque era verdade, os seus bonitos olhos castanhos, estava perfeitamente disposta a obedecer às conveniências (RIO NOVO, 2016, p. 135).

Dessa forma, o narrador evidencia que Maria Adelaide não era apaixonada por Alfred, mas que apenas se casou para seguir a lei social e mudar a rotina de sua vida; a personagem não tinha sentimentos amorosos por Alfred, porém, nutria amizade e admiração por ele. Vale ressaltar que nessa época “a felicidade individual, um bem almejado por todos os que viveram nas décadas influenciadas pelos ideais iluministas e pelo humanismo revolucionário dos séculos XVIII e XIX, só seria acessível às mulheres através do casamento” (KEHL, 2008, p. 81). Deve-se pontuar que:

À luz do código penal civil, aprovado em 1867, o casamento privava a mulher de importantes direitos pessoais e patrimoniais, de onde decorria a sua incapacidade civil e política (impossibilidade de trabalhar fora do lar, de adquirir ou administrar bens sem o consentimento do cônjuge, por exemplo) apenas obtendo alguma autonomia enquanto viúva (VAQUINHAS, 2004, p. 150).

Nesse período, a mulher era proibida de trabalhar, devendo apenas permanecer no ambiente doméstico e cuidar dos filhos. A personagem de Maria Adelaide teve três filhos com Alfred: Maria Madalena, Maria Carolina e João Francisco. O narrador enfatiza que Maria dedicava-se na educação dos filhos e nos afazeres domésticos:

[...] haveria de se espalhar limpeza em tudo: as louças; as roupas das crianças, os colarinhos, que inspecionava

mesmo depois de as criadas os terem posto a corar e os terem mergulhado em goma, as palavras, os gestos, as decisões, que haveriam de ser claras e morais (RIO NOVO, 2016, p. 114).

No entanto, ela não ficava apenas em sua residência; um fator bastante comum na vida das mulheres burguesas era frequentar os bailes e os teatros. Muitas compareciam para exibir as joias e os vestidos de tecidos caros, outras, em busca de adquirir conhecimento sobre artes e cultura.

Maria Adelaide frequentava os teatros, e a sua beleza, elegância e inteligência atraíam a atenção de outros homens, tanto no momento em que era casada, quanto depois que se tornou viúva – o que nos leva a outro assunto muito importante retratado pelo narrador no romance, o adultério. A narrativa apresenta-nos uma sociedade que preza pelos bons valores, pela fidelidade e pela moralidade, porém, muitos vivem isso apenas por aparência; na Família Clarange, por exemplo, isso ocorre por meio do adultério, que não é consumado, mas que causa muitas fatalidades no decorrer da obra.

Em fevereiro de 1859, Nicolau Sommersen conheceu a esposa de seu sócio, Maria Adelaide, a qual é apresentada pelo narrador como uma bela mulher, como se observa no trecho:

Maria Adelaide tinha então vinte e nove anos. Não era alta, era talhada como uma portuguesa, mas tinha qualquer coisa no porte que lembrava uma ascendência estrangeira, talvez a pele, que na juventude andava ao sol mais do que teria sido conveniente para uma menina de sua condição, mas era agora muito clara; talvez também o cabelo, num tom de cobre que às vezes parecia ruivo; talvez ainda os olhos, cuja cor variava entre o verde e o cinzento (RIO NOVO, 2016, p. 57).

A partir desse encontro, Nicolau começou a nutrir sentimentos por Adelaide, e esse sentimento cresceu após ele ir passar um tempo na casa dos Clarange, até que no ano de 1862 uma forte gripe assolou Portugal, e Alfred ficou de cama; Maria Adelaide e Nicolau passaram a cuidar dele e, consequentemente, ficaram mais próximos:

Por uma vez se achou sozinho com Adelaide à luz tentadora da vela, diante de um Alfred inconsciente, sentiu-se dominado por um desejo banal e tentou exercer a sedução fácil. E disse-lhe, inclinando-se lhe sobre o rosto “A febre produz delírios, em que se revelam as vezes segredos que nunca deveriam saber-se. Peço-lhe, pois, Adelaide, se eu cair doente, que não desampare a minha cabeceira, e que afaste dela toda a gente nos momentos em que eu delirar. Podia ser que eu proferisse palavras que se fossem ouvidas por seu marido, o tornariam desgraçado. Assim se eu morrer, deite-as conta das culpas que levarei deste mundo. E se eu não morrer, faça de conta que não as ouviu, que eu não terei consciência de as ter dito” (RIO NOVO, 2016, p. 66).

Adelaide não respondeu Nicolau e achou que estava delirando, já que também estava ficando doente – cada vez mais magra, com a aparência exausta, o rosto macilento e as mãos trêmulas –, tanto que no final daquele dia viu-se em sua cama muito enferma. Nicolau, por ser a única pessoa lúcida da Quinta da Almeiroa, passou a cuidar de Adelaide com a esperança de que ela iria confirmar o seu amor por ele, porém, ela nunca lhe disse nada. Mesmo assim, Nicolau sempre lia para ela enquanto estava debilitada, de modo que, após melhorar, com um tom melancólico, Adelaide lamentou que isso não mais aconteceria.

De repente, o narrador leva-nos para o ano de 1865, quando Nicolau retorna à casa dos Clarange para dizer que estava noivo de Teresa Baldaia, notícia que foi recebida com muita alegria por Alfred, mas não por Maria Adelaide, considerando que:

Quando Nicolau despediu e apertou a mão de Adelaide sentiu-a um pouco trémula; ao encará-la, porém os olhos verdes pareceram-lhe calmos. Quis muito falar-lhe; por um momento pensou que iria mesmo ali, mesmo diante do marido, interrogá-la, leva-la a dizer que o amava, nem que para isso tivesse de provocar um escândalo. Mas, obviamente, não o fez (RIO NOVO, 2016, p. 81).

Os sentimentos de Maria Adelaide passaram a aflorar-se ainda mais após a morte de Alfred, que morrera em decorrência de um agravamento de sua hepatite em janeiro de 1866. Deve-se ressaltar que

o narrador nos deixa em dúvida em relação à morte de Alfred, pois quando ele estava em seu leito “Maria Adelaide acercou-se dele, tomou a almofada de renda, colocou-lhe sobre o rosto sem pressionar, mas sem vacilar, espantando-se só um pouco de não escutar nenhum som, nem de sentir qualquer resistência.” (RIO NOVO, 2016, p. 151). Desse modo, ficamos na incerteza de se Maria Adelaide realmente matou seu esposo ou se ele já estava morto; porém, não resta dúvida de que ela tinha a intenção de matá-lo.

Em outubro do mesmo ano, Nicolau colocou em prática o plano orquestrado por sua prima Maria Ema de assassinar Teresa Baldaia, empurrando-a em um rio. Nicolau não tinha o desejo de matá-la, entretanto, Maria Ema foi semeando no espírito de seu primo o direito e o dever de matar Teresa Baldaia para recuperar seu status social. Após a morte da esposa de Nicolau, Maria Adelaide ficou à espera de que ele fosse até sua casa, no entanto isso não aconteceu.

A esperança de que Nicolau viesse atrás dela torna evidente que Maria Adelaide também nutria sentimentos por ele e que ela não queria demonstrar esse amor devido ao medo da retaliação que sofreriam por parte da sociedade patriarcal portuguesa; nesse período, ainda não existia o divórcio, e a mulher que desejava se separar era alvo de comentários, além de ser desprezada socialmente.

Após a morte de Alfred, Maria Adelaide começou a administrar os negócios da família: “administrava a casa e a quinta, tomava conta aos feitores e criados, punha em ordem os róis, recebia as rendas e os aforamentos, pagava aos fornecedores vigiava de perto a educação dos filhos”. (RIO NOVO, 2016, p. 110). Conforme Vaqueiras (2004, p. 150), “a viudez reforçava a importância dos seus papéis no seio do agregado familiar ao mesmo tempo em que aumentava o seu poder e prestígio social, ao ascenderem a chefes de família.”, considerando que nesse período a mulher casada era privada de possuir direitos patrimoniais, tendo autonomia sobre as propriedades somente após tornar-se viúva.

Mesmo com a perda do patriarca, a família burguesa não ficava desamparada. “No caso de negociantes portuenses com sólida situação financeira, a perda do cônjuge que dirigia a actividade empresarial não parece ter determinado a diminuição do estatuto econômico da família.” (CRUZ, 2003, p. 270). Isso ocorria, visto que a esposa e os filhos mais velhos que, pelo convívio, adquiriram conhecimentos sobre os negócios, continuavam a administrar os bens.

Após Maria Adelaide ficar viúva, muitos pretendentes surgiram por causa da sua fortuna. No entanto, ela só tinha olhos para Nicolau, que estava focado em recuperar o seu status social, tanto que, após ficar viúvo e descobrir que Guilhermina, irmã de Teresa, era a nova herdeira dos Baldaia, pediu a sua mão em casamento, desapontando ainda mais Maria Adelaide, que se afastou.

Com o tempo, Adelaide esquece Nicolau, vindo a encontrá-lo pela última vez em 1889, na cerimônia fúnebre de Maria Ema Antunes; os dois não ficaram juntos. Ainda assim, a matriarca dos Clarange sempre pensava em seu amor proibido, de modo que, quando chegou à velhice, tinha devaneios com o seu passado. Maria Adelaide morreu em 1910, com 80 anos, em uma sociedade que estava se modernizando por meio de novas tecnologias, como o telefone, e na qual novas ideologias políticas estavam se instalando com o regime da República. Não menos importante, a figura feminina passava a adquirir um novo modo de pensar, tal como Maria Madalena, filha mais velha dos Clarange, que já tinha pensamentos diferentes dos de sua mãe sobre a sociedade e que estudava mais a fundo assuntos pelos quais poucas mulheres de seu tempo se interessavam.

4 Considerações finais

A partir do que foi discutido ao longo desse artigo, podemos concluir que o romance *Rio do esquecimento* (2016) nos apresenta uma sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX que estava passando por algumas transformações no âmbito familiar e nos costumes, nos quais muitos preconceitos e valores patriarcais ainda vigoravam.

Em relação à instituição familiar, é possível perceber como os Clarange retratam a família nuclear burguesa – composta por pai, mãe e filhos – e como a família patriarcal, que era um modelo de instituição familiar mais comum naquela época, caracterizada pela família Baldaia, estava perdendo espaço no território português, bem como as transformações nos costumes das mulheres, que nesse período passaram a ter permissão para saírem em locais públicos, como teatros, cafés, modista, passeios públicos, entre outros; entretanto, ainda deveriam ser submissas ao homem na sociedade e na hierarquia familiar, além de sempre almejar o matrimônio e a maternidade.

Ademais, o romance evidencia os costumes burgueses e os seus valores morais, sobretudo em relação à figura feminina, que é vista como um ser submisso que deve apenas ser responsável pela educação dos filhos e dos afazeres domésticos, sendo proibidas de cometer o adultério, diferentemente dos homens que eram até encorajados a fazê-lo.

No romance, Maria Adelaide é uma personagem que representa a mulher burguesa – uma figura submissa ao esposo, que cuida dos filhos, do lar, que frequenta teatros, mas que se casou apenas para cumprir um dever social; além disso, nutria sentimentos pelo amigo de seu esposo, Nicolau, evitando viver esse amor devido ao preconceito que enfrentaria por parte da sociedade patriarcal, algo que poderia ser experienciado somente com a morte de seu esposo, já que, desse modo, não seria apontada como adúltera. Entretanto, isso não aconteceu, visto que Nicolau estava extremamente preocupado em manter as aparências perante a sociedade, o que o fez cometer o assassinato de sua esposa com o intuito de herdar a sua fortuna, tudo para continuar com o seu status de homem burguês, considerando que ele havia perdido toda a fortuna de sua família em jogos.

Por isso, pode-se concluir que a obra *Rio do esquecimento* nos apresenta uma sociedade na qual a família está passando por transformações, onde ainda há o predomínio do autoritarismo masculino e a submissão da figura feminina no seguimento às regras sociais impostas pela sociedade machista e patriarcal, deixando de viver suas próprias escolhas e, consequentemente, sua liberdade, a fim de expressar seus sentimentos e suas vontades; evidencia, também, a sociedade burguesa e como esta era obcecada pela aparência e pelas regras morais que muitos bravejavam e defendiam com orgulho, embora uma grande parcela não as praticasse, o que torna ainda mais evidente a hipocrisia social.

Referências

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: o mundo burguês / o casamento/ a nova mulher: o contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro. *Evidência*, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013. Disponível em: <https://silo.uol.com.br>.

tips/download/maria-celeste-de-moura-andrade-1. Acesso em: 20 nov. 2020.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5525040/mod_resource/content/2/ARI%C3%88S.%20Hist%C3%B3ria%20social%20da%20crian%C3%A7a%20e%20da%20fam%C3%A7a%20text.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

CRUZ, Maria Antonieta. Facetas do quotidiano burguês no Portugal oitocentista. *Revista da Faculdade de Letras*, v. 4, n. 3, 2003, p. 265-273. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/viewFile/5105/4767>. Acesso em: 27 nov. 2020.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008. Disponível em: <https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2019/09/deslocamentos-do-feminino-maria-rita-kehl.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2020.

LEANDRO, Maria Engrácia. Transformações da família na história do ocidente. *Theológica*, v. 2, n. 14, 2006. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/70682503.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao ‘Homem Novo’ (Subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682>. Acesso em: 21 out. 2020.

HOBSBAWM, Eric J. O mundo burguês. In: HOBSBAWM, Eric J. *A era do Capital (1848-1875)*. Tradução de Luciano Costa Neto. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p 241-256. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao_leitura/sociologia/era_capital.pdf. Acesso em: 21 nov. 2020.

REIS, José Roberto Tozoni. Família, emoção e ideologia. In: LANE, Silvia T. M.; CODO, Wanderley (org.). *Psicologia Social: O homem em movimento*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 99-124. Disponível em: https://www.academia.edu/16367699/LIVRO_Psicologia_social_o_homem_em_movimento_LANE_Silvia_CODO_Wanderley_Orgs_.pdf. Acesso em: 27 nov. 2020.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação*. As minorias na Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

RIO NOVO, Isabel. *Rio do Esquecimento*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2016.

VAQUINHAS, Irene. As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões econômicas e sociais (1850-1900). In: *Grupos Sociais e estratificação social de Portugal no século XIX* (org. Benedicta Maria Duque Vieira). Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa (ISCTE), 2004. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/36869/1/As%20mulheres%20na%20sociedade%20portuguesa%20oitocentista.%20Algumas%20quest%C3%B5es%20econ%C3%B3micas%20e%20sociais%20%281850-1900%29.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2020.

WHITMONT, Edward C. *Retorno da Deusa*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Summus, 1991.

Entre epígrafes e uma didascália: reflexões em torno de *Dias úteis*, de Patrícia Portela

Between epigraphs and a didascaly: reflections about Dias úteis, by Patrícia Portela

Ailton Pirouzi Júnior

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

ailtonpirouzi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6354-0894>

Mariana Daminato

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

marianadaminato@estudante.ufscar.br

<https://orcid.org/0000-0001-7604-1069>

Resumo: O presente trabalho consiste em uma leitura da obra *Dias úteis* (2019), da escritora portuguesa Patrícia Portella, sob a perspectiva das epígrafes e de uma particular didascália. A proposta é entender a construção narrativa e temática dos “contos” dessa “novela”, através dos paratextos que os antecedem. Com a utilização de autores predominantemente de língua portuguesa, Portella recorre a Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Érico Veríssimo e Adélia Prado (literatura brasileira) e completa seu repertório com Maria José – o heterônimo de Fernando Pessoa – e Herberto Helder (literatura portuguesa). Por meio de uma visão geral, percebe-se que as epígrafes de *Dias úteis* (2019) não fazem papel de “borda da obra”, como rotulado por Genette (2009). Tanto quanto as epígrafes, a didascália carrega um significado particular dentro do texto e, mais do que orientações de como ler a obra, ela apresenta uma perspectiva da autora a respeito de algumas ideias que serão exploradas ao longo da

trama. Ademais, destaca-se o fato de a obra estar inserida no cenário da novíssima ficção portuguesa. Em suma, a ideia é compreender não só a funcionalidade das epígrafes e da didascália, mas também a maneira como esses paratextos são articulados em *Dias úteis* (2019), entrelaçando, assim, excertos citados, textos e enredos.

Palavras-chave: Epígrafes; Didascália; Paratextos; Novíssima ficção portuguesa; Patrícia Portela.

Abstract: The present work consists of a reading of the work *Dias úteis* (2019), by the Portuguese writer Patrícia Portella, from the perspective of the epigraphs and a particular didascalia. The proposal is to understand the narrative and the thematic construction of the “short stories” of this “novel”, through the paratexts that precede them. Using predominantly Portuguese language authors, Portella calls Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Érico Veríssimo and Adélia Prado (Brazilian literature) and completes his repertoire with Maria José – the heteronym of Fernando Pessoa – and Heriberto Helder (Portuguese literature). Through an overview, it is clear that the epigraphs of *Dias úteis* (2019) do not play the role of “edge of the work”, as labeled by Genette (2009). As much as the epigraphs, the didascalia carries a particular meaning within the text and, more than guidelines on how to read the work, it presents the author’s perspective on some ideas that will be explored throughout the plot. Furthermore, the fact that the work is inserted in the scenario of the newest Portuguese fiction stands out. In short, the idea is to understand not only the functionality of the epigraphs and didascalia, but also the way in which these paratexts are articulated in *Dias úteis* (2019), thus interweaving quoted excerpts, texts and plots.

Keywords: Epigraphs; Didascalia; Paratexts; Brand new Portuguese fiction; Patricia Portela.

Para não me deixar cair, sento-me. Lembro-me que tudo começou quando desatei a correr contra o vento. E o vento desatou de novo a correr contra mim. E alterou o cheiro da terra. E eu fiquei ali parada. A confundir-me com o chão. E enquanto tento não perder mais nada, esgaravato de novo a terra. Encontro um anel. Não é o meu. Mas lembra-me um que perdi ali. Se calhar o tempo também é terra, também é um país, um país maior do que todos os outros, que sobrevoa todos, que acumula todos os Estados da terra e os deixa cair; de vez em quando, como resíduos de lugares em lugares de lugares, em lugares onde estes lugares nunca estiveram antes. Como pode a terra ser feita de uma só palavra quando nela cabem tantas outras?

Patrícia Portela. *Dias úteis*, 2019, p. 75.

O estudo da literatura portuguesa contemporânea vem ganhando cada vez mais destaque nos últimos anos e tem sido evidenciado por diversos nomes da fortuna crítica dos estudos lusófonos e brasileiros (ARNAUT, 2018; BARRENTO, 2016; REAL, 2012; REIS, 2005; SILVA, 2016). Questões pontuais como o fim da ditadura salazarista em Portugal, em 1974, e as discussões acerca do pós-modernismo permeiam tais trabalhos, de maneira a traçar ligações entre esses acontecimentos e a produção literária, que, a partir dos anos 1980, recuperou uma tendência ao realismo, dotada de outras qualidades, como o cosmopolitismo. Nas palavras de Miguel Real, “poucos são hoje os autores portugueses não-realistas” (REAL, 2012, p. 8).

Ao longo desses estudos, diversos autores são apontados como expoentes, em se tratando da qualidade literária. Um desses casos é exatamente o da escritora Patrícia Portela, ficcionista e dramaturga nascida em Lisboa, em 1974. Miguel Real exalta o caminho adotado pela autora ao longo de sua obra *O romance português contemporâneo* (2012), chegando mesmo a afirmar que, apesar da absoluta dominância deste novo realismo, “[...] seja na descrição, seja na narração, seja na própria estrutura formal do romance” (REAL, 2012, p. 35), ela se destaca por fugir a este caminho, aventurando-se num universo antirrealista. E sublinha: “Patrícia Portela

constitui a terceira autora cujos textos mais fortemente se notabilizam na nova narrativa portuguesa" (REAL, 2012, p. 95).

Assim, o mote para este artigo manifestou-se a partir da leitura e discussão da obra *Dias uteis* (2017/2019), escrita por Portela e proposta na disciplina *Tópicos Especiais em Literatura, história, cultura e sociedade: a novíssima ficção portuguesa e os dilemas da contemporaneidade*, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim e pela Prof. Dra. Gabriela Farias da Silva, por meio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Tal momento foi tão marcante que, em consonância com os apontamentos feitos por Miguel Real (2012) – ainda que não sobre essa obra, especificamente –, ficamos seduzidos a nos debruçar sobre o texto porteliano e propor uma leitura deste caso singular da novíssima ficção portuguesa.

Um dos aspectos mais instigantes de *Dias úteis* (2019) encontra-se na construção narrativa peculiar feita pela autora. Dentro desse escopo, verificamos a sua escolha curiosa em adicionar uma didascália no início da obra, ainda que esta não seja explicitamente um texto teatral. O conteúdo dessa didascália é bastante peculiar e é, sem dúvida, uma das partes mais importantes a serem analisadas, tal como veremos a seguir. Outro aspecto observado foi a incidência de epígrafes ao longo dos capítulos – ou contos – e a prevalência de autores brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Erico Veríssimo, Adélia Prado, João Gilberto Noll e Machado de Assis, ainda mais se colocarmos em comparação a quantidade de apenas dois autores portugueses: Fernando Pessoa, sob o heterônimo feminino de Maria José, e Heriberto Helder. Aqui, selecionamos algumas epígrafes para serem analisadas.

No nosso entender, ao escolher tantos autores conhecidos no universo das literaturas de língua portuguesa para abrir cada um dos capítulos – ou contos, caso o leitor prefira entender cada um dos textos como autônomos, já que cada um deles se dirige a um dia da semana em separado – tal gesto longe está de ser aleatório. E não é. A seleção apurada parte de leituras que a própria autora foi colecionando ao longo da vida, como ela própria chega afirmar em entrevista (2017). Ou seja, as epígrafes não surgem ao acaso e, ao longo da análise, percebemos

a maneira profunda na qual elas epígrafes influem no conteúdo da obra e também como a narrativa transforma a leitura desses textos introdutórios.

A fim de compreender o funcionamento e a importância de uma didascália e dos trechos selecionados e usados como epígrafes, recorremos à Gerard Genette (2009) e seu incontornável ensaio *Paratextos editoriais*, no qual se dedica a esmiuçar a função dos paratextos. Segundo ele, obras literárias raramente se apresentam nuas, ou seja, os textos precisam ser considerados a partir também da presença de outros elementos importantes, “como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresenta-lo* [...]” (GENETTE, 2009, p. 9).

Esses *acompanhamentos* do texto incide exatamente sobre o que ele designa de *paratextos*, que são

[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa”, entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia [...], a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente [...] (GENETTE, 2009, p. 9-10)

Por meio dessa breve introdução sobre a categoria paratextual, Genette (2009) deixa clara a importância deles numa obra literária, não apenas esteticamente, mas em seu significado mais íntimo, sempre em consonância com o texto que eles acompanham.

Diante dessa premissa, interessa-nos compreender a didascália escrita e as epígrafes escolhidas por Patrícia Portela nesse lugar de *transação*, tal como apontado por Genette (2009), que está a serviço de uma melhor apreensão do conteúdo que se segue após esses trechos, bem como os capítulos – ou contos – de *Dias uteis* (2019) podem dizer e reiterar a mensagem antecipada pelos trechos citados em paratextos. Não deixa de ser uma profunda relação textual, posto que, como “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (GENETTE, 2009, p. 141), ler uma epígrafe no início de um capítulo, por conseguinte, leva o leitor a imaginar o que virá a seguir e, ao final do texto, recordar aquele excerto, possivelmente dando outros tantos significados a ele.

Assim, a criação literária de Patrícia Portela permite-nos imergir em tal empreitada devido ao alto grau de complexidade e riqueza de detalhes que compõe em seu texto. A autora portuguesa, formada em dramaturgia e artes cênicas, atuando principalmente nessa área ao longo de sua vida, já na estruturação de *Dias Úteis* (2019) explora as possibilidades genológicas da obra a partir do momento em que ela pode ser lida tanto como uma novela – com o seguimento cronológico dos dias da semana (de segunda-feira a domingo) – quanto uma coletânea de contos – entendendo cada uma das partes de forma autônoma e independente de uma trama central. Nos dois casos, percebe-se uma complexidade na sua composição, posto que o leitor é colocado em xeque a fim de entrar nesse jogo de duplicidades e entender as malhas tecidas ao longo de cada uma das efabulações e suas possíveis ligações. Não à toa, na contracapa da edição brasileira, publicada sob a chancela da editora Dublinense, em 2019, encontramos a seguinte indicação: “Uma novela em sete contos curtos, um para cada dia da semana, um prefácio fora de jogo, uma didascália e um epitáfio por preencher” (PORTELA, 2019).

Reginaldo Pujol Filho escreve uma breve sinopse do livro, inserida na quarta capa deste. Na sua leitura, tenta conceituar as partes componentes de *Dias úteis* como um “[...] conjunto de textos-performance [...]” ou “[...] monólogos, solilóquios, discursos [...]”

(PORTELA, 2019). Já, aqui, é possível verificar a dificuldade da sua montagem, posto que esta é fundamentada numa separação temporal dos dias da semana (segunda-feira, terça-feira etc.), fazendo com o que o leitor fique constantemente em dúvida, diante das histórias que Portela apresenta: serão, realmente, contos independentes uns dos outros? Ou há um fio narrativo que segue os dias da semana, possibilitando interceptar uma única personagem vivendo momentos tão intensos e quase surreais? De acordo com o próprio Pujol, “as epígrafes dos textos – a maioria citações da literatura brasileira – podem ser uma das tantas chaves interpretativas destes *Dias Úteis*” (PORTELA, 2019).

Deste modo, optamos por não nos atermos a conceituações – capítulo ou conto –, pois, segundo a própria autora (PORTELA, ????), as duas maneiras de interpretação estão corretas. O que aqui se objetiva é compreender a relação intrínseca entre as epígrafes e os ditos textos-performance criados por Patrícia Portela, tocando em questões de recepção da obra, uma vez que ela nos insere em seu jogo narrativo, colocando-nos quase como atores centrais num palco onde a narrativa acontece.

Assim, através da leitura de *Dias uteis* (2019), é possível já apreender alguns sentidos que a expressão *jogo* ganha. Tal como afirma Isabel Garcez, acerca da produção literária de Portela, “[...] um *jogo* é sempre apropriado para ler Patrícia Portela” (GARCEZ, 2017, p. 3; grifos nossos). Essa ênfase sobre o aspecto lúdico, que as obras da autora de *Hífen* (2021) despertam, se torna uma das tópicas centrais do seu projeto de criação, pois, ainda segundo Garcez,

As criações de Patrícia Portela, quer gostemos mais ou menos ou muito ou nada, são sempre «soluções» imprevistas para o «jogo» que é sempre uma obra de arte, quer na sua criação quer na sua receção. E todas as suas obras propõem um jogo novo, com regras novas, o que implica um permanente deslumbramento perante os novos percursos estéticos que a autora nos propõe. (GARCEZ, 2017, p. 23)

Ou seja, não se pode negar que o jogo narrativo estipulado pela autora dialoga diretamente com os temas abordados por ela. Este caráter lúdico na composição proposta em *Dias uteis* nos leva a compreender

de que maneira, num panorama mais global e abrangente, a novíssima ficção portuguesa evoluiu na abordagem dos assuntos colocados em pauta nas suas efábulações. Nesse sentido, Gabriela Silva pontua que tal aspecto constitui uma das marcas dessa produção literária mais atual, a que o texto de Patrícia Portela não se furta, posto que, também na obra em estudo, é possível detectar algumas dessas ocorrências. De acordo com a pesquisadora brasileira,

Perceber as transformações que acontecem na literatura produzida em Portugal contemporaneamente é dispor-se a entender as modificações que avançam sobre o homem português e sua cultura. As relações históricas não se esgotam, mas se modificam, alteram-se e expõem ao leitor um novo sujeito, com uma disposição anímica que vai além do espaço territorial que habita. Essa desnacionalização que acontece na literatura contemporânea portuguesa, deixando de lado um romance autenticamente centrado sobre os temas nacionais e que demarcavam uma cultura e uma literatura voltada sobre si mesma oferece ao homem português, esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita, uma nova configuração ideológica. O afastamento dessa história de um passado, quer distante, quer próximo e a expansão do horizonte dessa literatura demonstram esse sujeito que agora se dispõe a expandir-se identitariamente, percebendo também questões de alteridade e afastando-se do que as fronteiras territoriais e culturais impõem às sociedades e que de maneira singular se manifesta nas suas produções artísticas. (SILVA, 2016, p. 7-8)

Também Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo (1950-2010)*, opera um painel historiográfico acerca dessas mudanças que a literatura portuguesa ocasionou ao longo de sessenta anos (1950-2010). Com riqueza de detalhes e uma quantidade expressiva de exemplos, retirados das mais diversas obras e autore(a)s, o ensaísta português destaca a escritora Patrícia Portela como um caso peculiar, na medida em que seus textos conotam uma postura totalmente desnacionalizada, dirigindo-se não a um leitor localizado (o português, mais precisamente), antes olha e persegue um leitor global.

Segundo ele, as obras da autora de *Dias úteis* possuem “uma ordem não racional, desconexa, aceitando a incoerência, comportando elementos de mistério e de metafísica, permitindo-se saltos lógicos no texto (cujo exemplo máximo é constituído pelos romances de Patrícia Portela [...])” (REAL, 2012, p. 45).

Daí que, na sua explicação sobre uma literatura menos centrada nos espaços (rurais e citadinos) portugueses, surgida e consolidada ao longo das décadas do século XXI – cuja produção, aqui, também entendemos na esteira da expressão que dá nome ao presente dossiê, qual seja, a “novíssima ficção portuguesa” –, Miguel Real postula a premissa de uma nova postura, a partir das traduções em outros idiomas de autores como José Saramago e António Lobo Antunes. Uma abertura a outros espaços geográficos acaba por motivar o surgimento de obras mais preocupadas com efeitos internacionalizantes e com temas mais amplos, capazes de dialogar com uma série de problemas e de situações não exclusivamente circunscritas ao espaço português. Daí a conclusão de que:

[...] a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, ao contrário do antigo paroquialismo animador do romance português da década de 50, preso quase em exclusivo a ambientes nacionais e a um “homem” nacional, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico (REAL, 2012, p. 23).

Ora, diante desta concepção, não será difícil perceber essa dinâmica cosmopolita na leitura de *Dias uteis* (2019), na medida em que as próprias vivências da autora, que transita entre seu país de origem e a Bélgica, onde também habita, acabam por influenciar na abordagem de temas externos à realidade portuguesa, sem qualquer preocupação de uma ligação nacionalista. Tais experiências não deixam de causar uma certa identificação em qualquer leitor do mundo, posto que a solidão,

a morte ou os acontecimentos misteriosos, muitos deles inexplicáveis e sem sentido e que ocorrem diversas vezes em nossas vidas, são, basicamente, universais. Assim, acompanhando esse raciocínio, Gabriela Silva afirma que

Uma obra literária é desse modo, resultado da relação do sujeito (escritor) com a realidade em que ele se insere e vive. Dentro desse contexto, podemos pensar a literatura como uma comunidade temática e afetiva, bem como uma comunidade de experiências formais, artísticas e de pensamento (SILVA, 2016, p. 11).

Na nossa perspectiva, portanto, Patrícia Portela (2019) aposta também numa apreensão e numa interpelação de temas com uma característica “subversão na ideia de representação da realidade, autonomizando o texto, privilegiando-o face à instância do narrador, fundindo realidade e texto na criação de uma lógica imagética própria” (REAL, 2012, p. 95). E tanto assim é que, em seu “Prefácio fora de jogo”, a autora apropria-se de forma proposital dos versos de Carlos Drummond de Andrade e os apresenta como abertura nessa primeira seção da obra: “...a máquina do mundo se entreabriu/para quem de a romper já se esquivava/e só de ter pensado se carpia” (PORTELA, 2019, p. 10).

Ou seja, nesse primeiro paratexto da obra, Patrícia Portela já investe não num caminho único de uma única possibilidade de leitura do conteúdo, como se o leitor estivesse sendo direcionado a um único caminho interpretativo. Pelo contrário, a revisitação à imagem da máquina do mundo (que o texto de Drummond retoma da conhecida paisagem do Canto X, d’ *Os Lusiadas*, de Luís de Camões) sugere uma abertura de vias possíveis, em que o conhecimento é livremente deixado à vontade do leitor, para dele usufruir como melhor lhe apetecer. Não à toa, isso surge evidenciado, quando o “Prefácio Fora de Jogo” é construído com informações próprias, chegando a deixar dúvidas se de fato a narrativa já não se inicia naquele momento:

Chegou aquela altura do ano, exatamente aquela.

Percebe-se logo pela agitação no ar, pela mudança na orientação dos ventos.

O *Jogo* mais esperado de sempre, aquele ao qual ninguém quer assistir mas que todos querem saber como corre, está breve. [...]

Um *Jogo* que só se joga quando se tem mesmo, mesmo, mas mesmo de jogar, senão não vale a pena.

Um *Jogo* predestinado a inscrever histórias, a fazer História!, e que uma vez começado, bem ou mal, vai terminando. É raramente acaba bem.

Sempre que um desafio deste calibre é anunciado, é sempre um inesperado acaso que o decide (REIS, 2019, p. 10-11).

Para nos auxiliar com a definição de tal paratexto, partimos da proposição de Genette, para quem “o maior inconveniente do prefácio é o fato de que ele constitui uma instância de comunicação desigual, e até mesmo desequilibrada, pois nele o autor propõe ao leitor o comentário antecipado de um texto que este ainda não conhece” (GENETTE, 2009, p. 211). Em outro momento, ainda, o próprio Genette (2009) vai afirmar que o prefácio “tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura” (GENETTE, 2009, p. 213). Levando em consideração tais indicações e a exposição do trecho acima, retirado do seu “Prefácio fora de jogo”, não será possível, portanto, entender a composição dessa primeira seção do texto como um prefácio que, de “fora de jogo” ou auxílio na leitura não tem nada, muito pelo contrário?

No nosso entender, essa parte parece apresentar os únicos momentos “não úteis”, tal como anunciado no título da obra. Com um texto, metaforizando as situações entre um jogo de futebol e a vida, a narrativa começa a ser construída em seu eixo principal: a natureza da condição humana. Assim, ficamos a nos interrogar se a ideia central do prefácio não seria, além de introduzir uma sequência substancial de leitura sobre o restante da narrativa, também abrir o caminho rumo à máquina do mundo, tal como prenunciado pelos versos drummondianos, propiciando uma outra forma de conhecer a própria condição humana.

Após o prefácio, inicia-se a didascália escrita por inteiro em itálico. Esse texto não cumpre à risca sua função tal como ela é conhecida nas peças teatrais. Didascálias, ou anotações, constituem observações

(feitas pelo autor ou dramaturgo) que não fazem parte das falas das personagens, mas servem para lhes dar instruções de algum detalhe da cena, além de auxiliar o próprio diretor ou montador da peça (CEIA, 2009). Em *Dias úteis* (2019), temos a autora orientando o leitor, que, colocado como ator, tem agora o papel de representar o que se passará ao longo de toda a obra. Daí, o seu convite imperativo, ao iniciar com as expressões: “*Abre-me. Lê-me*” (PORTELA, 2019, p.30).

Ao contrário de qualquer predisposição minimizadora, *Dias úteis* (2019) não dispõe de suas cenas de forma onírica. Se o leitor a aceitar, o acordo confirma-se. Nesse sentido, Patrícia Portela apresenta uma didascália que não busca esclarecer ou até mesmo introduzir ideia alguma. Tal paratexto é colocado na narrativa como uma espécie de convite em forma de pedido de socorro de uma obra, que investe suas reflexões na compreensão da condição humana. Se, até aqui, o texto reverbera uma tendência pós-moderna, na busca pela autocompreensão e pela compreensão alheia, em contrapartida, ao se deparar com a didascália, o leitor percebe que tem um papel fundamental na dimensão do livro. É preciso voltar, e voltar com respostas. Assim, Portela não idealiza uma solução pela condição humana, mas deseja e objetiva essa compreensão: “[...] mas não me enterres [...] Promete só que regressas” (PORTELA, 2019, p.30).

Numa outra leitura, *Dias úteis* (2019) também passa a ideia de um crime premeditado e muito bem executado. Sem deixar pistas de seus métodos ou do seu mentor, a obra apresenta-se como uma demanda por respostas, ao mesmo tempo que evidencia seu anseio por apenas existir. Outrossim, é esse equilíbrio que dá à didascália um caráter especial, posto que tal paratexto funciona como o único momento de confissão dentro da narrativa.

Destaca-se, assim, o modo cosmopolita e transitório do texto, quando fica cada vez mais evidente a pretensão da didascália. Junto com o epitáfio de domingo, trecho poético de algumas linhas, estes são os únicos trechos em que não é inserida uma epígrafe. Ao ler e interagir com a didascália, o leitor não entende, mas pressente o porquê. Ali não pode/deve existir uma introdução, uma preparação. O leitor deve bater de frente com esse muro erguido, através de uma profissão de súplica. Afogar em *Dias úteis* (2019) é certo, partir é necessário e retornar é um consolo.

Após a didascália e já inseridos na obra, a trama inicia-se com os dias da semana. Na *Segunda-feira*, surgem em epígrafe um pequeno excerto de um diálogo entre Érico Veríssimo e Clarice Lispector: “*não sou profundo, espero que me desculpe*” (PORTELA, 2019, p. 36). Após a narrativa quase surrealista do “jogo da vida”, no prefácio e na didascália, seria difícil acreditar que a autora traria uma história banal em plena *segunda-feira*, um dos dias mais difíceis para os trabalhadores, porque marca exatamente o fim do período de descanso e o início dos chamados dias úteis. Caso esse questionamento não tenha surgido antes, ele poderia muito bem caber aqui e agora: dias úteis para que? Ou para quem? Se os dias úteis são apenas aqueles em que há expediente comercial, os fins de semana, por conseguinte, seriam *inúteis*?

Em seguida, Portela lança a seguinte elocução: “Levo uma vida habitual de segunda a sexta” (PORTELA, 2019, p. 36). Aqui, parece-nos que há uma espécie de quebra de expectativa, pois a autora simula o contar de uma história cotidiana com início em uma segunda-feira. Porém, o trecho seguinte confirma um aspecto mais específico, revelando o que ocorrerá em toda a obra: “Saio de casa com alguma facilidade à procura de uma resposta clara para o complexo princípio do Universo [...]” (PORTELA, 2019, p. 36)

A personagem, que mais de uma vez é indicada através de marcadores femininos no discurso – o que se repete por toda obra –, conta, por meio de um fluxo de pensamento e sem diálogos, aquilo que poderia muito bem estar na mente de qualquer pessoa: como é maçante essa rotina de servir ao trabalho todos os dias, a infelicidade que nos causa estar presos a um sistema que apenas nos permite imaginar e não viver. E ela sonha acordada até a própria morte, em meio ao expediente.

Não por acaso, o coração freme por alguma liberdade, mas a personagem consegue apenas voltar para casa ao fim do dia, como em todos os outros, “com os sapos todos que engoli durante o horário de expediente” (PORTELA, 2019, p. 37). Ela, então, se autonomeia Alice Winston Smith, que vive “[...] a cair no buraco de um mundo onde o

¹ O trecho completo, de onde a citação foi retirada, é o seguinte: “– Os críticos, ao que ouvi dizer, acham você pouco profundo. Que me diz disso?

– Lembro-me de um escritor francês que costumava dizer que *un pot de chambre est aussi profond*. Mas, falando sério, concordo com os críticos: não sou profundo. Espero que me desculpem” (LISPECTOR, 2007, p. 40).

futuro mais risonho é uma bota a dar-nos um pontapé perpétuo na cara como se isso fosse felicidade" (PORTELA, 2019, p. 39), numa clara alusão à *Alice no país das maravilhas* e à Winston Smith, protagonista da obra *1984*, de George Orwell, que, em sua existência monótona, sonha em experimentar uma vida significativa como indivíduo.

O capítulo – ou conto – é arrematado com uma conversa entre pai e filho da qual a personagem se lembra: "Um filho pergunta ao pai: – Pai, quando é que tudo melhora? – Quando te habituares a isto, filho. Apago a luz, fecho os olhos, e prometo não me habituar." (PORTELA, 2019, p. 40). Apesar dessa sinalização de uma recusa aos lugares-comuns e a repetição de hábito, ela parece já intuir o desfecho da promessa: "Sei que não vou cumprir a promessa de não me habituar. Mas gostava tanto" (PORTELA, 2019, p. 41).

Ao fim, voltamos à epígrafe e o questionamento retorna mais intenso: quão profundo são os nossos questionamentos rotineiros? Com o passar cansativo e desgastante dos dias (úteis ou não), das semanas, dos meses e anos, a nossa existência é condicionada a ser cada vez mais rasa, as nossas questões mais planas e as nossas ações quase não existem. Quando iremos, então, parar de nos desculparmos por não sermos proativos, se, em cada individualidade, somos ainda mais do que enxergamos?

De certo modo, esse questionamento reverbera no início de *Terça-feira*, na medida em que a epígrafe citada vem da *Carta da corcunda ao serralheiro*, de autoria do escritor português Fernando Pessoa, sob o heterônimo feminino Maria José: "... escrevo esta carta só para guardar no peito como se fosse uma carta que o senhor me escreve em vez de eu escrever a si" (PORTELA, 2019, p. 44). Se na *Segunda-feira* a interrogação sobre as nossas repetições cotidianas é lançada, nessa parte, a escritora parece incitar o leitor a pensar acerca das coisas que não tem coragem de dizer, mas que, de alguma maneira, precisa externar.

Aqui, a personagem (a mesma? Ou outra?) conta, através de um monólogo – e não um fluxo de pensamento –, a vontade de tirar férias e viajar, pois "Há sete anos que não saio do país, que não um fim de semana fora de casa, sempre o trabalho, sempre o trabalho... nunca tenho tempo para nada..." (PORTELA, 2019, p. 44). Numa espécie de encenação de uma sessão de terapia, em que um paciente desabafa, a personagem lista uma série de motivos pelos quais ela adiou por tanto

tempo seu descanso. Em dado momento, ela desiste e acaba por passar as férias em casa, mas sem deixar de trabalhar.

Ora, as razões dadas pela personagem tornam-se, em muitos momentos, devaneios de passageiros que ela, no fundo, gostaria de ter vivido, lugares onde desejaria de ter visitado, sentimentos que ousaria sentir. Para cada uma dessas coisas, ela coloca empecilhos. Assim, se, de um lado, há uma letargia que a impede de se mover, de outro, a necessidade de correr, de buscar qualquer coisa faz-se uma prioridade.

Interessante observar que, ao final, ela agradece pela conversa, “que há muito que não desabafava assim” (PORTELA, 2019, p. 55). À quem ela agradece? Aos que ouvem seu solilóquio frenético e cheio de “poréns”, como alguém que quase não se faz presente, pois não interfere em momento algum? Somos nós, colocados como atores na didascália, que damos sentido ao que ela diz ou nós que proferimos esse discurso sobre a solidão humana?

A personagem desabafa o impasse no qual se encontra, assim como faz a corcunda na carta que escreve para o serralheiro, no texto de Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Maria José. Na verdade, ambas as personagens falam/escrevem, operando em catarse, pois precisam desdobrar-se, ensaiando ângulos e possibilidades absurdas de existência.

Ao sair do texto e voltar à epígrafe, mesmo sem saber que ela é uma citação retirada de uma carta sobre um amor solitário, verificamos a motivação da autora (e da personagem) em escrever/externar o intuito de se autocompreender, e não para se fazer compreender ou explicar algo através do que diz. O que ganharíamos se dispuséssemos daquilo que pensamos e sentimos não para que os outros saibam, mas para que fizéssemos sentido para nós mesmos? Será que tomaríamos mais atitudes, tiraríamos da imaginação sonhos e desejos, em vez de deixarmos mais um dia da semana passar por nós?

Mais uma vez, estabelecendo aquele jogo, anunciado no início da trama, na *Quinta-feira*, Portela vale-se de um trecho emblemático da obra *A fúria do corpo*, do autor brasileiro João Gilberto Noll. Simbólico de tantas maneiras, ele afirma: “*O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. [...] o meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto a cara a um nome preciso.*” (PORTELA, 2019, p. 62). Ora, de acordo com Jéssica Catherine B. de Carvalho (2017),

A fúria do corpo, obra originalmente lançada em 1981, é o primeiro romance publicado por João Gilberto Noll, sendo o de maior extensão e marcado pela intensidade com que trabalha com temáticas concernentes à tendência pós-moderna no Brasil, opondo-se à hegemonia realista do romance no país e demonstrando uma intenção metafísica [...] (CARVALHO, 2017, p. 2)

A partir do exposto, acreditamos que essa epígrafe esclarece, mesmo aos que não conhecem a obra de Noll e ainda não entraram no capítulo que se segue, a existência de um problema identitário, porque anuncia uma rejeição ao nome, a ser identificado, a ser reconhecido. Aqui, o nome é um significante que não determina e não significa o ser em si. Se retomarmos os capítulos/contos anteriores, essa é uma constante em *Dias úteis* (2019), pois, em nenhum momento, temos a identidade real da personagem divulgada, apenas na *Segunda-feira* ela se autonomeia mascaradamente de Alice Winston Smith. No mais, não temos maiores indícios de sua (ou de outra) identidade.

Entretanto, se até aqui pouco sabemos sobre a identidade dela(s), no mais extenso dia da semana (*Quinta-feira*), as reflexões existenciais da personagem abundam. Nesse ponto, há o ápice na subversão das categorias narrativas convencionais, sobretudo tempo e espaço, porque, tal como esclarece Miguel Real, há “um excesso metafórico de sentido, uma síntese figurada da condição humana, que, porque humana, sempre se malogra” (REAL, 2012, p. 96). Ou seja, os questionamentos existenciais, antes apresentados de maneira espiralada, agora se fragmentam em uma cadeia imagética delirante.

Ao anunciar, “Foi assim que começou. Quando parecia ter acabado” (PORTELA, 2019, p. 62), a personagem passa a narrar uma viagem em tom surrealista e, sem saber o motivo correto, deixa por onde passa aquilo que carrega nos bolsos, trocando por coisas que encontra em seu caminho: “Parto, dirão alguns. Parto-me, poderia eu dizer” (PORTELA, 2019, p. 63). Num gesto de partilha, acreditamos que, ao partir(-se), deixa para trás pedaços que carrega (de si mesma?).

Aqui estão presentes alguns elementos discutidos anteriormente, como o reflexo da autora viver em trânsito entre dois países, sentindo-

se em casa e, ao mesmo tempo, estrangeira em ambos: “A identidade também é um país. Temporário, mas um país. Não é um corpo, não é a terra, não é mar, e pode até não ser nossa, mas é um país” (PORTELA, 2019, p. 69). Quando retomamos à epígrafe, verificamos que nem mesmo um nome é uma identidade, porque é possível abdicar-se dele também.

Também a questão do sujeito português, que foi expandindo suas fronteiras culturais com a internacionalização do romance contemporâneo, dando lugar a um indivíduo mais cosmopolita, que se expande e ganha o mundo. Queremos crer que tal postura incide sobre aquela “literatura-mundo”, no sentido de que a mesma “se difunde, [...] deixa de ser uma experiência localizada, estanque, mas múltiplas, variantes, do mundo” (SILVA, 2016, p. 11).

Tal ocorrência reverbera em muitos momentos da narrativa, como este, em que a personagem afirma:

Não sei se quero voltar para a casa que tenho, se para a casa que tive, se para a casa que gostaria de ter encontrado. Todos sofremos ligeiramente de aporia, penso, esta dificuldade tremenda em escolher entre duas opiniões contrárias sobre o mesmo princípio; e quando não há espaço para pensar, corre-se. E eu corri. Continuo a correr. A chegar. A ir até àquela fronteira que reconheço. Percebo que a identidade que agora tenho (e que não era minha) não me deixa entrar naquele país que por acaso já foi até o meu. (PORTELA, 2019, p.72)

Ou seja, a protagonista encontra-se em constante viagem/trânsito/percurso e, levada pelo acaso dos acontecimentos, torna a jornada de encontrar suas “fronteiras” identitárias quase impossível.

Portanto, ao retomar a epígrafe deste conto/capítulo, percebemos que o nomear a nós mesmos não é tarefa tão simples. Não é apenas carregar um nome dado ao nascermos. Se vivemos em trânsito não somente em espaços estrangeiros físicos, mas também emocionais (quando experimentamos emoções novas) ou de experiências, então, que sentido teria carregar algo imutável? Deslocamentos que acontecem cotidianamente, principalmente no século XXI, em que a impermanência

e a fugacidade do viver instauraram-se nos meios sociais, revelam a complexidade de assimilar aquilo que o homem foi, é e será. Nesse sentido, Patrícia Portela mostra que o nome pode não servir mais, não dizer mais quem seu dono é com todas as letras, pois, na prática, o ser humano jamais é o mesmo de cinco minutos atrás.

Deste modo, como nos ensina Isabel Garcez, que trabalhou por mais de dez anos com a autora, em seu texto *1,2 passos em direção à obra literária de Patrícia Portela* (2017), partilhamos algumas de suas crenças sobre as criações literárias da autora: “cheguei à conclusão de que, realmente, ninguém comprehende verdadeiramente a sua obra... Bom, e eu? Compreendo esta obra? Claro que não! Convivo com ela, o que é muito diferente” (GARCEZ, 2017, p. 1).

À guisa de conclusão, vale ressaltar que *Dias úteis* (2019) se singulariza no cenário da novíssima ficção portuguesa, em virtude de sua construção do jogo narrativo, deixando em dúvida o próprio estatuto genológico, afinal, estamos diante de capítulos interligados ou contos autônomos, com personagens diferentes? Essa rasura na representação das realidades experienciadas e nas disposições das formas narrativas tradicionais é levada até as últimas consequências, privilegiando metáforas e um desmascaramento da razão lógica.

As emoções e os sentimentos são colocadas como pontos centrais de cada uma das partes componentes do texto. Questões universais como a angústia, a solidão, a ansiedade, a depressão e o luto são sempre apresentadas por meio de um discurso catártico. Além disso, o jogo narrativo empregado pela autora induz o leitor a voltar a passagens dos textos diversas vezes, seja para repassar um trecho denso e significativo da trama, seja para tentar imaginar uma cena surreal ou para dar novos sentidos às epígrafes utilizadas.

Por conseguinte, Patrícia Portela consegue, em *Dias úteis*, criar uma obra ímpar dentro do contexto da novíssima ficção portuguesa, na medida em que, com sutileza e planejamento, o narrador investe em temáticas que, normalmente, são construídas para se chegar a uma conclusão apenas por obrigação, sempre lembrando que “não há respostas ou conclusões”. Assim, não nos parece que o objetivo da narrativa esteja centrado em propor uma solução, ao contrário, porque deixa ao leitor a ideia de que só é possível retornar se a busca por respostas for contínua.

Na sua compreensão da criação ficcional, em *O romance português contemporâneo* (2012), Miguel Real observa que

O romance como obra de arte, diferentemente, deixa a mente e a sensibilidade do leitor em estado de choque emotivo, subvertendo-lhe algumas das suas certezas cristalizadas, levantando-lhe um contínuo de interrogações existenciais (a que não compete o romance — como toda a obra de arte — responder), de natureza social, política, religiosa, ideológica, até idiossincrática, que, se lhe não altera a visão do mundo, abre nesta ríjas fendas ou cria novas dobras no seu horizonte cultural. Um grande romance deixa o leitor a habitar uma terra de ninguém ideológica ou um deserto mental de que não sabe como sair, forçando-o a repensar partes ou a totalidade da sua existência. (REAL, 2012, p.12)

Patrícia Portela consegue caminhar na linha tênue entre o desassossego, a incerteza e a esperança. Ao mesmo tempo em que seu texto cumpre a missão de apenas existir, carregar sentido para e com o agora, a narrativa também possui uma visível estaticidade no tempo e na História. *Diás úteis* não deixa, portanto, de subverter ideias fixas sobre a existência e de tratar a condição humana atual, de forma cirúrgica. Em contrapartida, como ideia constantemente retomada, a obra traz também a esperança da busca por uma chave a ser encontrada, ou talvez não. Independentemente da resposta, *Diás úteis* constitui uma narrativa colada à pele, e, só por isso, já se mostra provisória e permanente.

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, no. 8, p. 19-44, 2018. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_1. Acesso em: 10 junho 2021.

BARRENTO, João. *As chamas e as cinzas. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand, 2016.

BATISTA, Luelia Gomes; CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da R. de M. A ficção da autoria feminina na obra “A carta da corcunda para o serralheiro” de Fernando Pessoa. Anais do Festival Literário de Paulo Afonso, Bahia, 2018. Disponível em: <https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/internas/conteudo/resumo.php?id=43> Acesso em 10 de maio de 2021.

CARVALHO, Jéssica Catherine B. de. O sujeito pós-moderno a partir da figura do *flâneur* e do homem do subsolo em *a fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. *Revista e-scrita*, Nilópolis, v.8, no. 1, p. 242-255, janeiro-abril 2017. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/2623>. Acesso em: 10 junho 2021.

CEIA, Carlos. Anotação. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. 29 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anotacao/> Acesso em 29 de maio de 2021.

GARCEZ, Isabel. *1, 2 passos em direção à obra literária de Patrícia Portela*. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335749662_1_2_passos_em_direcao_a obra_literaria_de_Patricia_Portela Acesso em: 06 julho de 2021.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

JOSÉ, Maria. Senhor António: O senhor nunca há-de ver esta carta. In: LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer –Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LISPECTOR, Clarice. Érico Veríssimo. In: *Clarice Lispector: entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PAIVA, Vanessa Soares de Paiva. *Berkeley em Bellagio: Lugares*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2775> Acesso em 14 de junho de 2021.

PORTELA, Patrícia. *Dias Úteis*. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

PORTELA, Patrícia. Entrevista, 26 de maio de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gonhj-oKp_k Acesso em 31 de maio de 2021.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005, vol. IX.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430> Acesso em: 8 junho 2021.

VARIA

O traço em Ana Hatherly – a letra do desenho, o desenho da letra

The trace in Ana Hatherly – the letter of the drawing, the drawing of the letter

Erick Gontijo Costa

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Varginha,
Minas Gerais / Brasil
erickgcosta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9571-3876>

Resumo: Neste artigo, investigam-se o pensamento do gesto e a presença do traço como elementos comuns às obras visuais e aos poemas de Ana Hatherly. A reflexão se fundamenta em textos teóricos da autora, em um ensaio de Gonçalo Tavares a respeito da presença do traço nas palavras e nas imagens, no conceito de “escritura”, extraído de *O império dos signos*, de Roland Barthes, e no conceito de “anacrusa”, tal como formulado por Maurice Blanchot. Por fim, demonstra-se a indissociabilidade entre palavras e imagens nas anotações de sonhos presentes no livro *Anacrusa*, de Ana Hatherly, além de se delimitar os efeitos da reinvenção da leitura formulada pela autora ao longo de sua obra.

Palavras-chave: traço; letra; imagem; leitura.

Abstract: In this paper, the gesture thinking and the presence of the trace are investigated as common elements to Ana Hatherly’s visual works and poems. The reflection is based on the author’s theoretical texts, in an essay by Gonçalo Tavares about the presence of the trace in words and images, in the concept of “writing”, extracted from Roland Barthes *The Empire of the Signs*, and in the concept of “anacrusa”, as formulated by Maurice Blanchot. Finally, it demonstrates the inseparability between words and images in the dream

notes present in the book *Anacrusa*, by Ana Hatherly, in addition to delimiting the effects of the reinvention of reading formulated by the author throughout her work.

Keywords: trace; letter; image; reading.

1 A palavra-escrita

Para abordar a obra de Ana Hatherly, tão ampla e em si diversa, é importante acompanhar o gesto fundador de seu traço, que parece estar no cerne de sua escrita, seja no campo da poesia ou das artes visuais. Nessa obra, figura-se o gesto como ação condensadora de elementos heterogêneos em jogo na escrita, em que se articulam palavras e imagens ora à beira do sentido, ora dele apartadas:

O corpo fala
na muda voz da ideia crumente pura

seus poderes são pensamento-acto

Oh sombra impaciente
ardes sem limite
(HATHERLY, 2018, p. 202).

Como pensamento e ato corporal amalgamados em palavras e imagens, a escrita, sendo visível e legível, tende a abrir-se à sua ilegibilidade constitutiva, onde coexistem sombra e luminosidade. A sombra ardente, nessa escrita, como veremos, é talvez o traço como potência de vir a ser palavra, imagem, ou, ambas coexistindo, imagem verbal.

Decorre, da indecidibilidade entre palavras e imagens, a frequente resistência dos textos à leitura fundada na compreensão imediata, embora não se trate de abolir o sentido, mas reinventar formas de ler. Seja nos poemas, seja nos textos imagéticos da autora, palavras e imagens instauram, ao regressar a seu estatuto de gesto e de traço, um litoral de concretude literal, que, se resiste a ser decodificado, abre-se, entretanto, à possibilidade de significação, sem que se elimine a opacidade do corpo cifrado no gesto.

Por meio do gesto fundador do traço na raiz da imagem e da palavra, Hatherly sulca, no território da comunicação, um espaço estrangeiro, em que

o gesto de traçar permanece aquém da significação, desestabilizando a leitura acostumada ao sentido:

A palavra-escrita
é um labor arcaico:
sulca enigmas
venda e desvenda
o sentido do gesto

É uma imagem detida
recolhida do mais fundo cinema íntimo
onde o verdadeiro
é um ser invisível

O cinema do mundo está aí
onde houver ilusão
onde houver vontade de ver
mesmo que seja só o nada

(HATHERLY, 2005, p. 90).

A palavra-escrita, como gesto de sulcar no campo do sentido o movimento do gesto, traz à tona o enigma que há no cerne da linguagem, justamente porque essa palavra é também “imagem detida”, isto é, traço de imagem que não se oblitera pela comunicabilidade. A comunicação, em nome da legibilidade, ao textualizar os traços em palavras significativas, oculta a matéria do verbo, mas o que de mais arcaico há no labor da palavra – o gesto fundador do traço – permanece imagem recolhida no cinema do texto. No rastro desse “ser invisível”, o poema revela o estatuto literal da palavra que, sendo possibilidade de sentido, indica sua raiz ilegível. Na ilusão textual das imagens, resta, portanto, um quase nada velado, que se pode ver, se houver desejo de desvelamento.

2 A imagem codificada

A respeito da coexistência entre palavras e imagens em seu trabalho, Ana Hatherly afirma: “O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação

com a palavra” (HATHERLY, 2003, p. 5). No mesmo texto, a autora afirma ainda um movimento contrário na dinâmica de sua criação: “O meu trabalho começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes” (HATHERLY, 2003, p. 5). Em um primeiro momento, haveria primazia da escrita e derivação para as artes visuais, ao passo que, em um segundo momento, o processo se inverte: das artes visuais para a escrita. Em cada um desses movimentos aparentemente contraditórios, há uma designação de si: “sou um escritor”, “sou um pintor”. Interessa, nesses fragmentos, menos situar uma origem do ato de criação que identificar a tendência metamórfica entre essas práticas, fundadas na mesma matéria. Porque, em Ana Hatherly, muitas vezes escrita e imagem se dão a ler como processo em trânsito, sem que haja fixação da escrita no território da escrita ou da imagem no território da imagem.

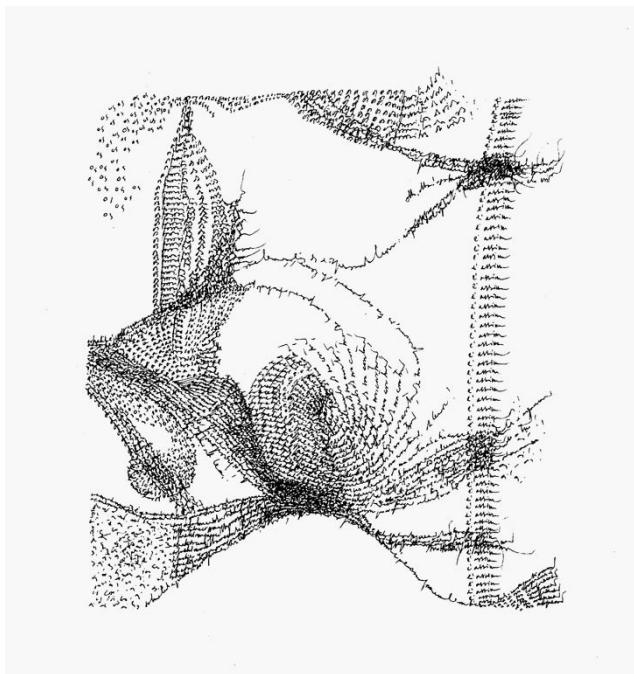
A aparente contradição entre os dois fragmentos mencionados é, portanto, reveladora quanto à natureza dupla do gesto de escrever, que confina com o de desenhar, e do gesto de desenhar, que confina com o de escrever. No livro *A reinvenção da leitura*, essa proximidade é assim explicada: “Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.” (HATHERLY, 1975, p. 5).

Na obra de Hatherly, a “palavra-escrita” seria uma imagem codificada, em que há possibilidade de sentidos múltiplos, sem que se elimine a comunicação do incomunicável presente na raiz das formas, isto é, a comunicação do traço hesitante entre palavra e imagem:

Como já há muito venho dizendo, a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário. Escritor e leitor – no sentido mais lato – têm de se apoiar na força da imaginação referencial porque, na escrita, como na leitura, opera a função simbólica, e o símbolo é a presentificação de uma ausência. Seja qual for o tipo de escrita, visual, sonora, gestual, seja qual for o tipo de suporte estamos sempre ante imagens codificadas. E desde que haja codificação, haverá necessidade de decodificação para que a comunicação se estabeleça,

mesmo que essa comunicação deseje comunicar a sua incomunicabilidade (HATHERLY, 2005, p. 107).

Um interessante exemplo em que a escrita se apresenta como “fala muda”, traço de sentido suspenso, imagem de uma ausência (ausência do próprio sentido), é a pintura verbal intitulada “É preciso compreender”, emaranhado de palavras-imagens, cujo traço é inconfundível:



HATHERLY, 1975, p. 9.

O título aponta uma necessidade de compreensão, justamente, onde há ilegibilidade. O grafismo¹ de Ana produz, no interior da

¹ Palavra utilizada pela autora para indicar as modulações dos elementos geométricos da escrita ocidental, tendo como contraponto e modelo as escritas orientais, a fim de transformar a grafia ocidental em ícone gráfico, do qual ressaltam sobretudo a materialidade e a impressão do gesto.

linguagem, uma série de desvios: a deformação da palavra em linhas e rasuras, que pode ser também o princípio da formação de palavras por linhas que parecem ganhar aspecto verbal. O jogo é aqui o de imposição da leitura pela impossibilidade de ler. Do ponto de vista da significação, o texto resiste à interpretação que vise a encerrá-lo (compreendê-lo) no território do sentido, porque é outro o seu território: lugar em que o “corpo da grafia” (HATHERLY, 2005, p. 89) é limite de sentido, que entretanto demanda compreensão. Como reinvenção da leitura, a obra de Hatherly propõe, para além da decodificação, que se apreendam os elementos em jogo na composição poética verbal e visual.

A fim de expandirmos o entendimento da função estruturante do traço nos desenhos e na escrita de Hatherly, recorreremos, a seguir, a algumas formulações de Gonçalo M. Tavares e ao livro *O império dos signos*, de Roland Barthes, autor a que Hatherly se refere algumas vezes.

3 Traço, letra e desenho

Gonçalo Tavares, em *A temperatura do corpo*, formula a existência de uma “raiz comum de onde provêm tanto a escrita como o desenho.” (TAVARES, 2001, p. 67). Para o autor, “Essa raiz comum – o traço – tem potencial para desembocar ou na letra, dando primazia à *legibilidade* ou, no desenho, projectando a *visibilidade* para primeiro plano.” (TAVARES, 2001, p. 67).

Na obra de Hatherly, sobretudo nos grafismos, joga-se com o traço na raiz das palavras e das imagens, que nunca desembocam por inteiro nos territórios da legibilidade ou da visibilidade. Entre letra e desenho, capturado em meio ao movimento de passagem do traço informe à forma ou da forma ao informe, o grafismo de Hatherly revela a instabilidade do traço na letra e no desenho. Ainda segundo Tavares, o traço, em si, é “sempre exterior e diferido” (TAVARES, 2001, p. 67), “pré-significante e pré-representativo, convertendo-se sempre em algo, o que implica a sua evanescência sem ponto final definido.” (TAVARES, 2001, p. 67). O traço, como elemento diferido, insinua-se na criação em vias de se fazer letra e desenho ou no desenho e nas letras se rasurando pelo gesto do traço. A tarefa de leitura, por sua vez, no limite do impensável, em uma obra como “É preciso compreender”,

é, se não a captura do traço diferindo-se, a formulação de hipóteses em presença do traço na forma em movimento.

Sem decidir pela visibilidade do desenho concluído ou pela legibilidade da escrita, os grafismos de Hatherly – e também alguns de seus poemas – visam ao que na imagem opera como traço remanescente ou letra potencial. A partir das palavras de Gonçalo Tavares, esse traço remanescente ou letra potencial na imagem seria como “um *arché* tatuado nas costas que embora constantemente reprimido jamais é esquecido por completo, funcionando essa *legibilidade resistente* como travão que impede a explicitação total de um ansioso visível” (TAVARES, 2001, p. 68). E porque é o traço a matéria de Hatherly, pode-se dizer, de modo análogo ao que Tavares formula como *legibilidade resistente*, haver também uma opacidade visível nas imagens e nos escritos da autora. Seja em sua ilegibilidade, seja em sua opacidade, o que se guarda é a hesitação do traço entre escrita e desenho, desvelando “a letra do desenho e o desenho da letra” (TAVARES, 2001, p. 69). Em Hatherly, o traço é, portanto, *arché* de que se originam a letra e o desenho, permanecendo começo hesitante no desenho opaco das letras e na legibilidade potencial dos desenhos.

A seguir, o conceito de “escritura”, tal como formulado por Roland Barthes, permitirá alguns desdobramentos sobre a prática do traço como elemento de criação no território instável entre palavra e imagem. Também a partir de Barthes, identificaremos algumas consequências da prática escritural para a leitura da obra de Hatherly.

4 O império do signo e a escritura

Em *O império dos signos*, Roland Barthes, ao investigar o entrelaçamento entre texto e imagem na linguagem oriental, detecta um “recuo dos signos” (BARTHES, 2007, p. 5) para um momento anterior à significação, revelando a materialidade aquém do sentido, a qual se impõe como um lugar vazio em todo pensamento e toda linguagem. Trata-se de uma percepção da estrangeiridade radical da imagem dos signos, que entretanto circulam naturalmente na gestualidade e na materialidade da língua oriental. Nesse “recuo do signo” (BARTHES, 2007, p. 5), revelou-se, para o ensaísta, algo similar àquilo a que Ana Hatherly nomeia “corpo da grafia”:

As palavras dirigem-se umas às outras
dormentes nos dias cinzentos
acordam nos sonhos
mas acordam-nos dos sonhos
salvadoras-matadoras
roedoras de raízes

O seu alcance é
a vastidão erma do sentido

À flor do rio do olvido
o seu brilho
flutua fugaz no corpo da grafia
(HATHERLY, 2005, p. 89).

Segundo o pensamento poético de Hatherly, é na “vastidão erma do sentido” que se alcança a materialidade visual e sonora que se esquece na palavra. A grafia em si – a sua “corporalidade” de som e imagem, que se apaga na comunicação para que haja sentido – é o que brilha no poema, retirado do circuito cinzento e opaco da comunicação.

O corpo da grafia revelado no poema e na experiência barthesiana com a língua japonesa, por sua vez, produz-se de forma que “um tênu filete de luz busque, não outros símbolos, mas a própria fissura do simbólico.” (BARTHES, 2007, p. 9-10). Busque não outros símbolos, porque “Essa fissura não pode aparecer no nível dos produtos culturais” (BARTHES, 2007, p. 9-10), mas em “situação de escritura”. (BARTHES, 2007, p. 10).

A respeito dessa “situação de escritura”, Barthes acrescenta: “Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável” (BARTHES, 2007, p. 10). Como se pode perceber, há também em Barthes um projeto de revirada dos modos de ler, próximo à reinvenção da leitura proposta por Hatherly. Para ambos, trata-se de uma subversão da ordem simbólica, em que há rupturas e recriação das formas de se perceber a linguagem.

Em situação de escritura, o gesto traça um litoral no interior da linguagem, que se abre para seu exterior, para sua materialidade pré-

significante. Nesse limiar, vislumbra-se o puro traço, que permanece, como demonstra a obra de Hatherly, potencialmente significante.

Os efeitos da presença desse litoral literal podem ser desdobrados a partir do entendimento barthesiano da noção de “escritura”, por ele aproximada do acontecimento a que se nomeia *satori*. Acontecimento no limiar entre a linguagem e seu exterior, capaz de abalar o pensamento, a fala e o sujeito que na linguagem habita:

A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*. E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência (BARTHES, 2007, p. 10).

A escritura, tal como proposta por Barthes, em nada se confunde com escritas fundadas na expressividade subjetivista ou com práticas estéticas de fenômenos identitários, já que, como diferença irredutível, o traço fundamental da escritura impede a possibilidade de coincidência entre um signo e um referente, entre um signo e outro signo, entre um eu e uma ficção suposta de si mesmo. A escritura tende para fora de representação, para fora da ficção, ao produzir-se como um vazio de fala.

Assim o é porque a escritura produz a incerteza no saber, um tremor em que as formas conhecidas de sustentação do saber – isto é, o signo e seus referentes discursivos – já não se reconhecem. Esse não reconhecimento seria justamente efeito da hesitação do traço entre palavra e imagem. Efeito do traço que irrompe na cena de escritura, produzindo-se como vazio de fala, que desaloja aquele que escreve e aquele que lê de seus supostos lugares de saber. Em Hatherly, assim se escreve o vazio de fala decorrente do abalo simbólico do traço escritural: “A máscara da palavra / revela-esconde / o rosto vago / de um sentido mundo” (HATHERLY, 2005, p. 63). Na máscara vazia da palavra, sujeito e mundo reduzidos a traços estão no poema como o rosto vago do sentido e a ausência do que nele repercuta. O traço, por sua vez, como marca da incomunicabilidade do dizer imagético,

subsiste nessa obra como “letra do desenho” (TAVARES, 2001, p. 69) e “desenho da letra” (TAVARES, 2001, p. 69), impedindo a fixação das formas e expandindo o território da comunicação ao incomunicável, isto é, à sua matéria visível e audível.

5 A inteligência das mãos

Em Hatherly, a procura do gesto e do traço fundamenta uma reinvenção do entendimento da escrita e do desenho: “Como já expliquei no meu livro *Mapas da imaginação e da memória*, comecei com uma investigação da escrita arcaica chinesa, interiorizando-a como gesto que se auto-conceitualiza – ou, como eu então disse, até a minha se tornar inteligente.” (HATHERLY, 2005, p. 114).

A escrita, como “gesto que se auto-conceitualiza”, é um ato de traçar que coincide com uma forma de pensar. É “pensamento-acto” (HATHERLY, 2018, p. 202), cujo traço de sustentação, sendo potencialmente palavra e imagem, é já um pensamento latente. O intuito parece ser aqui uma descida ao intraduzível que está na raiz comum das palavras e das imagens. A partir de Barthes (2007, p. 11), diríamos: “descer ao intraduzível, sentir sua sacudida sem jamais a amortecer, até que, em nós, todo o Ocidente se abale e vacilem os direitos da língua paterna”.

A inteligência gestual, tal como formulada por Hatherly é, sem dúvida, afeita a suas obras visuais. Interessa-nos aqui, entretanto, investigar a escrita de imagens em suas anotações de sonhos. A partir de Barthes, é possível afirmar que tais anotações permitem “conhecer, refratadas positivamente numa nova língua, as impossibilidades da nossa; aprender a sistemática do inconcebível” (BARTHES, 2007, p. 11) da língua, ao franquear, na escrita, um espaço intraduzível de imagens e palavras hesitantes em presença do traço, não exatamente anterior à escrita, mas nela reconhecível como um começo.

6 Anacrusa: um hipotético começo da escrita

Para pensar o estatuto dos sonhos e de sua escrita na obra de Hatherly, começemos pela seguinte frase: “A imagem é qualquer coisa que está diante de nós e inicia algo” (HATHERLY, 2018, p. 16). A expressão “diante de nós” instaura uma categoria espacial, mas é na imagem que algo tem início. O elemento temporal, justaposto à lógica

espacial, permite supor que, em certo sentido, a imagem antecede seu espectador. Assim, na imagem, algo se inicia e chega ao espectador, como em um sonho que se antecipa a quem o recebe e, com ele, recebe algo mais. Nesse indeterminado “algo”, talvez resida uma ideia de começo (e não exatamente de origem) propícia ao pensamento do traço em relação à imagem e da imagem em relação à palavra, na obra de Hatherly. Começo como o que inicia e permanece nos desdobramentos da coisa iniciada.

O sonho, como uma das operações fundadoras de escrita na obra de Hatherly, instaura certa circularidade entre traço, imagem e palavra. Em seu estatuto de imagem de início, o sonho nos antecede, dizendo-nos respeito. Isso que nos antecede, partindo de nós para nos ultrapassar e nos concernir, assim se diz em alguns versos do poema “A corrida em círculos”, da autora portuguesa, presentes no livro *As aparências*, de 1959: “A viagem que o meu ser empreende / Começa em mim, / E fora de mim, / Ainda a mim se prende.” (HATHERLY, 2005, p. 21).

Há uma espécie de circularidade entre imagens e palavras, nas quais se pode supor também a existência de um traço que, sendo anterior a palavras e imagens, só pelas imagens e palavras se pode depreender. Em outros versos do mesmo poema, essa hipótese parece ganhar consistência: “O círculo é a forma eleita / [...] É o que principia / No que está acabado.” (HATHERLY, 2005, p. 21). Lembremos: a imagem de um círculo não deixa de ser um traço que tem em seu hipotético fim um começo não menos hipotético.

A respeito dessa articulação circular entre imagens em que algo se inicia, palavra, traço e sonho, um importante livro de Hatherly é *Anacrusa – 68 sonhos*, em que se podem ler as anotações de sonhos da autora, datadas de 1959 a 1982. O livro foi publicado em 1983 e os primeiros textos são de 1959, um ano após a publicação de seu primeiro livro, intitulado *Um ritmo perdido*.

A palavra “anacruse” (ou anacrusa), em música, remete a um elemento da composição que marca um começo que permanece como começo insituável no decorrer da música. Segundo Maurice Blanchot, trata-se da duração de uma espécie de tom débil ou silêncio insituável, entretanto audível:

A anacruse é sem dúvida, para os gregos, um simples prelúdio, o prelúdio, por exemplo, da lira. Em exemplos

do século XIX, ela se complica: no primeiro compasso, o inaugural, nada se ouve, ou se ouve um tom tão débil, que parece falhar e que, por isso, dura sem durar, ou dura mais do que dura de fato, de modo que, depois dele ou a partir dele, a nota por fim tocada se eleva a um esplendor às vezes prodigioso, esplendor ou impulso tão forte, que só lhe resta regressar a (recair em) um novo silêncio. Assim, o antes e o depois se deslocam e não se fixam num lugar determinado, sem que o ouvido treinado ouça aí a confusão de uma desordem (BLANCHOT, 2011, p. 44-45).

A anacruse – como começo em que um quase nada se ouve ou como um tom débil de falha aparência – dura silenciosamente e destitui antes e depois. Sendo prelúdio, sua permanência, segundo Blanchot, é a de um começo silencioso prolongado na obra em execução: “através da anacruse, se sustenta o silêncio daquilo que ainda se ouve ou vai ouvir-se naquilo que não se ouve.” (BLANCHOT, 2011, p. 36-37). Tal como o traço seria a raiz da palavra e da imagem e nelas permaneceria “como um *arché* tatuado nas costas” (TAVARES, 2001, p. 68), a anacruse seria um silêncio do começo que, no decorrer da obra, permanece começo.

É nesse sentido, considerando *Anacrusa* um livro em que algo se inicia, que podemos lançar a hipótese de que o sonho, assim como o traço, é um gesto iniciante de escritura na obra de Hatherly. Uma questão decorre dessa hipótese: o que seria, dentro de uma obra, um livro-anacruse, um livro que, não sendo ainda poema ou desenho, traz já o traço fundador do poema e da imagem?

Na folha de rosto do livro, podemos ler:

ana
crusa
hatherly
(HATHERLY, 1983, p. 1).

Nesse breve escrito, percebe-se uma cisão do título da obra, o qual, subdividido, sugere atravessamento (“crusa” / “cruza”) entre nome e sobrenome da autora. Se considerarmos a integridade do texto, vemos um amálgama entre nome do livro (*Anacrusa*) e nome de autora

(Ana Hatherly), reunindo categorias cindidas: escrita e vida. A operação escritural, perceptível entre o que se vê e o que se ouve, sinaliza que vida e obra, assim pensadas, são, mesmo que cindidas, indissociáveis. Há que se delimitar de que vida e de que obra se fala: a vida em jogo é o sonho a se anotar; a obra, as anotações. Mas, a rigor, do vivido/sonhado só se tem uma escrita. Vida e escrita, sem coincidir, não se dissociam, portanto. Reúnem-se por heterogeneidade, como no texto da folha de rosto. Talvez, o sonho (a vida) possa ser pensado como uma anacruse na escrita (obra), um “silêncio daquilo que ainda se ouve” (BLANCHOT, 2011, p. 36-37), do vivido, na escrita. Assim, algo do vivido permanece no sonho e algo do sonho permanece na escrita.

Neste curioso livro de Hatherly, autora que desde o início de suas publicações despertou interesse entre leitores da psicanálise, há uma epígrafe de Carl Jung, discípulo de Freud, que, como se sabe, é autor de *A interpretação dos sonhos*. A epígrafe de Jung parece servir como contraponto a uma outra forma de ler o sonho, formulada por Hatherly.

A autora sinaliza, como veremos adiante, que o sonho anotado por um escritor serve a propósitos distintos dos pensados por Jung. Na epígrafe – que traz uma citação de *O homem à descoberta de sua alma*, de Jung –, podem-se ler as duas seguintes passagens, que explicitam a cisão entre sonho e vida consciente:

O sonho é uma criação psíquica que, em contraste com os dados habituais da consciência, se situa pelo seu aspecto, pela sua natureza e pelo sentido, à margem do desenvolvimento contínuo dos fatos conscientes.

O sonho não é resultado, como outros dados da consciência, da continuidade, claramente lógica ou puramente emocional dos acontecimentos da vida, mas somente resíduo de uma curiosa atividade psíquica exercida durante o sono
(HATHERLY, 1983, p. 3).

A partir da epígrafe, comprehende-se que o sonho é resíduo da atividade psíquica noturna, à margem da consciência. Mas, sendo descontínuo, esse resíduo de vida exterior à consciência anota-se, talvez sinalizando um lugar de nascimento de imagens na obra. Hatherly não

apenas anota os sonhos desde que começa a publicar, mas, depois de já publicados cerca de 14 livros, decide publicar as anotações. Anotar sonhos – tarefa aparentemente banal – participa de um projeto de estabelecer continuidade (ou mesmo coincidência) entre palavras e imagens, que procuram “comunicar a sua incomunicabilidade.” (HATHERLY, 2005, p. 107).

Após a epígrafe, há um prefácio da própria autora, em que se repensam os modos de ler fundados em explicações que, no limite, destruiriam e se sobreporiam ao texto. O leitor é conduzido à interpretação (e não à explicação) que, ao confirmar o que está escrito, prolonga o gesto iniciante da obra e de suas imagens:

A diferença entre a atitude dos antigos e a dos nossos contemporâneos a respeito do sonho, quanto a mim, reside neste ponto essencial: enquanto hoje queremos *explicar* o sonho, os antigos quiseram *interpretá-lo*. No primeiro caso, estamos perante uma atitude de *des-mitificação*; no segundo, estamos perante uma atitude de *re-mitificação*. No primeiro caso, desvenda-se para anular; no segundo, desvenda-se para confirmar o véu (HATHERLY, 1983, p. 6).

Prolongar o gesto iniciante da obra não se reduz a mimetização de estilo; trata-se, antes, de interpretação impulsuada pelo traço fundador da obra. É fundamental, ainda, a distinção proposta entre os procedimentos de explicação e interpretação. A explicação problematizada, desmitificadora da obra, anula o véu de sua imagem poética, elimina a obra em nome de um desejo de saber para além do que a obra permite. A interpretação, por sua vez, re-mitifica, confirma a imagem, ao desvendar, ao retirar a venda dos olhos, para re-velar o texto e, nesse movimento, confirmar o véu de sua imagem textual.

Nesse sentido, o que a obra tem a dizer nela está dito, à espera de dizeres que a reverberem. Seguir o seu impulso, identificar seus traços fundadores – elementos de que se compõe uma vida textual –, em nada se confunde com deduzir do texto elementos biográficos ou reduzir o texto a qualquer teoria. Não se trata, evidentemente, de um pensamento antiteórico. O pensamento que melhor convém à leitura dessa obra parece

ser o que nela já está, sobretudo quando latente em “pensamento-acto” dirigido à leitura, atraindo algumas formas de pensar e rejeitando outras.

No prefácio, ao refletir sobre a relação entre os sonhos e sua anotação, a autora propõe a existência de tradução entre imagens e letras, sugerindo ser a anotação do sonho uma forma de leitura interpretativa da imagem onírica:

Quanto ao registro do sonho no texto, o mecanismo que nesse processo se produzia, embora tivesse semelhanças com o da realização dos textos de origem não onírica, conhecido de todos os poetas e ficcionistas, diferia consideravelmente no controle da efábulaçāo, das imagens, etc. No caso do poema ou da narrativa, o autor tem o direito, ou até a obrigaçāo, de corrigir e alterar quando (re)inventa a experiência de modo a servir o objeto artístico que está a produzir. No caso do relato dos sonhos, o autor que aspire à exactidão está moralmente obrigado a apenas traduzir, verter para a escrita uma experiência que recebeu já completa e que não deve transformar, a não ser naquele mínimo que a comunicação obriga (HATHERLY, 1983, p. 5).

Importante ressaltar a distinção entre as anotações de sonhos e as escritas de imagens em narrativas e poemas. Poetas e ficcionistas tendem a corrigir e alterar as imagens; o anotador de sonhos, por sua vez, tende a traduzir fielmente. A diferença, em última instância, parece residir no tratamento distinto dado às imagens por poetas, ficcionistas e anotadores, que, sabemos, coexistem em Hatherly. Assim, a anotação altera sua fonte, mas – se considerarmos o que até aqui se formulou sobre a articulação entre traço, imagem e palavra –, é uma tarefa fiel, na medida em que imagens e palavras guardam, em seu reverso, o fundamento de um traço em comum.

Duas anotações de sonhos do livro de Hatherly podem esclarecer as hipóteses até aqui elaboradas. Em 24 de julho de 1960, a autora escreve: “Era de noite e eu contemplava o céu e a lua, mas talvez fosse um quadro ou um mapa.” (HATHERLY, 1983, p. 13). No sonho, há um olhar e há imagens, mas quem anota e diz “eu” já não vê nem coincide com esse olhar. O anotador, antes, interpreta o olhar presente no sonho. Assim, entre imagens de coisas (céu e lua) e instrumentos de representações de coisas (quadro e mapa), traduz-se a imagem onírica em imagem textual hesitante, velando-se a experiência

desvelada. Anotar é aqui, portanto, um ato de leitura afeito à leitura do texto poético, em que imagens e palavras se unificam.

Aproximando o texto onírico do poético, o traço escritural de Hatherly apresenta-se também na seguinte anotação:

10/08/61

Vão-me mostrando várias folhas brancas de papel que representam as várias etapas da minha vida. Parecem perfeitamente brancas mas cada uma tem alguns pontinhos negros, quase imperceptíveis. Colocadas todas essas folhas umas sobre as outras, o total de pontinhos perfaz uma folha completamente negra (HATHERLY, 1983, p. 17).

Nessa anotação, o próprio sonho acontece já segundo os princípios da escrita, da materialidade que há na base das palavras e das imagens. Reveladoramente, nesse caso, a matéria de escrita, como representação da vida, demonstra que a vida, uma vez feita escrita, é assimilada pela obra. O sonho anotado simula, assim, um enodamento entre a anotação, o suposto sonho da cena de escrita e a vida, em que as palavras assumem uma consistência metafórica afeita aos procedimentos poéticos de Hatherly. A rigor, em sua obra, a escrita de poemas, de anotações e de grafismos sinaliza a existência excessiva de uma forma de vida a habitar a palavra poética. Essa vida sem dúvida ultrapassa as palavras, mas se insinua na densidade incomum algumas vezes assumida por essa escrita:

As palavras pesam
os sinais excedem
o poema é um nó
simulado
(HATHERLY, 2005b, p. 9).

Note-se que, o *enjambement*, nesse poema, ao separar e ligar ideias, acaba por condensar diferentes potencialidades em algumas palavras, que ganham densidade de sentido. Como exemplo, perceba-se a dupla natureza sintática de alguns termos, gerada pela forma nodal do poema: “sinais”, em

relação a “palavras” (primeiro verso), é um objeto, mas, em relação a “poema” (terceiro verso), é sujeito. O mesmo se dá com “poema”: objeto em relação a “sinais” (segundo verso) e sujeito em relação a “nó” (terceiro verso). Tal como dos sonhos só se têm anotações, os sinais da vida se medem por palavras, que se expandem na condensação do poema. Assim, o poema, ao formular um nó entre si e a vida que o excede, indica aquilo que lhe ultrapassa, por meio do *enjambement* que liga e multiplica as funções das “palavras”, dos “sinais” e do “poema”.

É para essa direção – a de uma vida em obra – que aponta a leitura proposta por Melo e Castro, presente no fim do livro *Anacrusa*, na qual o autor comenta o sonho das folhas brancas que se vão preenchendo:

Assim, a escrita do código da escrita (que se pratica ou não voluntariamente), é que passa a comandar o processo da produção das imagens: dos sonhos que se sonham com dimensões, cores, tactos, gostos e cheiros diferentes e de uma diferente qualidade, intraduzível e voluntária. Com isto talvez queira dizer que, para quem tem o ofício de escrever, só a escrita existe e só ela toma conta, totalitária, despótica, absoluta, de tudo, com o seu código de limites e aberturas. E, pobres de nós, escritores, estámos vedado talvez o verdadeiro sonho: quando julgamos sonhar, escrevemos ainda uma vez mais (HATHERLY, 1983, p. 61).

O sonho antecede sua anotação, mas, sendo as imagens sonhadas, em alguma medida, regidas pela obra, o próprio sonho acaba por participar da obra. Nesse sentido, o sonho antecede a obra, mas, em face da obra, faz-se obra. A partir dessas observações de Melo e Castro, podemos, ainda, supor o lugar desse livro na obra de Hatherly: os sonhos anotados em *Anacrusa*, sendo a interpretação do vivido/sonhado, seriam um hipotético começo não cronológico da obra, que acaba por ser assimilado pela própria obra. As anotações participam da obra, sobretudo, porque os sonhos são já uma escrita.

Mas as anotações nunca coincidem de todo nem com o vivido/sonhado nem com a obra poética, uma vez que os princípios da anotação e da escrita poética seriam em parte distintos. Sendo assim, as anotações participam da obra menos como componente poético do que como indício do que na obra não se deixa registrar: o “verdadeiro sonho”, a vida aquém ou além do escrito.

Livro de lugar paradoxal, atópico como o são os supostos “verdadeiros poemas” (HATHERLY, 2005b, p. 9). Lugar para o qual se sinaliza, com a clareza possível, neste breve poema, do livro póstumo *Fibrilações*, de Hatherly:

O verdadeiro poema
não se pode ler
É um tiro no escuro
inauditó e cego
(HATHERLY, 2005b, p. 7).

Assim como, segundo Melo e Castro, “está-nos vedado talvez o verdadeiro sonho”, não se pode ler o “verdadeiro poema”. Mas o que podemos ler é, entretanto, um poema que se propõe como uma verdade sobre o poema ilegível. Talvez, um verdadeiro poema esteja na raiz da palavra e da imagem, “inauditó e cego” como traço fundador e, por isso, ilegível. Procurando fidelidade ao que propõe Hatherly em “É preciso compreender”, talvez seja justamente a ilegibilidade do traço de um verdadeiro poema o que se deva buscar a todo tempo nessa obra, ainda que o objeto da procura seja furtivo. Furtivo ainda que esteja em toda parte, se entendido como uma anacruse, em que “se sustenta o silêncio daquilo que ainda se ouve ou vai ouvir-se naquilo que não se ouve” (BLANCHOT, 2011, p. 36-37). Ideia a que, agora, podemos acrescentar: “Os meus poemas são / o inaudível grito de um sonho” (HATHERLY, 2005b, p. 5).

Nesse livro – *Fibrilações* –, a palavra diz o seu excesso, diz o excesso da palavra. Diz-se como palavra em excesso, soletrada na medida do poema que por dentro – em seu traço – se expande. Ler Ana Hatherly será, no limite do impossível, seguindo o percurso do poeta que “caminha por palavras / bate em duros muros / com um surdo rumor” (HATHERLY, 2005b, p. 11), uma experiência de se abeirar do traço ilegível que há no horizonte de qualquer escrita.

Referências

- BARTHES, R. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- HATHERLY, A. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- HATHERLY, A. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera editores, 2003.
- HATHERLY, A. *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Editoria Futura, 1975. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- HATHERLY, A. *Anacrusa – 68 sonhos*. Lisboa: &etc.: 1983.
- HATHERLY, A. *Fibrilações*. Lisboa: Quimera Editores, 2005b.
- HATHERLY, A. *Território Anagramático*. Lisboa: Documenta; Fundação Carmona e Costa, 2018.
- TAVARES, G. M. *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

Personagens, espaço e níveis narrativos em *Os Memoráveis* de Lídia Jorge

Characters, space and narrative levels in Os Memoráveis
by Lídia Jorge

Maria João Albuquerque Simões

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra / Portugal

mjsimoes@fl.uc.pt

<http://orcid.org/0000-0001-6648-9097>

Resumo: Dentro do universo ficcional do romance *Os Memoráveis* de Lídia Jorge, as personagens estabelecem ligações dinâmicas entre elas de acordo com o jogo ficcional implicado nas intriga, as quais se configuram diferentes níveis narrativos. Este estudo tem como objetivo analisar as relações das personagens entre si, o jogo de perspetivas utilizado e a complexidade da estrutura narrativa onde se inserem. Investigar-se-á o modo como as personagens perseguem os seus propósitos, a composição dos níveis narrativos relacionada com o agenciamento das intriga (de acordo com a investigação de Raphael Baroni) e, ainda, a importância da ambientação, do cenário e dos enquadramentos para a constituição da representatividade simbólica das figuras históricas representadas no romance.

Palavras-chave: personagem, espaço, ficção, narrativa, Lídia Jorge.

Abstract: Within the fictional universe of the novel *Os Memoráveis*, by Lídia Jorge, characters establish dynamic connections between them according to the fictional games involved in the plots, which configure different narrative levels. This study aims to analyze the relationships of the characters with each other, the interplay of perspectives employed and the complexity of narrative

structure where they are inserted. It will be investigated the way characters try to achieve their purposes, the composition related with agency of narrative levels (according to the research presented by Raphael Baroni) and also the importance of ambience and setting for the drawing up of symbolic representativeness of the fictionalized historical figures of the novel.

Keywords: character, space, fiction, narrativa, Lídia Jorge.

1 Composição romanesca: as molduras encaixadas

Ancorada numa realidade transformada ficcionalmente, a composição romanesca de *Os Memoráveis* de Lídia Jorge deve muito à composição de diferentes níveis narrativos, à montagem dos ambientes espaciais em que se movem as personagens e ao agenciamento das intrigas.

Logo à partida, o leitor depara-se com um preâmbulo, curiosamente intitulado “Fábula”¹, onde se explicam os motivos desencadeadores da ação e a razão de ser da narrativa: trata-se de uma encomenda de trabalho para criar uma série cinematográfica e televisiva, relativa aos acontecimentos do 25 de Abril em Portugal, uma série de cinco ou seis episódios subsumíveis ao título *A História em Vigília* (JORGE, 2014, p. 13) ou *A História Acordada* (*idem*, p. 14). Seria uma espécie de reportagem-documentário capaz de captar os vestígios desse histórico vendaval que foi a Revolução dos Cravos – ou seja, “os restos da metralha da revolução” e os restos das flores que serviram de armas, num “processo de recuperação e de re-escrita da memória”, como salienta Isabel Cristina Mateus (2014, §7).

Supostamente, a ideia parte de Frank Carlucci², ex-embaixador de Portugal e padrinho de Robert Peterson (Bob), o produtor cinematográfico com o qual trabalha a repórter portuguesa Ana Maria

¹ A escolha desta designação acentua a ideia de ficcionalidade, destacando o lado inventivo do construto literário que é a narrativa apresentada.

² Trata-se de Frank C. Carlucci, embaixador dos Estados Unidos em Portugal, de janeiro 1975 a fevereiro 1978, embora a personagem seja referida no início do romance apenas pelo primeiro nome, Frank.

Machado. Aciona-se, assim, uma estratégia ficcional de justificação da narrativa que tem também a intenção de dar veracidade às ações posteriores e à sua narração. Esta estratégia, profusa e diversamente utilizada ao longo da história do romance, ganha uma inegável modernidade ao colocar a ideia da composição de uma série televisiva, sendo de notar que este preâmbulo tem o seu contraponto, em termos de composição ficcional, no remate final do romance com a apresentação do “Argumento” – o produto encomendado, ou melhor, a vertente textual do produto televisivo, espécie de guião (ou “Argumento”, como lhe chama a autora), onde se recolherão e se apresentarão os resultados das pesquisas efetuadas.

A estratégia ficcional adotada relativamente às personagens da primeira moldura do romance é algo ambígua e ambivalente: por um lado, elas parecem ter uma ancoragem no real a partir da figura histórica verídica do embaixador; por outro, elas ganham um maior grau de ficcionalidade através do jogo de omissão de apelidos ou substituição dos nomes por diminutivos. Com efeito, o embaixador é apenas referido pelo primeiro nome, Frank; por seu turno, o afilhado, Robert Peterson, passa a ser referido pelo diminutivo Bob; a jornalista portuguesa é referida por estas duas figuras apenas pelo pronome “ela”, ainda que “ela” esteja presente. Por isto mesmo, na qualidade de narradora, ela logo se encarrega de esclarecer o leitor: “ela, era eu própria”. Esta estratégia de distanciamento concorre para o que Philippe Hamon designa por “efeito personagem”³, pois confere-se profundidade à personagem a partir do momento em que ela é perspetivada por outrem.

Encaixada dentro desta moldura inicial, existe uma segunda moldura ficcional, já localizada em Portugal, sobretudo em Lisboa, cuja intriga gira à volta da personagem Ana Maria Machado, que irá fazer gravações para a encomendada reportagem sobre o 25 de Abril, juntamente com os seus amigos de faculdade, o operador de som e imagem (JORGE, 2014, p. 64) Miguel Ângelo e Margarida Lota. Para provocar o efeito de familiaridade entre as personagens, além de diminutivos, também são utilizadas alcunhas: Ana Maria Machado é

³ Para o “efeito personagem” contribui a justaposição de vários sistemas descritivos, dentro quais ganha relevância a atribuição de um nome, como diz Philippe Hamon num capítulo precisamente intitulado “Descriptif et effet-personnage”. Cf. HAMON, 1993, p. 107.

apelidada de Machadinha e Margarida Lota, dada a sua versatilidade, é a “anémona”. Miguel Ângelo tem um nome próprio que dispensa alcunha, pois já é suficientemente artístico. Trata-se de um procedimento que contribui para a caracterização dinâmica das personagens, dotando-as assim de significado e mais do que isso de um simbolismo próprio.

A este nível ficcional pertence ainda o jornalista António Machado, pai da repórter, amigo de figuras importantes do 25 de Abril e, por isso mesmo, possuidor de uma fotografia coletiva tirada em 1975, relativa a uma reunião destas personalidades que acontecera num restaurante conhecido por “Memories”. Esta fotografia será o ponto de partida para as entrevistas e as pesquisas da reportagem a realizar pelo trio.

Uma terceira moldura ficcional é realizada, em *plongé*, a partir da imagem dos fotografados, uma vez que a fotografia tinha sido legendada, no verso, pela mão da companheira de António Machado, a belga Rosie Honoré, mãe de Ana Maria. Os jovens construtores da reportagem irão entrevistar cada um dos famosos fotografados: o Oficial de Bronze, o fotógrafo Tião Dolores, o Major Umbela, o Dr. Ernesto Salamida, El Campeador, a viúva de Charlie 8 e os poetas Francisco e Ingrid Pontais.

Estes são “nomes de guerra” – *petits noms*, como diz a narradora – de figuras históricas de relevo na movimentação revolucionária do 25 de Abril de 1974. Assim é preservado um nome enquanto elemento de individuação (cf. THOMASSON, 2003, p. 146), apesar do esbatimento do nome histórico num processo de identificação à clé.

Ganham uma importância maior no romance a segunda e a terceira molduras ficcionais que apresentam uma extensão narrativa maior; porém, existem referências frequentes à primeira moldura na segunda, ou seja, no segundo nível ficcional.

Este sistema de encaixe ficcional⁴ pode ser melhor percebido através do seguinte diagrama:

⁴ Este sistema de estruturação encaixada revela com maior precisão a complexidade da obra, discordando-se aqui da ideia de a estrutura da obra funcionar como um tríptico, tal como é defendida por Lucília M. Pinho (2017, p. 24).

Encomenda da série

História da família Machado e amigos

Entrevistados e suas histórias

Oficial
de
Bronze
Cap IV

Tião
Dolore
s Cap.
V

Major
Umbela
Cap.
VII e
VIII

Dr.
Salami
da
Cap. IX

El
campe
ador
Cap.
XII

Viúva
Charlie
8 Cap.
XIV

Poetas
Francis
e Ingrid
Pontais
Cap.
XVI

Argumento

Estrategicamente, há personagens que criam nós de ligação entre os diferentes níveis da intriga e que saltam entre as diversas molduras ficcionais a partir daquela a que maioritariamente pertencem, como acontece sobretudo com a personagem Ana Maria.

2 Fios condutores das intrigas e das personagens

Vale a pena observar que se trata de uma narrativa com um narrador homodiegético que é a personagem Machadinha, sendo a perspetiva interna aquela que é claramente dominante. Deste modo, o leitor sente uma maior proximidade relativamente à personagem e aos seus dramas pessoais, nomeadamente aquele que diz respeito à sua relação complicada com o pai e com a mãe, uma vez que ela não vê a mãe desde o regresso dela à Belgica, quando Ana Maria tinha apenas 12 anos. A intriga deste nível ficcional pauta-se por uma tonalidade dramática instaurada pelo conflito entre pai e filha numa tensão entre amor e incompreensão de parte a parte. A intriga é movida pela curiosidade da filha que quer perceber a mudança observada nos comportamentos do pai. Na verdade, estas diferenças comportamentais constituem indícios reveladores sobre a situação de desemprego do pai, apercebendo-se a filha, a pouco e pouco, que ele tinha abandonado o

jornal onde trabalhava devido a dissidências de caráter ético, pois não se enquadrava num tipo de jornalismo mais moderno, mas também mais superficial e apressado – uma situação que tem como consequência a sua precária condição financeira.

Assim, de acordo com as distinções que, na senda de outros estudiosos da narrativa, são propostas por Raphaël Baroni para caracterizar a progressão da tensão narrativa, esta moldura ficcional é pautada pela *curiosidade* e não pelo *suspense* (BARONI, 2007, p. 110). Com efeito, o processo desencadeado por Ana Maria para apreender a situação do pai implica a leitura de indícios, tais como o carro estacionado no mesmo sítio, o regresso demasiado cedo a casa, etc. Procede, pois, pelo diagnóstico e não por prognose, sendo estes os dois processos caracterizadores dos dois elementos propulsores da tensão narrativa, segundo a teorização de Baroni. O autor explica o funcionamento destes dois processos do seguinte modo:

1. *prognóstico*: antecipação incerta de um desenvolvimento acional do qual apenas se conhecem as premissas;
2. *diagnóstico*: antecipação incerta, a partir de indícios, da compreensão de uma situação narrativa descrita provisoriamente de maneira incompleta. (BARONI, 2007, p. 110)⁵.

Por seu turno, estes dois processos cognitivos articulam-se com as componentes dinâmicas da narrativa, entre os quais se destacam a sintaxe narrativa e as estratégias de agenciamento narrativo, sendo conduzidos pelos dois tipos de tensão narrativa já referidos: o *suspense* e a *curiosidade*.

No caso do romance *Os Memoráveis*, a *curiosidade* comanda o evoluir da intriga, sendo muito importante perceber este móbil, na medida em que ele surge por detrás do elenco de perguntas que os repórteres levam para os seus encontros com as figuras históricas a entrevistar

⁵ No original: « 1 - *pronostic*: anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses ; 2 - *diagnostic* : anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète ». (BARONI, 2007, p. 110).

Onde estavam?
O que sentiram na altura?
Que balanço fazem agora, passados trinta anos?
Qual a melhor imagem que guardam de tudo o que aconteceu?
E você mesmo, quanto ganhou com isso? (JORGE, 2014, p. 68-69).

Este sentido da curiosidade é, sinedoquicamente, replicado pela câmara de filmar através da qual se espreita e através da qual se enquadra o conjunto de figuras históricas. Assim, num processo de *mise en abyme* perspetivístico, o leitor vê o que o *camera man* filmou e segue os comentários das duas amigas e do próprio técnico de imagem e som acerca do que irá ser retido e guardado em termos de imagem. Assim, é possível observar como os dois níveis ficcionais (que acabam por delinear duas intrigas) se mostram ambos comandados pela *curiosidade*.

Todavia, existem importantes diferenças a considerar, uma vez que elas são reveladoras dos procedimentos utilizados na construção ficcional das personagens. Logo à partida, há uma diferença fundamental, pois, embora a curiosidade seja o móbil propulsor das duas intrigas (encaixadas em diferentes molduras), a curiosidade e o diagnóstico têm uma dimensão individual no caso da intriga do segundo nível narrativo, respeitante ao conflito enfrentado pela família Machado, ao passo que a curiosidade relativa à tensão narrativa dos enredos expostos pelos entrevistados necessariamente se pluraliza e se multiplica. Na prática, são acionadas quer as diversas perspetivas dos três amigos que têm olhares distintos sobre os entrevistados, quer ainda os pontos de vista dos entrevistados que expõem diferentes visões dos acontecimentos ligados ao 25 de Abril, desenrolando assim uma pluralidade de micronarrativas, as quais, no entanto, mantêm um sentido gregário pela sua ligação à História coletiva.

Uma outra diferença observável tem a ver com a distinção apontada por Marie-Laure Ryan (2013, p. 24) a propósito de diferentes tipos de narrativa. Revisitando algumas distinções aristotélicas, Ryan distingue três tipos de narrativas: épicas, dramáticas e epistemológicas. As narrativas dramáticas diferem das narrativas épicas, na medida em que as primeiras concentram a sua focagem sobretudo em redes

de relações humanas que evoluem de acordo com o modelo narrativo constituído pelos conhecidos momentos da explanação, complicação, crise e resolução⁶, à maneira da lição trágica (RYAN, 2013, p. 24). É este tipo de desenvolvimento narrativo o que encontramos na história individual da Machadinha, cujo enredo é de teor dramático, sendo a personagem caracterizada através do dinâmico jogo de relações interpessoais, regidas por contrastes, similitudes e proximidades. Por exemplo, a persistência de Ana Maria é igualada (ou mesmo superada) por Margarida Lota, o seu orgulho espelha o do próprio pai, António Machado e o seu pessimismo contrasta com o otimismo de Miguel Ângelo. Assim, o enredo evolui por entre cumplicidades ou desentendimentos e por entre amores e desamores.

Outra feição toma a narrativa dos episódios constituídos pelas conversas com os entrevistados e pelos comentários em torno deles. Neste caso, parece desenhar-se o que Marie-Laure Ryan designa por narrativa epistémica, cuja lógica interna é diferente, conforme explica a autora:

No século XIX, surgiu uma terceira espécie de narrativa: a narrativa epistémica, comandada pelo desejo de saber. O seu modelo representativo é a narrativa de mistério. A marca emblemática da intriga epistémica é a sobreposição de duas histórias: uma constituída pelos acontecimentos ocorridos no passado e a outra pela investigação que conduz à descoberta desses acontecimentos (RYAN, 2013, p. 7)⁷.

⁶ Segundo Ryan (2013: 24), este desenvolvimento narrativo é construído à maneira da lição das tragédias.

⁷ No original: “In the nineteenth century, a third kind of narrative made its appearance: the epistemic narrative, driven by the desire to know. Its standard representative is the mystery story. The trademark of the epistemic plot is the superposition of two stories: one constituted by the events that took place in the past, and the other by the investigation that leads to their discovery.” (RYAN, 2013, p. 7).

É talvez discutível a afirmação da autora de que a narrativa epistémica – aquela que é movida pelo desejo de conhecer – tem como representante-padrão a narrativa de mistério, uma vez que também outros tipos de narrativos são conduzidos pelo mesmo motivo. Menos problemático é pensar que este tipo de narrativa implica um tipo de leitura conduzida pelo desejo de saber. De acordo com as reflexões de Karin Kukkonen (2014, p. 729), trata-se de um processo inferencial; segundo a teorização de R. Baroni (2007), trata-se de um processo de diagnose e de leitura de sinais conducentes à descoberta.

3 O desejo de saber: dualismo compositivo e pluralidade das micronarrativas

Este modo de pensar a construção das intrigas incide não tanto sobre a sua estruturação sintática, ou sobre a conceção arquitetônica autoral, mas muito mais sobre a dinâmica processual da intriga, como esclarece Karin Kukkonen (2014).

Ora este ângulo de abordagem da intriga permite ver com clareza o modo como, no romance *Os Memoráveis*, se desenrolam os episódios das múltiplas entrevistas às figuras históricas. Com efeito, neste nível ficcional verifica-se o dualismo passado/presente referido por Ryan relativamente à “narrativa epistémica”: por um lado, são narrados os eventos experienciados pelas figuras históricas e a investigação sobre o significado coevô dessa vivência (a recuperar pelos repórteres); por outro lado, num presente marcado pela distância, são empreendidas reflexões atuais pelas próprias figuras históricas quando estas são instadas pelos entrevistadores a refletirem sobre as experiências no passado.

Assim se chega à dualidade que caracteriza as figuras históricas neste romance. Note-se que é uma dualidade que vai para além daquela que normalmente é acionada com as personagens históricas: aqui, de modo notável e muito conseguido, as personagens históricas, num tempo presente, olham para elas próprias no passado, visionam esse momento histórico único de que a fotografia é apenas um emblema pretendidamente factual.

Observe-se, então, como este processo é *acionado na composição* de três das figuras históricas do romance.

No caso da personagem Tião Dolores, o fotógrafo, a dualidade referida pressupõe um desdobramento em registo alegre e em chave cómica, no que se distingue relativamente às outras figuras entrevistadas. Rindo-se da seriedade dos entrevistadores, a figura apresenta-se de modo histriónico, recebendo os repórteres em *robe de chambre* demasiado curto, contrariando, com as suas atitudes de *clown*, a possível atribuição de um sentido heroico à sua atuação – numa posição diametralmente oposta à figura de El Campeador.

A juntar a esta estratégia da teatralidade essencialmente dual (no sentido do desempenho de um papel ou da representação de um caráter), surge a ideia do olhar do artista-fotógrafo mediado pelo enquadramento da própria máquina fotográfica. Ao executar a fotografia, o artista simultaneamente “entra” dentro da realidade e distancia-se dela pelo corte realizado pela seleção da amplitude e do ângulo do que é observado.

Esta dualidade é replicada na narrativa que o fotógrafo faz desse dia heroico, criando um jogo dinâmico de feição metaplética de imersão e emersão entre a realidade e a ficcionalidade que Jean-Marie Schaeffer designa por “efeito de presença do real” (*apud* LAVOCAT, 2016, p. 482). Neste jogo, ele é um sujeito dual – um sujeito-personagem – idêntico àquele sujeito “bicéfalo” que Schaeffer diz caracterizar o responsável pela metalepse (*idem*, p. 483), o qual se encontra meio dentro meio fora da envolvência ficcional, na medida em que não cai inteiramente dentro do logro da imersão na ficção.

Tomando fôlego, Tião Dolores é uma personagem colocada em cena através da fotografia e da narração teatral (em discurso direto) da sua própria atuação fotográfica feita de *plongés* e *contra-plongés*, numa espécie de mergulho ótico que desce ao âmago da rendição dos opressores:

“E ele estava lá, o czar.”⁸

Estava lá. Um quarto duas camas, uma cadeira, um óleo, um guarda-fatos, o Presidente do Conselho estava lá de pé, com as mãos nas costas da cadeira, estava lá. Primeira chapa. Quando o Director dos Serviços de Informação, muito elegante, entrou no quarto, e eu atrás, o Presidente

⁸ No romance, a autora opta, estilisticamente, por marcar com aspas as falas em discurso direto das personagens.

disse – “Pedro, Pedro, onde nós chegámos.” Eu ajoelhei-me em frente do Presidente. É a segunda chapa, *contre-plongée*. (...) “Não, Pedro, de modo nenhum. Eu caminharei pelos meus próprios pés, e sairei pela mesma porta por onde entrei. Eu estive lá atrás sentado numa pedra a pensar na hipótese de saltar pelos telhados. Iam colocar uma escada dos bombeiros para eu descer. Mas quando me disseram que...” Chapa de frente, chapa de frente, grande carácter. “Me disseram que no Terreiro do Paço quatro ministros fugiram através do buraco escavado na parede, e que a esta hora o mundo inteiro já tem essa triste imagem nas redações dos jornais, eu percebi o risco que corria para a posteridade e voltei para o meu lugar. Horrível, Pedro, Horrível.” Chapa (JORGE, 2014, p. 118).

O lado inventivo deste episódio prende-se com o facto de não existirem, historicamente, essas imagens e de haver apenas relatos do que realmente se passou no interior do Quartel do Carmo, aquando da rendição de Marcelo Caetano.

Se Tião Dolores, através de um nome ficcional, encarna provavelmente a personalidade de Eduardo Gageiro, conhecido fotógrafo do 25 de abril, também não será de excluir que a personagem possa representar uma súmula do trabalho deste repórter e do trabalho de um outro fotógrafo, Alfredo Cunha – os dois conhecidos fotógrafos da Revolução de Abril.

Por outro lado, procedimentos diferentes podem ser observados no caso do episódio relativo ao encontro dos repórteres com El Campeador, que recria a figura de Otelo Saraiva de Carvalho.

Logo à partida, acentua-se o efeito de *surpresa* tal como é referido pela Machadinha: “... quando chegámos à Praia Grande (...) encontrámo[-lo] montado sobre um cavalo, e isso nenhum de nós o poderia ter imaginado. (...) Movidos pela surpresa, aproximámo-nos (...)” (JORGE, 2014, p. 212).

“Cenário” é a palavra-chave aqui, pois ela surge de imediato na mente da narradora quando os repórteres descem pela ravina em busca da sua fonte. Mais além das referências explícitas ao cenário, é fundamental, neste episódio, o modo como é revelado o enquadramento ambiental: na praia, o cavaleiro parte à desfilada para o mar, persistindo na repetição do intento e do respetivo movimento quando o cavalo se

recusa a entrar na água e nas ondas. Não admira, pois, que a descrição ganhe uma preponderância significativa neste episódio, mostrando o espaço largo do areal, a bruma ou “a poeira húmida” da beira-mar, a zona da rebentação do mar bravio, sem esquecer os elementos indicadores de movimento: as ondas e o vento – elementos que fazem a delícia do *camera man*, que, desta vez, vê o seu trabalho ganhar em qualidade estética. No meio do cenário encontram-se as personagens ou “as três figuras”, como diz a narradora – o cavaleiro, o cavalo e o instrutor – também elas em movimento marcado pelas elipses traçadas pelo cavalo à desfilada.

Expressões como “Ambiente marinho” (*idem*, p. 216) e “paisagem marinha” (*idem*, p. 221) ganham relevo aqui sobretudo quando a elas se junta o entrosamento entre cavaleiro, cavalo e paisagem. Este entrosamento está de acordo com o entendimento do conceito de ambiente proposto por Ozíris Borges Filho⁹:

[D]efine-se ambiente como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. Esquematicamente, teríamos:

- 1.º Cenário + clima psicológico = ambiente;
- 2.º Natureza + clima psicológico = ambiente (FILHO, 2007, p. 50).

O leitor entenderá melhor a importância do cenário a partir do momento em que fica a saber que El Campeador se está preparando para a filmagem de uma série da BBC, intitulada *Heróis do Mar*. Assim, ação-se, novamente, uma espécie de *mise en abyme* mitigada: a filmagem deparará com uma preparação para outra filmagem.

A dinâmica deste jogo de replicação confere um maior grau de ficcionalidade à personagem, levando a que esta figura seja mesmo considerada explicitamente como um “protagonista”. Este procedimento é ainda “reprisado” através da comparação que o próprio El Campeador

⁹ O conceito de ambiente tal como é proposto por Ozíris Borges Filho adquire um sentido mais específico do que aquele que é atribuído à noção de *setting*, considerada como “categoria sócio-geográfica relativamente estável que abarca o texto todo”, segundo a teorização de Marie-Laure Ryan (2016, p. 24).

estabelece com a figura histórica de quem herda o nome codificado, o cavaleiro Dom Rodrigo Díaz de Vivar, uma figura realmente existente, mas ficcionalmente engrandecida pela lenda e pela literatura:

Acha que o país ainda irá precisar de si? Ainda se considera imprescindível? (...) O cavaleiro disse – “Imprescindível? Claro que serei sempre imprescindível. Eu sou como Dom Rodrigo Díaz de Vivar, aquele cujo cadáver atado sobre a montada, com a espada amarrada à mão morta, quando enviado para o campo da liça, continuava a amedrontrar qualquer um. Eu vou ser como esse. O meu corpo será cadáver e ainda há-de ganhar batalhas (JORGE, 2014, p. 221-222).

Todavia, esta comparação funda-se, por parte do entrevistado que a convoca, no pressuposto da real existência histórica do cavaleiro medieval, cabendo ao leitor a inferência do sentido mítico e lendário. Compreende-se melhor assim que *El Campeador* se empenhe a reivindicar para si e para a filmagem um estatuto não ficcional:

“Como naquela noite há trinta anos atrás, o resultado deste filme há-de ser sem mancha nem falha.”
“Trata-se então de uma peça para a BBC Ficção?” perguntou a Lota.
“De modo nenhum, trata-se da BBC História. (...) Porque a historiografia portuguesa, essa puta velha que só contempla quem mais dá, prepara-se para fazer da minha pessoa, e dos meus companheiros de insurreição, um estandarte de ignomínia. Se não nos impusermos, contando a verdade à BBC ou à CBS, como é o vosso caso, iremos passar à posteridade como um bando de idiotas, ou pior, como um grupo de canalhas. Mas eu não o vou permitir (JORGE, 2014, p. 217).

O contraponto disfórico deste episódio surgirá através da suspeita da Machadinha (aguçada pela história pessoal de seu pai) de que se trata de uma situação (também neste caso) votada ao insucesso. Motivada pela necessidade de descobrir se a filmagem realmente ocorreu, no

dia seguinte, ela regressa à Praia Grande e fica a saber que não houve filmagem nenhuma e que tudo não passou de um logro.

Assim, se no caso do episódio com Tião Dolores, o fotógrafo, a estratégia utilizada na construção dinâmica da personagem conducente à sua ficcionalização deve muito à teatralização e à utilização da tipificação do fotógrafo, no caso de El Campeador, a figura ganha estatuto ficcional pelo recurso às características do herói e da mitificação (pese embora a desconstrução a que é submetida posteriormente).

Por seu turno, diferente se apresenta também a construção da narrativa no caso do episódio sobre o célebre Charlie 8, nome de código de Salgueiro Maia, e, consequentemente, diversa é também a construção da personagem. Trata-se do episódio menos ficcionalizado e mais próximo de narrativa historiográfica e jornalística; contudo, não deixa de ser instaurada a ficcionalidade.

Desta vez, a aproximação ao ficcional gera-se pela acentuação do “desejo de conhecer” de que fala Ryan, um movimento que não está longe a ideia de “paixão pela descoberta de sentido” que Peter Brooks, apoiando-se em Barthes, afirma ser o que impele o leitor de uma narrativa:

Intriga [é] uma atividade, uma operação de estruturação (provocada no) a deduzir pelo leitor para compreender os sentidos que se desenvolvem apenas através da sucessão textual e temporal. Nesta perspetiva, a intriga pertence à “competência” e à “performance” do leitor – a leitura da narrativa – ela dá vida ao processo de fazer-sentido: é a componente-chave da “paixão do sentido”, que, segundo Barthes, nos entusiasma quando lemos. Podemos, então, conceber a leitura da intriga como uma forma de desejo que nos conduz em frente através do texto. As narrativas não só dizem o desejo – tipicamente presente em histórias de

desejo – como despertam e fazem uso do desejo enquanto dinâmica de significação (BROOKS, 2002, p. 132)¹⁰.

A mola propulsora do agenciamento da entrevista com a viúva de Charlie 8 é, notoriamente, o desejo de saber – desejo de saber pormenores da atuação desassombrada deste jovem militar e desejo de saber como Salgueiro Maia, mais tarde, tinha lidado com a falta de valorização dos seus feitos. A situação funciona como um quebra-cabeças que precisa de ser percebido e por isso encontramos a isotopia do “saber” marcada pela reiteração intensa do verbo saber em múltiplas expressões, tais como: “estar disposta a querer saber (JORGE, 2014, p. 246), “toda a gente sabe” (*idem*, p. 247) “tinha tido conhecimento” (*idem*, p. 248) “a anémona quis saber” (*idem*, p. 250), “ficámos a saber por que razão” (*idem*, p. 251), “algum documento que elucide. Quem sabe?” (*idem*, p. 250). É esta isotopia da procura do conhecimento e da revelação – assinalada, em clave historicizante, pela expressão “para que se saiba” – que preside à entrevista com a viúva de Salgueiro Maia:

“Quer dizer que o seu marido morreu de desgosto?” (...)
“De modo nenhum, **toda a gente sabe** que ele morreu de doença prolongada.” (...) “Quer dizer que durante nove anos os militares não promoveram o seu marido, que o desterraram para lugares e ilhas (...), e ele, aquele que foi o rosto mais visível de todos quantos deram a liberdade ao país, não morreu de desgosto?” Perguntou Margarida à viúva e foi lembrando episódios de que **tinha tido conhecimento** nos dias anteriores e que muito a tinham chocado. (...) A anémona quis, então, **saber** se o facto de,

¹⁰ No original: “Plot (...) [is] an activity, a structuring operation elicited in the reader trying to make sense of those meanings that develop only through textual and temporal succession. Plot in this view belongs to the reader “competence”, and his “performance” – the reading of narrative – it animates the sense-making process: it is the key component of that “passion for the meaning” that, Barthes says, lights us afire when we read. We can, then, conceive of the reading of plot as a form of desire that carries us forward, onward, through the text. Narratives both tell of desire – typically present some story of desire – and arouse and make use of desire as a dynamic of signification.” (BROOKS, 2002, p. 132).

no mesmo dia em que tinham sido atribuídas pensões por serviços distintos a antigos membros da polícia política, e ao marido ter-lhe sido negada, se não era uma prova de que não havia sido obra do acaso. (...) A viúva (...) [o]lhava para a câmara. Disse – “Também não foi assim, nunca chegaram a negar a pensão ao meu marido. (...) Havia um enquadramento legal para a bravura dos pides, não havia artigo nenhum no qual coubesse a bravura do meu marido.” (JORGE, 2014, p. 250).

Assim, para um devido reconhecimento histórico da sua coragem no serviço prestado à pátria, não está prevista uma situação específica, colocando-se em destaque o facto de esta figura não se enquadrar em nenhuma “tipologia” legal dentro da legislação tradicional – situação que, por contraste, faz sobressair a excepcionalidade da bravura do capitão, alçando-o à categoria de herói. Essa heroicização, porém, não parte da própria figura – é-lhe atribuída *a posteriori*, quando a reavaliação dos outros assim a classifica.

Versátil e bem documentada, Margarida Lota, a anémona, insiste em saber algo mais do que até ao momento havia sido documentado, querendo penetrar no mistério da vida deste ousado homem. E este desejo é secundado explicitamente pela narradora: “A minha curiosidade era a sua.” (JORGE, 2014, p. 249). Daí que se esclareça um conjunto de pormenores que quase nunca são referidos pela História, a qual, com o intuito de enaltecer a pátria, elide factos menos altos, mas que os jovens jornalistas, “para que se saiba”, querem confirmar:

“Ficámos a saber que tudo tinha começado quando o juiz do Tribunal Militar devolvera o requerimento feito por Charlie com uma grande cruz preta, sob o pretexto de que os seus actos de abnegação e coragem cívica não cabiam no artigo quatrocentos e quatro, barra, oitenta e dois, mas os actos dos torcionários ocorridos antes, segundo

a lei, cabiam.”¹¹ (...) Deste modo, houve o provimento dos pides e não o do rapaz dos tanques, autor daquelas conversações prolongadas no Largo do Carmo. Assim, Charlie 8 teve o seu requerimento adiado. O seu papel foi colocado no fundo de todos os papéis a que ia sendo colocada a data *sine die*.” (JORGE, 2014, p. 251-255).

4 Conclusão

É, pois, possível observar como também este último episódio vai ganhando progressivamente um maior grau de ficcionalidade. O desenho desta entrevista ultrapassa o da mera reportagem factual, não só por utilizar o efeito de heroicização, mas também por acionar a estratégia de que há algo misterioso a pairar na atmosfera em que se encontram as personagens. Com efeito, concorre para a ficcionalidade deste episódio o facto de se convocar a presença de um “ente” misterioso que vem explicar os meandros da História:

... a verdade é que havia mais alguém no interior daquele escritório. Alguém nos contava, ali dentro aquilo que a viúva, incrédula, ela própria não sabia. (...) Alguém que ali dentro sabia muito mais que a viúva, alguém que estava entre nós, naquele lugar entre árvores molhadas e caminhos encharcados, fez-nos saber mais (JORGE, 2014, p. 251, 253).

Este alguém não é o herói nem o seu fantasma, pois, como se lamenta a viúva, ele morre sem se saber herói e sem ter tido o reconhecimento de o ser. Esse alguém misterioso que paira no meio do

¹¹ Aponta-se como esclarecimento que, no fundo, um dos motivos para a não valorização da coragem deste capitão é um motivo conservador e imperialista: “Pode Vossa Excelência decidir, descansado, o provimento dos primeiros, pois em relação a esses a lei não oferece dúvida alguma. Cumpriram o seu dever para com o Império, quando a nação era um Império. Já o rapaz dos tanques e das chaimites, não pode Vossa Excelência conceder a sua assinatura, uma vez que não pode confundir este com os primeiros. (...) É que os primeiros defenderam o Império, enquanto o rapaz desfez o Império.” (JORGE, 2014, p. 252).

espaço da entrevista e que ultrapassa em saber a “anémona”, poderá ser a História, aquela que pacientemente regista os dados e que os divulga.

Mas, indo para além da História, esse espírito perscrutador é sobretudo o da Ficção pela capacidade que tem de iluminar a História e de lhe dar vida, como já Garrett tão bem o sabia. Com efeito, com a pluralidade das perspetivas, a composição ficcional no seu todo, ao criar uma rede de relações entre as personagens e ao agenciar os acontecimentos numa complexa sintaxe narrativa, reaviva as figuras históricas, coloca-as em diálogo com personagens muito próximas de nós, os leitores atuais, tornando nossos os problemas deles, como se observou nos exemplos analisados. Com o seu encantamento, a ficção reinventa as figuras históricas e dessa reinvenção nasce a verdade estética, acionando um fingimento que revela e desvela, tanto mais que, como Lídia Jorge nos diz através de uma das suas personagens: “A beleza é o grau mais elevado da verdade.” (JORGE, 2014, p. 43).

Referências

- BORGES FILHO, O. *Espaço & Literatura*. Introdução à Topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.
- BARONI, R. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Seuil, 2014.
- BROOKS, P. Narrative of desire. In RICHARDSON, B. (ed.). *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closures and Frames*. Columbus: The Ohio University Press, 2002, p. 130-137.
- HAMON, P. *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993.
- JORGE, L. *Os Memoráveis*. Lisboa: D. Quixote, 2014.
- HOORN, J. F. and KONIJN, E. A. Perceiving and experiencing fictional characters: An integrative account. *Japanese Psychological Research*, Vol. 45, Nº4, p. 250-268, 2003.

- KUKKONEN, K. Plot. In HÜHN, P. et al. (eds.) *The Living Handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>. Acesso em: 14 jun. 2020.
- LAVOCAT, F. *Fait et Fiction*. Pour une frontière. Paris: Seuil, 2016.
- MATEUS, I. C. Resenha de *Os Memoráveis* de Lídia Jorge. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, 2014. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000300025. Acesso em: 14 jun. 2020.
- PINHO, L. M. *Sobre Os Memoráveis, de Lídia Jorge. Ao encontro da luz primordial*. 2017. 117 f. Tese (para a obtenção do grau de mestre em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32034>. Acesso em: 14 jun. 2020.
- RYAN, M.-L. Interactive Narrative, Plot Types, and Interpersonal Relations. *Intersemiosis*, Ano II, n. 4, jul-dez, p. 23-34, 2013.
- RYAN, M-L. et alii. *Narrating Space / Spatializing Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016.
- THOMASSON, A. Fictional Characters and Literary Practices. *British Journal of Aesthetics*. V. 43, n. 2, April, p. 138-157, 2003.

Figurações da solidão em *Viver com os outros*, de Isabel da Nóbrega e *Os íntimos*, de Inês Pedrosa

Figures of solitude in Living with others, by Isabel da Nóbrega and The Intimates, by Inês Pedrosa

Tainara Quintana da Cunha

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, Rio Grande do Sul / Brasil
tainaraquintana24@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1772-3523>

Resumo: O presente trabalho investiga os romances *Viver com os outros* (1964), de Isabel da Nóbrega e *Os íntimos* (2010), de Inês Pedrosa demonstrando como a solidão integra a figuração das personagens. Na introdução, aproxima as obras tendo em atenção a organicidade do romance português contemporâneo, conforme proposto por Miguel Real (2012), e enfatiza a presença da solidão no cotejo entre os dois livros. Após, analisa a configuração dos protagonistas Ana e Afonso com base na figuração dos sujeitos ficcionais segundo Carlos Reis (2018). Por fim, aponta a solidão como característica na composição das personagens em ambos os romances, consideradas as particularidades de cada obra e o contexto socioliterário no qual se inserem. Além disso, defere que a “solidão ontológica”, de acordo com Alexandre P. Torres (1967) é tema da literatura portuguesa que, por seu turno, se ressignifica para representar os individualismos do homem contemporâneo, conforme Benilde J. Caniato (2007).

Palavras-chaves: *Viver com os outros*; *Os íntimos*; personagem; solidão; Ana; Afonso.

Abstract: The present essay investigates the novels *Living with Others* (1964), by Isabel da Nóbrega and *The Intimates* (2010), by Inês Pedrosa, demonstrating how loneliness integrates the figuration of the characters. To this purpose, in the introduction, it approaches the books taking into account the organicity of the contemporary Portuguese novel, as proposed by Miguel Real (2012), and emphasizes the presence of loneliness in the comparison between the two books. Then, it analyzes the configuration of the protagonists Ana and Afonso based on the figuration of fictional subjects according to Carlos Reis (2018). Finally, it points to loneliness as a characteristic in the composition of the characters in both novels, considering the particularities of each one and the socio-literary context in which they are inserted. Furthermore, it defers that “ontological loneliness”, according to Alexandre P. Torres (1967) is a theme of Portuguese literature that, in turn, resignifies itself to represent the individualisms of contemporary man, according to Benilde J. Caniato (2007).

Keywords: *Living with others*; *The intimates*; character; solitude; Ana; Afonso.

1 Aproximações

Quando, em 1964, a escritora Isabel da Nóbrega¹ lançou a primeira edição do romance *Viver com os outros*, Inês Pedrosa² desfrutava a

¹ Escritora e cronista lisboeta, Isabel da Nóbrega (1925) trabalhou no rádio. Iniciou a produção literária com *Os anjos e os homens* (1952). Sua premiada obra estende-se por peças teatrais, livros de crônicas, literatura infantil e romances, entre os quais está *Viver com os outros* (1964) condecorado no mesmo ano, com o Prêmio Camilo Castelo Branco.

² Escritora, jornalista e tradutora coimbrã, Inês Pedrosa (1962) trabalhou no rádio e na televisão. Foi diretora da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, entre 2008 e 2014. Possui extensa produção literária distribuída entre traduções, crônicas, peças teatrais, livros de contos, literatura infantil e organização de antologias, além da confecção de romances. Sua estreia como romancista deu-se com *A instrução dos amantes* (1992). *Os íntimos* (2010) é o segundo romance da escritora condecorado com o Prêmio Máxima de Literatura, anteriormente recebido pela edição de *Nas tuas mãos*.

primeira infância em seus dois anos de idade. A Inês Margarida, nome de batismo, não havia sido arrebatada pelo ímpeto da escrita que, algumas décadas depois – tendo, inclusive, o término do Regime Salazarista e a virada de século pelo meio, conforme Reis (2006, p. 287) – resultaria na redação do primeiro romance *A instrução dos amantes* (1992)³ e, mais tarde, n'*Os íntimos* (2010), obra tão inquietante quanto a de sua predecessora.

Assim como aquela escritora, influência de primeira hora na obra de José Saramago, Pedrosa entrelaça personagens e enredo em torno de uma única ação principal, transcorrida no tempo ficcional correspondente ao presente da narrativa: um jantar informal entre o grupo de amigos no qual, em meio ao diálogo e a pilharia, sobressai a vontade de estar na companhia uns dos outros. Vontade, necessidade da presença do outro ou, medo à solidão?

No espaço da cidade e do restaurante, *Os íntimos* (2010) situa as vivências de cinco personagens: Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe. Eles se reúnem periodicamente num restaurante lisboeta para comer, beber, conversar e aliviar as tensões diárias; pequenas mazelas a que estão submetidos, tanto na vida profissional quanto na privada. O romance de Inês Pedrosa flagra o grupo de amigos num desses encontros mensais e vasculha a intimidade de cada um dos convivas em meio a construções narrativas dialógicas e em fluxo de consciência.

A lembrança de amores falhados, as frustrações com a profissão, a passagem do tempo e a inexorável finitude humana que a morte representa são temas expoentes no romance e estimulam um gradativo estado de solidão, especialmente de Afonso, o protagonista. Quando vista em perspectiva, a dimensão existencial da obra amplifica-se num vazio que, não raro, acomete o homem moderno no tecido do contemporâneo.

Afonso catalisa o melhor e o pior da personalidade de cada um dos seus amigos: é arrogante como Filipe; escritor, tal qual Pedro; desvaira-se por mulheres na mesma proporção que Augusto e delas permanece dependente, como Guilherme. O fluxo consciente de um

(1997). Segundo o site da escritora, sua obra está publicada no Brasil, Estados Unidos, Espanha, Croácia, Itália e Alemanha.

³ Os títulos das obras literárias apenas mencionadas no presente estudo estão acompanhados pela data da primeira edição.

parece reverberar no discurso do outro, corroborando as afinidades que eles partilham e também, revelando pequenas crises existenciais manifestas na interação dialógica, favorecida pelo espaço da mesa de bar.

A palavra, seja proferida em discurso direto, seja transcrita pelo narrador, ou aquela que remete às personagens femininas em aparência, secundárias, é o mecanismo linguístico e discursivo a revelar a potência significativa do livro de Inês Pedrosa, não só porque é o primeiro de seus romances a ser protagonizado por homens, mas porque nele as personagens são construídas de tal forma que permitem o aprofundamento de aspectos temáticos e estruturais da narrativa.

Entre as várias portas de entrada interpretativas destacamos a presença de narrativas inscritas dentro da narrativa principal. Cada um dos íntimos constrói-se em meio à estrutura textual que abriga cartas: “Carta de Ana Lúcia” (PEDROSA, 2010, p. 65), contos: “O desejo, lembras-te?” (PEDROSA, 2010, p. 133), “Músculo involuntário, um conto de Orlando Cohen” (PEDROSA, 2010, p. 145), e o rascunho de um romance escrito em meio ao texto principal: o “Manuscrito de Bárbara” (PEDROSA, 2010, p. 97).

Além disso, notamos que a caracterização do tempo e do espaço exerce influência sobre as ações dos sujeitos, assim como as constantes digressões ao passado que, estando à espreita por meio das lembranças, recupera fatos significativos ao comportamento das personagens no presente da narrativa. Nessa altura, destacamos que nossa opção pela abordagem do tema da solidão caracteriza-se como um dos aspectos a serem observados em *Os íntimos*, e não a temática principal do romance.

Adotamos o mesmo ponto de vista no estudo de *Viver com os outros*, obra de Isabel da Nóbrega em que a solidão é uma das possíveis abordagens na constituição da personagem Ana, a protagonista. O romance é protagonizado pela esposa de Henrique. O casal oferece em sua casa um serão que se estende até o jantar, à saúde e sucesso de uma cirurgia a que Henrique fora submetido. A ocasião se pauta pelas convenções sociais, regras de etiqueta e boas maneiras; teatralização encenada na recepção e amabilidade da protagonista. Está aí instalada a classe média portuguesa recém-egressa do salazarismo, cuja marca aparece na atmosfera festiva que emana dos primeiros tempos de extinção do Regime.

Aqui, como n’*Os íntimos* o recorte temporal é o transcurso de um jantar. Há predominância do discurso direto e do fluxo consciente,

técnicas predominantes nos assuntos banais dos convivas chamados para o serão e para a boa mesa em casa de Ana. Entre os participantes encontramos parentes e amigos, caso de tia Leopoldina, tio Vladymiro, Rita, Sebastião e Fernando que parecem servir à composição do cenário.

A narrativa de Isabel da Nóbrega é um imenso diálogo no qual o leitor precisa fixar a atenção para saber quem está falando o quê. Aliás, a opção pelo diálogo aberto e pela imersão na consciência das personagens em ambas as obras supracitadas remete à técnica narrativa da autora Virgínia Woolf, mestre na escrita a partir da arquitetura mental das pessoas ficcionais⁴. Nesse sentido, embora haja trechos em que o narrador onisciente faça ponderações ao longo dos textos, especialmente n'*'Os íntimos'*, as romancistas portuguesas em questão parecem influenciadas pela autora britânica ao adotar técnica similar na construção narrativa de seus respectivos romances.

Apesar de *Viver com os outros* (1964) e *'Os íntimos'* (2010) ser duas obras da literatura portuguesa, separadas por mais de quatro décadas, os romances interligam-se pela densidade das personagens, pela remodelagem na estrutura narrativa e pela temática verossímil da solidão, que permanece em suspense em ambos os enredos, contribuindo para a constituição dos traços fundamentais das pessoas ficcionais.

Isabel da Nóbrega, nos anos 60, por um lado atribui às personagens de *Viver com os outros* a leveza de parte da burguesia pouco preocupada com o Regime; o que encobre a censura que o Estado Novo representou para artistas e para a sociedade portuguesa como um todo; por outro lado marca a insurgência contra o tolhimento socioliterário que a época representou, redimensionando a estrutura do romance tradicional por meio do discurso direto livre, que obedece ao fluxo de consciência e abole o narrador, marca da autonomia dialógica da autora.

De outro modo, Inês Pedrosa, em 2010, situa os sujeitos de *'Os íntimos'* no tempo presente, em que ser livre representa mais obrigação que ato libertador. Na era da internet e dos relacionamentos fugazes, os íntimos são homens aterrados pela vida contemporânea na Lisboa moderna, aberta à migração que, longe do período das fardas, representa o cosmopolitismo das cidades conectadas à cibercultura e influenciadas,

⁴ À guisa de exemplo veja-se os romances WOOLF, Virgínia. *Entre os atos*. Tradução de Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008. WOOLF, Virgínia. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2011.

sobretudo, pela cultura de massa. A dinâmica na narrativa de Pedrosa não corresponde aos moldes pré-concebidos do romance tradicional, tal como o conhecemos. No romance de 2010 a presença do narrador onisciente mescla-se à interferência discursiva das personagens que por vezes, se querem autoras da própria narrativa. Veja-se, por exemplo, a personagem Pedro, um dos íntimos, autor do “Manuscrito de Bárbara”. Respeitadas as particularidades dos romances, *Viver com os outros* e *Os íntimos* são narrativas que não extinguem as categorias discursivas do romance tradicional tal como o conhecemos, mas promovem o reajuste, sobretudo na figuração das personagens de ficção, essa “decisiva categoria da narrativa” (REIS, 2018, p. 10).

Afora as disparidades entre o contexto socioliterário dos anos 60 do século XX e da primeira década do século XXI, observamos a configuração das personagens, tendo em vista que a solidão encontra-se entre os temas intrínsecos às narrativas em questão, e promovemos uma aproximação entre os textos através das personagens protagonistas Ana, de *Viver com os outros* e Afonso, de *Os íntimos*. Ao fazê-lo consideramos a organicidade histórico-ideológica do romance português que, segundo Real (2012, p. 3) rechaça a divisão em períodos literários e valida a preferência pela estrutura ramificada em forma de árvore. Nossa estudo também está pautado pelas investigações de Reis (2018, p. 15) no que se refere à centralidade da personagem de ficção e suas figurações narrativas, considerando a desenvoltura, densidade e complexidade psicológica.

O estudo sobre o romance português a partir de Miguel Real e sobre a personagem de ficção, conforme Carlos Reis alinha-se às investigações sobre a solidão enquanto um dos temas recorrentes nas obras literárias portuguesas, no dizer de Alexandre P. Torres (1967 p. 161); e de escritoras portuguesas, conforme Benilde J. Caniato (2007, p. 237). O suporte teórico chancela os intertextos que buscamos estabelecer entre os romances *Viver com os outros* (1964), de Isabel da Nóbrega e *Os íntimos* (2010), de Inês Pedrosa, chamando atenção sobre a constituição das personagens Ana e Afonso, respectivamente.

2 Intersecções

Tratando-se da divisão da literatura em períodos, concordamos com a aglutinação do romance português em blocos literários, em

detrimento da simplificação periódica, pautada por autores, obras e datas e temos que, do ponto de vista da cultura portuguesa:

Ainda que autónoma esteticamente, nenhuma obra se basta a si própria, integrando-se de facto e de direito no húmus social e cultural donde proveio e de que é representação literária; Nenhum autor se basta a si próprio, evidenciando-se como parte de um todo estético, iniciado na década de 50 e provisoriamente finalizado em 2010 (REAL, 2012, p. 11).

O teórico considera como referência temporal no estudo d'*O romance português contemporâneo 1950-2010* o recorte diacrônico a partir dos anos 50 do século XX até a primeira década do século XXI. De acordo com o estudioso, nesse período mais ou menos delimitado ocorre uma espécie de homologia, estreita relação entre o tempo real e o tempo dos romances, vértices que operam interseccionados à heterogeneidade estética das narrativas.

A perspectiva de Real não ignora o tempo de escrita e confrontação da obra literária com a realidade. Antes, seu ponto de vista sinaliza o trânsito das obras entre temporalidades distintas, promovendo um amálgama no sentido de facilitar a mirada em conjunto ou em blocos literários, e flexibilizar o estudo e o relacionamento entre as linhas de força que permeiam as obras. Tal ponto de vista tende a reforçar os intertextos e viabilizar a aproximação entre textos cuja tradição das histórias da literatura separou por períodos literários estratificados e contraditórios entre si, considerando a sucessão cronológica segmentada⁵, em detrimento da miscigenação de fatores sociais, literários e linguísticos que pautam a literatura.

Nesse sentido, Reis também aborda a delicada questão da evolução narrativa e da divisão da literatura em períodos. O crítico não abole as distinções entre um período e outro, todavia, admite que:

A continuidade constitui um aspecto crucial do fenómeno da evolução literária. Uma definição aceitável do

⁵ Referimo-nos à divisão da literatura em períodos presente em: MOISÉS, M. *A literatura portuguesa através dos textos*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

conceito de período literário deve mesmo conferir um certo destaque a esse sentido de fluidez; só assim se elimina a tendência para compartmentar, de forma excessivamente rígida, os períodos literários, quando se insinua ou declara que um determinado período só desabrocha porque o precedente se encontra de todo exaurido. Ora, não é bem isso que normalmente acontece (REIS, 2013, p. 277).

Considerando a proposta de abordagem as afirmações acima acerca da precariedade da divisão fragmentada em períodos literários estanques que não se relacionam, e a débil estratificação dos períodos da literatura, consideramos que os mais de quarenta anos que separam os romances de Isabel da Nóbrega e Inês Pedrosa não representam empecilho para fazer de *Os íntimos* (2010) chave de leitura e interpretação no cotejo e revisita a *Viver com os outros* (1964).

A análise da estrutura em forma de ramificação aponta outros caminhos de leitura para além da comparação entre obras pertencentes ao mesmo período literário, reforça a atualidade temática e estrutural de ambos os romances, além de sinalizar, no percurso da evolução narrativa, a permanência do protagonismo das escritoras na cena literária portuguesa.

Nesse sentido, para além das questões intrínsecas à narrativa de ficção, contextualizamos a produção literária de Isabel da Nóbrega e de Inês Pedrosa junto ao sistema literário que serve de referência para o presente estudo. Tanto na obra das autoras como no inventário da literatura portuguesa feita por mulheres, a solidão é tema das escritoras lusitanas a partir da segunda metade do século XX. Para Caniato:

Dentre as escritoras portuguesas que têm tratado do tema da solidão. ‘solidão a sós’ ou ‘solidão em companhia’, destacamos Irene Lisboa, Isabel da Nóbrega, Marta de Lima e Maria Judite de Carvalho. Solidão exterior, ‘sociológica’, que se manifesta pela ‘ausência dos outros’ (‘solidão a sós’), e solidão interior, ‘ontológica’, que se revela pela ‘presença’ (‘solidão em companhia’), conforme nos diz Alexandre Pinheiro Torres (CANIATO, 2007, p. 237-238).

Notamos “A solidão como tema de escritoras portuguesas”, conforme bem pontua Caniato (2007, p. 237) no título de seu ensaio, e acrescentamos que há indícios do tema recorrente durante o século XX, pelo menos, desde o século XVII. Lembramos que a Freira Sórora Mariana Alcoforado lamentava em sua cela a ausência do oficial Noël-Bouton de Chamille, no século XVII, através das epístolas endereçadas àquele, reunidas sob o título de *Cartas de amor*⁶; e que a poeta Florbela Espanca não deixou de fazer referência ao tema da solidão no conjunto de suas poesias, no princípio do século XX, como no terceiro do poema “Eu”: “Sou aquela que passa e ninguém vê.../ Sou a que chamam triste sem o ser.../ Sou a que chora sem saber porquê... (ESPANCA, 2015, p. 19).

Tanto nas *Cartas* como no soneto “Eu” a solidão é mecanismo de formulação da narradora e do eu-lírico, respectivamente, e aparece como elemento constitutivo das personalidades lamentosas de sua desgraçada existência. Tal afirmação aponta uma constante quando recordamos que, no decorrer do século XX esse processo de tematização se acentua especialmente no formular textual das mulheres.

No que diz respeito ao gênero romance, referindo-se às pessoas ficcionais como categoria narrativa atemporal, Reis assegura que: “a personagem comprehende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controlo e ao projeto de quem a concebeu.” (REIS, 2018, p. 15). Isso equivale a dizer que a personagem de ficção não comprehende apenas um simulacro do real, tampouco está restrita ao real, embora faça sentido ao leitor por meio da identificação com suas ações e atitudes. Ela adquire características intrínsecas que a emancipam do autor e, ao mesmo tempo, colocam-na em confronto com o leitor, o desafiando a descobrir-lhe as entradas, através do elaborado jogo narrativo. Assim, nos parece pertinente recuperar as seguintes indagações:

o que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou os modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? [...] Que processos de figuração e de

⁶ ALCOFORADO, M. *Cartas de amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*? (REIS, 2018, p. 119).

As investigações levantadas pelo crítico literário tratam da permanência da personagem para além dos limites da obra narrativa onde a encontramos, o que leva a considerar a recepção das obras literárias. Assim, podemos dizer que a figuração das personagens de ficção opera na tensão entre as linhas de força que dimensionam a tríade autor-obra-leitor/ receptor. Por sua vez, o leitor parece afeiçoar-se em maior ou menor grau à narrativa de ficção tanto mais as personagens e o mundo que elas habitam sejam verossímeis e façam sentido à sua realidade.

No que diz respeito aos romances em questão, isso significa que, para além da coincidente cena noturna de um jantar algo peculiar, as personagens de *Viver com os outros* e *Os íntimos* aproximam-se por capturar um estado de coisas inquietante que o homem da segunda metade do século XX guarda em comum com o da primeira década do século XXI. Provavelmente elas padecem de um vazio que lhes é dilacerante e, para o qual, encontram uma tentativa de preenchimento no incessante diálogo – por vezes monólogo – que travam uns com os outros durante o jantar. Que o comprove os títulos *Viver com os outros*, e *Os íntimos*, ambos conotando aproximação, intimidade, cumplicidade, vivências compartilhadas a partir da presença do outro.

Quanto à ambientação, Maria Elvira Brito Campos (2012) assevera que no livro de Isabel da Nóbrega:

observamos instrumentos e artifícios teatrais que a aproximam da *representação cotidiana*, o que nos faz pensar no romance como *romance cênico*, por somar uma ficção dentro da ficção, tendo a prosa respaldada com elementos da dramaturgia (CAMPOS, 2012, p. 49).

Concordamos com a exposição crítica ao observar a cena de abertura na qual Ana distribui os lugares após o jantar: “Tia Leopoldina, já sei que prefere a cadeira alta. Rita, instale-se aqui no sofá. Sebastião, ao lado da mulher? Muito bem.” (NÓBREGA, 1974, p. 4). Todos instalados de modo a começar a representação do teatro social.

Também em *Os íntimos* insinua a encenação em elementos como a composição do cenário, a demarcação dos lugares e a localização espacial, segundo a voz de Afonso:

Numa esquina discreta, perto do Largo do Carmo. Paro no largo deserto, iluminado. Estou dentro de um cenário de cinema. Como se as casas fossem de cartão-prensado, e a vida se suspendesse para poder ser inventada, debaixo das luzes que vacilam na noite por causa da chuva, uma chuva miudinha, falsa, melodiosa, regulada como banda sonora. A tasca tem mesas corridas, louça desemparelhada, cinzeiros matarruanos de vidro grosso e toalhas de papel. [...] Gosto do espaço acanhado da casa de pasto A Claque. Gosto desta sala atulhada de quinquilharia e de vozes (PEDROSA, 2010, p. 21).

Por meio da disposição cênica, fundamenta-se um mundo diante do leitor e das próprias personagens que representam, aos olhos uns dos outros, no teatro social catalisado na ação do jantar. A voz de Afonso é marca de uma espécie de apresentação e, ao mesmo tempo, reflexão quando utiliza a terceira pessoa do plural, falando por si e pelos demais ao sentenciar: “Envelhecemos juntos, barafustando e rindo à volta de uma mesa. Não esperamos nada de especial de cada um de nós. Não há decepções nascidas de desilusões desproporcionadas. Não há ilusões.” (PEDROSA, 2010, p. 19).

Nesse sentido, o que Caniato aponta sobre o discurso de Ana em *Viver com os outros* reverbera em Afonso, n’*Os íntimos*. Em seu estudo a crítica pondera que: “há propriamente um jogo entre aquilo que se pode dizer e o que não se pode, pois há verdades que não convém serem exteriorizadas.” (CANIATO, 2007, p. 241). Ao assumir o discurso nas narrativas respectivas em que figuram como protagonistas, Ana e Afonso ludibriam o leitor nesse jogo entre dito e não dito, claro e escuro, explícito e subjetivo, conferindo densidade psicológica ao diálogo aparentemente despreocupado.

Contudo, chama atenção que a aparição dos “outros” esteja colocada de maneira distinta nas obras. Ora, dizer dos “outros”, ou a eles fazer menção implica na presença do eu que se pronuncia, ponto de vista sob o qual os enredos se desdobram e o estado de espírito das personagens se faz sentir.

Ana oferece sua casa para a agradável convivência com os “outros”, ainda que pelo curto período de tempo. Estrategicamente, ela cede a voz aos convivas que, a partir de fragmentos de suas histórias cotidianas e de vida formam o todo da obra. Cada personagem efetivamente fala por si mesma e não há interferência da protagonista ou do narrador:

— Obrigado. À saúde!

— Já estava desabituado do álcool. Agora que o senhor me deitou fora a úlcera, tenho de repreender a apreciar este amargor. E você, Carlos?

— Entre conhaque e café, vou no café por não poder tomar ambos. Uma crisezinha de figado. É certo e sabido, sempre que fico de serviço ao hospital, no dia seguinte a figadeira faz-se sentir (NÓBREGA, 1974, p. 4).

O diálogo acima se passa entre Henrique, o marido de Ana recém-operado, o médico que realizou a cirurgia , Carlos, e um amigo de ambos, também médico. Todavia, ao longo da obra, notamos que os trechos de subjetividade eminentemente são proferidos pela voz de Ana, e não dos comensais; o que ratifica o protagonismo da personagem na obra de Isabel da Nóbrega e sinaliza o tom intimista que procuramos evidenciar.

Por sua vez, Afonso, não titubeia em aceitar o convite dos amigos para compartilhar a refeição, enquanto assiste à partida de futebol Porto X Sporting, um clássico lusitano: “Hoje é dia de jogo. Dia de jantar com os rapazes.” (PEDROSA, 2010, p. 13), com a peculiaridade de que sua voz ecoa por toda a narrativa. A maioria dos capítulos se dedica a ele. Os subtítulos contêm, inclusive, seu nome. Mesmo quando as demais personagens tomam a palavra: Augusto, Guilherme, Pedro ou Filipe, o fazem como resposta à concessão da voz de Afonso, como nesse trecho da fala de Pedro: “Devolvo-te o protagonismo, Afonso. Não gosto de me evidenciar.” (PEDROSA, 2010, p. 38).

Nessas circunstâncias quando Afonso observa cada um de seus amigos a partir de digressões mentais e Ana se dirige aos convidados em diálogo explícito, ambos constroem diante do leitor a personalidade enquanto sujeitos ficcionais centrais na obra literária, expondo seu

íntimo, pois, falar ao outro, do outro, ou pelo outro é, antes de tudo, um exercício de autorreflexão e imersão no interior do eu que se pronuncia.

A certa altura Ana sentencia: “Tenho sempre um espinho que me trava a alegria. Um mal-estar de diversas origens...” (NÓBREGA, 1974, p. 49), ao passo que Afonso confessa: “Falta-nos um interlocutor desinteressado, alguém que não nos sirva, que não nos utilize, que nos ensine a sair do nosso invólucro produtivo e a entender a gratuita e caótica beleza do mundo” (PEDROSA, 2010, p. 9).

Tornar-se a voz discursiva é estar em evidência e tomar para si o protagonismo. Nessa perspectiva, o constante diálogo entre as personagens tanto de *Viver com os outros*, como de *Os íntimos* pode ser visto como instrumento e expressão de introspectividade e solidão. Diz Ana: “É Junho, amor, e estamos vivos. E não estamos sozinhos. Oh, esta alegria de não estarmos.” (NÓBREGA, 1974, p. 134). A anfitriã parece espirituosa, animada e goza de boa educação; o que a torna amável e agradável à convivência. Dir-se-ia que o ar festivo da narrativa de Nóbrega emana da receptividade de Ana. No entanto, algo perturba seu íntimo e, a nosso ver, é justamente esse estado de alerta que a torna saltitante entre os grupos que se formam na sala de jantar.

Por sua vez, Afonso sentencia n’ *Os íntimos*: “Nós olhamo-nos como se nos vissemos ao espelho. Ritual espontâneo de reconhecimento. Olhamo-nos com a alegria de estarmos vivos e inteiros.” (PEDROSA, 2010, p. 19). O protagonista desfere tal conclusão ao desfrutar da confortável sensação de pertencimento ao grupo de amigos.

Ana e Afonso procuram amainar o espírito na presença física do outro. A última frase proferida por Ana, ao final do romance de Isabel da Nóbrega, ecoa na confissão de Afonso, nas primeiras páginas da narrativa de Inês Pedrosa. Nos dois romances alegrar-se em não estar sozinho equivale a projetar-se na imagem do outro, marcado pela presença da terceira pessoa do plural nos excertos escolhidos. A refração especular imediatamente causa nos comensais o sentimento de pertença ao grupo e endossa a projeção do particular no coletivo.

Entregues ao prazeroso convívio social Ana e Afonso buscam suplantar a profunda solidão da qual padecem: “Não é para nos ouvirmos que nos encontramos – apenas para estarmos juntos” (PEDROSA, 2011, p, 18). O discurso do protagonista de *Os íntimos* ratifica a sensação de estar em companhia que emana das palavras da protagonista de *Viver com os outros*:

Uma criatura livre é uma criatura só. É preciso ser-se muito forte para se ser livre, porque tem de se aguentar o ser-se só. E quem suporta a solidão, a solidão verdadeira? Daí o recorrer ao remédio mais à mão e sempre inesgotável – os homens (NÓBREGA, 1974, p. 97-98).

Para Ana, a liberdade plena equivale a estar só, estado que poderá ser alcançado imergindo em sua própria subjetividade. No entanto, o mergulho no interior de si equivale ao afastamento do corpo social. A presença dos convivas é lenitivo à solidão. Por isso, força espiritual e solidão são sinônimos que implicam na ausência de companhia, o estar só consigo. Para a personagem a total liberdade equivale ao enfrentamento do peso – insuportável? – de estar sozinho, o olhar para dentro de si e confrontar a face da subjetividade. Em vez de viver a experiência tão dolorosa quanto aterradora de olhar para si, Ana prefere olhar para o outro, na tentativa de ver-se refletida; simbiose cuja reciprocidade salva quem olha e quem se deixa ver em aparência. Viver *com* os outros é menos aterrador que viver consigo. Ao tratar em específico do romance de Isabel da Nóbrega, Torres pondera:

Mas entende-se bem que seja mesmo a solidão ontológica que, como condição ou realidade última do homem, Ana negue, e não meramente a solidão sociológica. Negar a primeira tem muito mais alcance que negar a última, pois a solidão ontológica revela-se pela *presença* dos outros, enquanto a segunda só se manifesta na *ausência* deles (TORRES, 1967, p. 165).

O estudioso observa que as mazelas de Ana são expostas no compasso das tentativas frustradas de camufla-las. Quanto mais ela esconde-(se) em meio à coletividade; mais contribui para expor suas fraquezas suscitadas pela solidão ontológica de que padece. O perambular entre os grupinhos de amigos reunidos para o jantar, o bem-servir da anfitriã e a conversa amistosa sobre banalidades várias equivalem à sala de estar em que todos convivem, antecâmara por onde circula a protagonista, longe do quarto escuro e fantasmático que ela quer manter a chaves. Ao mesmo tempo em que aguça o pertencimento ao grupo por meio da presença física do outro, a solidão ontológica que,

revela-se pela presença cria um distanciamento, alargando o abismo entre quem se percebe como integrante da coletividade e o próprio coro social. Nesse sentido o filósofo francês André Comte-Sponville afirma:

a sociedade moderna reúne os homens mais do que qualquer outra o fez, ou pelo menos ela nos aproxima, os agrupa, mas a solidão fica ainda mais evidente com isso: a gente se sente muito mais só no anonimato das grandes cidades do que na pracinha do seu vilarejo... (COMTE-SPONVILLE, 2001, p. 31).

As palavras do filósofo servem à elucidação do que se passa com Afonso em *Os íntimos*. Homem contemporâneo ao tempo da aceleração e da novidade deste século XXI, Afonso usa a narrativa de si e a companhia dos amigos como espécie de autoproteção, um lenitivo a fim de esconder suas mazelas. Para tal, demonstra consciência aguda sobre o labor escritural. Tal consciência sobre si não está explícita como no caso de Ana que, por sua vez, prefere o refúgio das conversas em aparência desinteressadas:

As palavras são sempre pedras, pedaços de fronteiras. Servem para separar, para rasgar. Podem ser plagiadas, decalcadas como passaportes falsos. Nunca enganam por completo. Nunca revelam a verdade toda. Mudam com o sotaque, a voz, a ordem na frase, o esforço (PEDROSA, 201, p. 16).

Afonso demonstra traquejo na manipulação das palavras e não titubeia em fazê-lo no decurso das ações, numa atitude de quase embate com o autor, sujeito do qual deseja se emancipar; e com leitor, a quem se mostra insubmisso. Ele é o estereótipo do homem comum: português, nascido no Porto, viúvo, médico oncologista, colecionador de casos extraconjugais e farrista. O protagonista se revela ambíguo. Suas reflexões encobrem a complexidade da figuração desse homem contemporâneo que se autoconstrói, assume o leme da narrativa em primeira pessoa e zomba do leitor, ao mesmo tempo em que se refugia da solidão ontológica da qual padece, na relação dialógica com os companheiros:

Chamem-me vaidoso, se isso vos der prazer. O prazer de descobrir gente mais imprestável do que nós, isso que alimenta a literatura. Sou feito de papel e tinta, pelo menos neste momento em que os vossos olhos deslizam sobre esta página. Nem sequer ainda me vislumbraram os contornos, e já sabem que me dedico a aventuras sexuais pouco ortodoxas e que sou vaidoso. O conteúdo antes da forma. A moral da perna ao léu, correndo do fim da história para o seu início, poupando-vos a mariquice das entrelinhas. O caos em vez do corrimão do aforismo. Convém-vos? É-me indiferente o que vos convém, o modo como vos ensinaram a ler. Introdução, desenvolvimento, conclusão. Um enredo amorosamente bordado, capítulo a capítulo, com personagens espreguiçando-se nos lençóis da prosa, despindo-se da banalidade inaugural para nos desvendarem as suas almas repletas de cambiantes até o clímax, de preferência trágico. A tragédia cai sempre bem, confere-nos umas sombras de sagacidade. Muita palha para criar ambiente, um celeiro cheio de crepúsculos dolentes e episódios marginais. Tralha, comboios de móveis e acessórios. Sou homem, não gosto de ler romances (PEDROSA, 2010, p. 13-14).

O protagonista de Inês Pedrosa pronuncia-se em tom de desafio àqueles que se dedicam à leitura, e desconstrói a ideia preconcebida de herói romântico desde as primeiras páginas do romance. Ao mesmo tempo, demonstra ter consciência do trabalho com a escrita, dando a entender que prima pela dissolução das formas do romance tradicional. Assim, se o leitor espera um romance “amorosamente bordado, capítulo a capítulo”, Afonso adianta que tal leitura não será possível em *Os íntimos*, pois a sua intimidade com as palavras supera a perspicácia de quem se dispõe a ler: “dou-me bem com as palavras, porque lhes conheço o antídoto: a música. Componho. Sei pôr a música na letra. É isso o que me invejam: a melodia.” (PEDROSA, 2010, p. 16).

A agressividade nas palavras de Afonso contrasta com o ar festivo com que Ana recebe seus convidados: “É bom receber à nossa mesa, dar um jantar cozinhado por nós com alegria oh, a alegria...” (NÓBREGA, 1974, p. 133). A seu modo, ambas as personagens acabam por revelar aquilo que procuram esconder: um profundo sentimento

de não pertença ao grupo, a incapacidade de olhar para dentro de si e deparar-se com a face obscura em estado puro de solidão.

3 Considerações finais

A solidão, desde há muito, é dos temas incógnitos que encontra na ceara literária, senão explicação, uma tentativa de iluminação àquilo que, por hora, ainda padece de clarividência à compreensão humana. Ao longo do presente estudo nos empenhamos em demonstrar como a temática influencia a figuração das personagens de ficção Ana e Afonso, tendo como base os estudos narrativos de Miguel Real (2012), Carlos Reis (2018) e Benilde J. Caniato (2007), para além da cronologia factual dos romances.

Não tratamos da saudade, tampouco da melancolia, sentimentos portugueses por excelência, conforme Eduardo Lourenço (1999, p. 17) e Moacyr Scliar (2003, p. 145), antes, nos referimos àquela incômoda sensação de estar em companhia dos convivas, porém, solitários e absortos em reflexões, conforme identificamos na figuração das personagens Ana e Afonso. Entendemos que a conjuntura das narrativas sob análise converge para o contexto socioliterário português contemporâneo, cujo recorte temporal assinala-se pela queda do regime salazarista, atravessa o século XX e alcança o princípio do século XXI.

Ao emergir do plano ficcional dos romances sobre ao leitor um desconforto acompanhado da sensação de que nada efetivamente ocorre. Nenhum acontecimento sensacional marca o tempo presente das narrativas e a aparente banalidade das personagens em ambas as criações. A primeira vista Ana é tão previsível quanto Afonso. A sensação incômoda que perpassa *Viver com os outros*, o leitor descobre amplificada na solidão que acomete a personagem principal em *Os íntimos*. A aparente inação de Ana e Afonso direciona o olhar para o foco na intimidade dos seres de ficção e nos dilemas de cunho intimista que se abatem sobre elas e afloram em seu interior. Uma vez estabelecido o pacto narrativo pelo direcionamento da leitura, está o leitor capturado pela diegese identificando-se com as personagens através do compartilhamento do drama universalmente humano da solidão.

Ana e Afonso são sujeitos solitários e solitariamente procuram a aceitação do grupo no incessante diálogo com o outro, chamando para si o protagonismo. Não por acaso, Ana é a anfitriã, aquela que comanda o jantar, a casa cheia, e transita entre as conversas. Também não se trata de coincidência o fato de Afonso concentrar sobre si os olhares dos amigos e dos demais frequentadores do restaurante: “Gooooooooo! Só eu me levanto em êxtase. Gosto destes êxtases solitários que me oferecem alegria, vitória e vingança num só gesto” (PEDROSA, 2010, p. 24).

A mesma ação principal em torno do jantar em ambas as obras remete ao duplo movimento de estar só e em companhia ao mesmo tempo ou, se se preferir, olhar para o exterior e vislumbrar o interior de si em reflexo/ reflexão. Assim, “Ana nega a epígrafe de Virgílio Ferreira atribuída a *Viver com os outros*: ‘Para pensares em ‘eu’ e em ‘sozinho’ tinhas de pensar em ‘tu’ e em ‘companhia’. Só há solidão porque vivemos com os outros’” (2007, p. 241). A desenvoltura da personagem Ana na obra de Isabel da Nóbrega remete à afirmação de que a solidão está além e à revelia da presença do outro. Por isso podemos chama-la de estado de espírito genuinamente humano porque intrínseco aos homens. Em última instância: desfrutar a solidão ontológica, *realidade última do homem*, conforme Torres (1967, p. 165), mesmo estando em companhia, é destino que os protagonistas de Isabel da Nóbrega e Inês Pedrosa buscam dividir com as demais personagens e com o leitor na construção dialógica dos textos.

Antes do fim, deferimos que a romancista Isabel da Nóbrega não deixou que o tema da solidão lhe passasse ao lado em *Viver com os outros* (1964), assim como Lídia Jorge, contemporânea à autora, permite que façamos leituras interpretativas acerca da temática na vivência das personagens protagonistas em alguns de seus romances mais significativos, caso de *A costa dos murmúrios* (1988), *A manta do soldado* (2003)⁷ e *A noite das mulheres cantoras* (2012), além de conferir protagonismo às mulheres.

Adentrando pelo século XX em diante o conjunto da produção literária de Inês Pedrosa é elucidativo da tradição das romancistas portuguesas, cujas personagens têm na solidão um de seus elementos de figuração. Aqui recuperamos os títulos *Nas tuas mãos* (1997) em

⁷ Obra lançada em Portugal sob o título *O vale da paixão* (1998).

que pese a trajetória de Jennifer, Camila e Natália, três mulheres da mesma família; *Fazes-me falta* (2002), *Dentro de ti ver o mar* (2013) e *Desamparo* (2015), obras cujo próprio título conota um estado de tristeza, desamparo, solidão e crise existencial de que padecem as personagens.

No que diz respeito à “Novíssima literatura portuguesa”, conforme Gabriela Silva (2016, p. 8), entendida como aquela que opera no marco diacrônico da primeira década do século XXI é elucidativa a recorrência temática da solidão na escrita da autora Patrícia Reis em *Amor em segunda mão* (2006), *Morder-te o coração* (2007) e *Por este mundo acima* (2012). Os enredos partem de situações banais, em meio às quais as personagens, sejam elas femininas ou masculinas se veem confrontadas com o mundo desigual e precário de sujeitos que convivem e sobrevivem no contexto pautado pela exacerbada exposição daquilo que vai pelo íntimo.

O rol de autoras elencadas reafirma a permanência e o protagonismo das mulheres portuguesas na cena literária lusitana deste século XXI no cotejo das narrativas de ficção que se querem atemporais. Ao mesmo tempo o romance atualiza e reconfigura a aparição da solidão, tema que está longe de ser homogêneo, definível, palpável. Ao contrário, as várias maneiras de manifestação contribuem para que seja disforme, inapreensível, forçando os limites das instâncias do saber, sejam elas sociais, antropológicas ou literárias, dando a entender que a solidão sente-se, jamais a(pre)ende-se.

Referências

- CAMPOS, M. E. B. A representação do “eu” no romance *Viver com os outros*: depurando subjetividades. *Revista Navegações*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 48-55, jan./jun. 2012.
- CANIATO, B. J. A solidão como tema de escritoras portuguesas. In: BUENO, A. et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alame-da, 2007. p. 237-246.

- COMTE-SPONVILLE, A. *O amor a solidão*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ESPANCA, F. *Antologia poética*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade*: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NÓBREGA, I. da. *Viver com os outros*. Rio de Janeiro: Círculo de leitores, 1974.
- PEDROSA, I. *Os íntimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- REAL, M. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.
- REIS, C. *História Crítica da literatura portuguesa*: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2006. v. 9.
- REIS, C. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- REIS, C. *Pessoas de livro*: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos*: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, Rio Grande do Sul, v. 8. n. 16, p. 6-21, dez. 2016.
- TORRES, A. P. *Romance*: o mundo em equação. Lisboa: Portugália, 1967.

ENTREVISTA



Foto: Hugo Gonçalvez, por Rui Cartaxo Rodrigues.

“A curiosidade, a forma de olhar o mundo e de o contar”
(Uma entrevista com Hugo Gonçalves)

“The curiosity, the way of looking at the world and telling it”
[An interview with Hugo Gonçalves]

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

valentim@ufscar.br

<https://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

Resumo: Entrevista realizada com o escritor português Hugo Gonçalves, a respeito de sua obra, notadamente os seus romances (*O maior espetáculo do mundo*, 2004 e *O coração dos homens*, 2006), o seu livro de crônicas (*Fado, samba e beijo com língua*, 2011) e o seu mais recente título publicado (*Filho da mãe*, 2019), a ser lançado nesse ano no Brasil, sob a chancela da Companhia das Letras. Alguns temas centram-se no seu projeto de criação literária, além dos assuntos que mais o tocam e interessam, enquanto matéria de suas obras. Observam-se alguns títulos em particular, com um destaque para o seu último livro.

Palavras-chave: curiosidade; escrita ficcional; violência; luto; perda; ficção portuguesa contemporânea; Hugo Gonçalves.

Abstract: Interview with the Portuguese writer Hugo Gonçalves, about his work, notably his novels (*O maior espetáculo do mundo*, 2004, and *O coração dos homens*, 2006), his book of chronicles (*Fado, samba e beijo com língua*, 2011) and his most recent published title (*Filho da mãe*, 2019), to be released this year in Brazil, under the seal of Companhia das Letras. Some themes focus on his literary creation project, in addition to the subjects that most touch and interest him, as a matter of his works. There are some titles in particular, with emphasis on his latest book.

Keywords: curiosity; fictional writing; violence; grief; loss; contemporary Portuguese fiction; Hugo Gonçalves.

Em 03 de fevereiro de 2021, numa quarta-feira à tarde, encontrei o escritor português Hugo Gonçalves¹ para uma conversa através da sala remota do Zoom. Em tempos de pandemia e de distanciamento social, essa foi a única forma de podermos trocar algumas ideias e conversar sobre a sua obra, os principais temas que o interessam, os incômodos e a sua forma de pensar Portugal e o mundo, além dos projetos futuros, incluindo a publicação, no Brasil, de seu mais recente título: *Filho da mãe*, sob a chancela da Companhia das Letras.

JVV – Muito boa tarde! Em primeiro lugar, quero agradecer a sua disponibilidade em aceitar conversar pelo Zoom, já que um encontro pessoalmente seria impossível no atual contexto de pandemia.

Hugo Gonçalves – Muito boa tarde, Jorge! Eu é que agradeço a atenção às minhas obras e ao meu trabalho.

JVV – Quando pesquisamos um(a) autor(a), quase automaticamente, vamos para o Google e digitamos o nome para buscar alguma informação ele(a). No teu caso, ao escrever Hugo Gonçalves, temos como resposta alguns dados como, por exemplo, a tua formação em Comunicação Social, pelo ISCSP, o teu ofício como jornalista fundador da revista *Focus*, premiado com uma reportagem sobre as cheias na Venezuela

¹ Natural de Sintra, Portugal, Hugo Gonçalves é um dos mais talentosos escritores de sua geração. Nascido em 1976, estudou Comunicação Social no Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa e estreou-se como jornalista na equipe fundadora da revista *Focus*. Em 2000, foi distinguido com o “Prémio Revelação do Clube Português de Imprensa”, com a reportagem “Esto es el fin del mundo”, sobre as cheias na Venezuela, ocorridas em dezembro de 1999. Morou e foi correspondente de várias publicações portuguesas em Nova Iorque, Madrid e Rio de Janeiro, além de assinar crônicas colunas em veículos de imprensa como Jornal de Notícias, Diário Económico, Expresso, revista Visão e o Diário de Notícias. Autor dos romances *O maior espectáculo do mundo* (2004), *O coração dos homens* (2006), *Enquanto Lisboa arde o Rio de Janeiro pega fogo* (2013), o livro de crônicas e micro-ficções *Fado, samba e beijo com língua* (2011) e *O caçador do verão* (2015), Hugo Gonçalves lança em 2021, pela chancela da Companhia das Letras, no Brasil, o seu mais recente livro: *Filho da mãe* (2019), obra com a qual se destacou como finalista do “Prémio Pen Clube” e do “Prémio Fernando Namora” em 2020.

de 1999, colunista do *Diário de Notícias*, coautor e guionista das séries *País Irmão* e *Até que a vida nos separe*, escritor reconhecido pelos seus pares, finalista de importantes prêmios (Pen Clube e Fernando Namora), enfim, informações que, muitas vezes, se repetem ao longo dos sites de livrarias, por exemplo. Por isso, como sempre gosto de iniciar as entrevistas que faço, começo por perguntar: quem é Hugo Gonçalves?

Hugo Gonçalves – (risos) Pergunta para vários anos de psicoterapia, não é? (risos) E para ser respondida depois de várias sessões! (risos) Em relação ao escritor, há pelo menos uma coisa que sempre me motivou: eu acho que o caminho do jornalismo foi um indicador dessa motivação, que é a curiosidade por aquilo que está para além do meu mundo. Ou seja, a curiosidade pelo outro, a curiosidade pela outra cultura, a curiosidade pela música, pela literatura, por todas as formas de saber, pela ciência. Talvez, outras pessoas, com outra genética cerebral, procurem a música, procurem ser cientistas. Mas aquilo que, de certa maneira, estava ao meu alcance, ou era o instrumento em que eu poderia tocar com mais talento, estava claramente ligado com a língua. Ou seja, essa exploração desse mundo além de mim, que acabou depois, por fim, por ser o meu mundo interior – afinal acho que essas duas coisas são indissociáveis! Quando somos mais jovens entendemos logo isso, primeiro olhamos para fora e depois nos voltamos para dentro, e o *Filho da mãe* (2019) é um pouco isso, é um pouco esse caminho que o livro trata, é um trajeto de regresso, de introspecção. Eu era fascinado pela língua, pela poesia, por ouvir pessoas que falassem bem, e, desde cedo, percebi que essas duas coisas estavam unidas, não é? A curiosidade, a forma de olhar o mundo e de o contar. Como eu não sou o Rimbaud, e aos 19 anos não era um poeta genial, ele também não durou muito tempo (risos). Aos 20 anos, ele fugiu, foi correndo para Sumatra, teve traficantes atrás dele, perdeu uma perna, pronto (risos). Como eu não tive uma vida tão cheia como o Rimbaud e não me passava sequer pela cabeça tentar ser romancista, aos 19 e 20 anos, eu sabia que queria escrever e sabia que um dia, talvez, eu escreveria um livro, mas o jornalismo era um pouco... uma espécie de recruta. Permite o acesso a muitas realidades e permite o trabalho de oficina, porque a escrita é também um ofício. A escrita não é exclusivamente um dom que nos é lançado pelos deuses da inspiração, pelas musas. Não. Ela exige como outros ofícios, como a música, por exemplo. Mesmo os virtuosos do violino ou do piano, de

outro instrumento enfim, tem de estudar horas e horas a fio. Eu acho que essa ideia da escrita também como um ofício, e não apenas como exercício dilettante da inspiração, sempre me fascinou. E ela exige uma certa ética de trabalho. Portanto, escritores como o Philip Roth, que tem também essa visão da escrita, ou então, em Portugal, o José Cardoso Pires, que era um homem atento às coisas, era uma espécie de artesão da escrita, todos esses escritores sempre me fascinaram. Como tal, o Hugo Gonçalves, pelo menos enquanto escritor, é alguém que vê o ofício da escrita como algo que é preciso praticar uma e outra vez, todos os dias para se conseguir a chegar a um nível de profundidade e de excelência, que, na verdade, nunca se alcança!

JVV – Vindo, portanto, da área de Comunicação Social, como já bem revelaste, até que ponto o teu ofício e o teu olhar como jornalista exercem algum tipo de interferência, seja positiva ou negativa no teu trabalho como ficcionista?

Hugo Gonçalves – Veja bem, quando eu morei nos Estados Unidos, percebi que lá, a palavra escritor (*writer*) aplica-se a tanto a pessoas que escrevem em jornais, quanto às que escrevem livros. Portanto, existe o ofício de escritor e ele é usado mediante aquilo que lhe é pedido. Truman Capote, por exemplo, produzia seus textos para *The New Yorker*, uma reconhecida revista. O seu *A sangue frio* (1966), antes de mais, é uma reportagem, ou seja, é uma reportagem que é uma obra literária. E eu acho que, no mundo anglo-saxônico, não existe tanto essa distinção entre os dois trabalhos (de escritor e o de jornalista). No mundo latino, várias vezes, esbarramos com essa ideia: é um jornalista que vem para a literatura. Isso, para mim, nunca foi uma divisão! Ou seja, sempre fui alguém para quem a escrita é uma ferramenta. Olhe que há jornalistas que escrevem muito melhor que certos escritores, ou seja, que nunca publicaram um livro, mas, quando abrimos uma matéria ou uma reportagem de cinco páginas, por exemplo, percebemos que esta é muito melhor que uma obra de 200 páginas. Portanto, existe uma sobranceria do mundo literário em relação ao jornalismo que, para mim, não faz sentido. Existem bons e maus escritores, e existem veículos dessa escrita, porque o mundo está cheio de maus livros, não é? Agora, sem dúvida, aliás, eu não sei se, em certa altura, foi o trabalho de jornalismo que contaminou minha escrita de livros, no sentido da

curiosidade, do mundo visual, às vezes até factual, se isto já existia antes. Ou seja, o meu primeiro livro (*O maior espetáculo do mundo*, 2004)... agora não me lembro se foi o primeiro ou o segundo. Enfim. A crítica literária Helena Vasconcelos escreveu no *Público* uma frase, algo do tipo, “Hugo Gonçalves rompe com a tradição intimista e fechada de uma certa literatura portuguesa”². Eu acho que essa recensão encontra-se disponível na internet, não sei ao certo. Bom, como sabes, a literatura portuguesa, que é variada, tem, especialmente nos prosadores, hoje em dia muito menos, mas durante um bom tempo assim foi, um cânone de uma prosa muito mais poética, muito lírica, hermética. E eu, nunca descurando a língua, porque acho que a língua é um instrumento por excelência para se contar alguma coisa, a idéia de contar histórias em que as personagens tenham uma espessura psicológica e em que haja uma narrativa para se destrinchar uma história era algo muito importante para mim. Como tal, o jornalismo é também uma arte de se contar histórias, talvez aí, as duas coisas tenham se fundido, não é? Eu sempre tentei fazer da escrita algo que estivesse colado com a vida. Ou seja, ela tanto pode ser erudita, como coloquial; tanto pode ser introspectiva, como narrativa e cheia de peripécias, porque a vida é assim. Eu nunca olhei para a escrita como algo estanque: “ah, agora, eu só quero ter esse tipo de voz”. Por isso, eu gosto muito de escritores que são capazes de, num único parágrafo, citar um autor clássico, a favor da sua história, e, no seguinte, colocar uma personagem a falar com uma gíria típica de um bairro do ABC paulista, por exemplo. Eu gosto muito disso, dessa capacidade de costurar variedades.

JVV – Já no teu primeiro romance (*O maior espetáculo do mundo*, 2004), o leitor se depara com personagens em situações-limites, muitas delas em espaços que imprimem uma sensação de degradação e de mal-estar flagrantes: o coronel Lorenzano e o avião luxuoso onde acontecem

² Trata-se da recensão crítica ao romance de estreia de Hugo Gonçalves, em que a crítica literária Helena Vasconcelos faz a seguinte afirmação sobre *O maior espetáculo do mundo*: “Para compreender a deslocação brutal do ‘eu’ interior para a órbita de uma sociedade em tumulto e em estado de promiscua vivência à distância de um botão ao alcance de um dedo, é interessante recrear a (possível) trajectória *deste inequívoco talento que vem rasgar uma tradição intimista e incontrolavelmente reprimida na Literatura Portuguesa*” (VASCONCELOS, 2004, grifos meus).

as mais variadas formas de violência, o jovem estudante Michael numa constante sensação de mal estar e de querer vomitar, o doente Pupo, que se encontra internado num hospital dedicado aos soropositivos. Depois, em 2006, em *O coração dos homens*, o leitor é confrontado com um mundo distópico, marcado pela violência e pelas transformações que uma alteração da ideologia política conduz os seus habitantes. A partir desses enredos, o leitor pode ficar com a impressão de que o Hugo Gonçalves é um escritor apegado ao pessimismo e à distopia ou isso é puramente um recurso de sua retórica ficcional?

Hugo Gonçalves – Não, não. Uma vez uma amiga minha me disse que achava que eu escrevia contra o lixo do mundo. Veja lá, falaste da minha personagem Pupo. Ela foi baseada naqueles que ficavam nos sanatórios em Cuba no início da pandemia da aids e que eram tratados como gente com peste. Eram ostracizados com todos os tipos de discriminação. Desde que eu me lembro de escrever, todos os tipos de injustiça, seja por sua orientação sexual, seja pela sua etnia, seja pela sua nacionalidade, são coisas que sempre me deixaram inquieto. Eu acho que, quando somos jovens – e nesses dois livros, eu tinha menos de 30 anos –, essa revolta com as injustiças e com aquilo que está errado tem um vigor violento. Nós respondemos com um vigor muito maior a essas injustiças. Eu continuo sendo essa pessoa sensível, mas aos quarenta e tal anos, não é por acaso que o meu último livro fala de refugiados judeus e de extremismos de direita. Os temas continuam lá. Talvez, agora, o faça com menos mal do que quando mais jovem, menos reativamente, e, se calhar, de uma forma mais profunda, com uma reflexão mais ampla da natureza humana que não se tem aos 20 e tal anos, não é? Costuma-se dizer que um jovem aos 18 anos é um incendiário, mas aos 40 é um bombeiro (risos). Não sei se será exatamente assim, mas sei que, aos 18 anos, eu era mais incendiário, no sentido de que, quando somos adolescentes, tudo é muito dramático e mais intenso, e as injustiças do mundo se revelam como expressão quase física da dor do outro. Eu acho que a minha visão não era tanto pessimista, mas era mais de uma vontade de mostrar a minha revolta com essas situações injustas e dizer: “Isto é que está mal! Olhem para isto!”

JVV – Se observarmos a materialidade dos títulos que já publicaste, percebe-se pelas contracapas e pelas badanas, uma mudança física nítida

do Hugo Gonçalves pelas fotografias que lá estão. Ou seja, aquele Hugo Gonçalves de 2004 não é (e jamais poderia ser, por questões óbvias) o mesmo de 2021. O Hugo Gonçalves, mesmo com essa consciência da passagem do tempo, tem algum tipo de sentimento de recusa em relação a *O maior espectáculo do mundo?* Pergunto porque sabemos de casos de autores que tinham uma relação muito reticente com as primeiras obras, vide os casos de Natália Correia (com *Anoiteceu no bairro*) e José Saramago (com *Terra do pecado*). Esse é também o teu caso?

Hugo Gonçalves – Não. Da outra vez que nos falamos, contei-te a história do poeta português que ia sempre a sebos a andar a procura de exemplares do seu primeiro livro, e sempre que os encontrava, enterrava-os todos no seu quintal (risos). Eu não vou tão longe a esse ponto. Eu entendo que os escritores façam isso, não me choca, é muito difícil. Imagina tu chegares a um nível de maestria como o de um Saramago, e, aos 60 anos, olhar para um livro e dizer “Isto foi feito por alguém que não tem o virtuosismo que eu tenho hoje”! Eu não sei o que direi aos 60 anos, mas, a verdade é que o meu perfil de escritor e de pessoa é de alguém que acredita que existe um arco de aprendizagem, enfim, existe um arco na vida. E aceita bem as insuficiências do garoto de 24 anos que queria muito escrever um livro. Eu escrevi com 25, acho eu. Como tal, eu não posso negar esse garoto, mesmo sabendo que eu já fui esse garoto, porque seria como negar parte da minha vida. Eu só sou o escritor que sou hoje porque escrevi *O maior espectáculo do mundo* (2004). O que eu acho que acontece muitas vezes é que o mundo está cheio de artistas adiados que estão à espera do momento certo para escrever a obra- -prima, que nunca vão escrever! Não há ninguém – claro, obviamente, a não ser que seja um Rimbaud! –, serão poucos, em raríssimas vezes até, os escritores, os artistas (pintores, músicos, etc.), que produzem algo de excelência logo na primeira tentativa. Isso não existe, não é humano. E quando olho o que escrevi, as personagens que mais me interessam trabalhar, as pessoas que mais me interessam conversar, são aquelas em que o arco da sua vida apresenta uma mudança. Ou seja, seria muito triste que eu, ou qualquer outra pessoa, fosse o Hugo Gonçalves com esse cabelinho penteadinho, com a camisa de gola rolé, que foi criado numa escola católica num bairro de classe alta, que era fruto do seu entorno. Por mais rebelde que eu fosse, eu não deixava de ser um resultado do

meio onde cresci. Aliás, todos nós somos, seja das favelas da zona sul carioca às coberturas de Higienópolis, em São Paulo. No início das nossas vidas somos uma espécie de esponja, somos aquilo que nos dão, não é? E depois, então, iniciamos o nosso percurso de libertação, de emancipação e de construção. E há pessoas que não porque, quando chegam aos 50 anos, são ainda muito parecidas com aquilo que eram aos 18. Como tal, seja em nível pessoal, seja em nível literário, para mim, o fosso que existe entre o meu último livro e o primeiro não é um indicativo de insucesso, mas um sinal de crescimento. Também não vou ser tão pretencioso e dizer que se trata de um sinal de sucesso, mas é, pelo menos, de crescimento e de amadurecimento. Isso, para mim, é um motivo de orgulho.

JVV – Se o fato de querer observar o mundo pode ser entendido enquanto um gesto motivado pela seu trabalho como jornalista, também é certo que a curiosidade sobre os espaços da cidade exerce uma atração muito particular no Hugo Gonçalves, de uma forma geral. *Fado, samba e beijo com língua* (2011) e *Enquanto Lisboa arde o Rio de Janeiro pega fogo* (2013) expõem as suas andanças pelo Brasil e pelos EUA. Quais as recordações que mais marcaram o Hugo Gonçalves escritor nessas duas experiências de morar fora de Portugal?

Hugo Gonçalves – Essencialmente, duas coisas. Uma é a aceitação do outro e de que existem outras formas de vida tão válidas, tão cheias, tão profundas e tão diversas, como as que eu vi. Isso em Nova Iorque é muito notório. Conheci pessoas com um passado completamente diferente do meu, com ambições completamente diferentes. Eram pessoas cativantes e que tinham a capacidade de me fazer fascinar e de me deslumbrar. Isso faz-me questionar muitos conceitos e certezas que tinha. Aliás, para mim, a dúvida é muito mais interessante do que a certeza, porque a dúvida leva ao conhecimento e a certeza das coisas conduz à estagnação. Isso aconteceu também no Brasil e, em particular, no Rio de Janeiro, que eu até conheço melhor. A realidade do morro e do asfalto, toda a herança colonial e pós-colonial duma sociedade, especialmente no Rio de Janeiro, onde você consegue perceber as costuras de uma sociedade escravagista, tudo isso foi muito importante para eu relativizar e deixar de ser menos eurocêntrico. E também, nesse caso, egocêntrico. Diante dos mais de 7 bilhões de seres humanos no

mundo com suas culturas diversas, isso nos faz relativizar, colocar em cheque as nossas certezas e ver a panóplia de existências interessantes que circulam pelo planeta. Por outro lado, a segunda coisa tem a ver com um revés da medalha, como dizemos por cá, que é me fazer aproximar mais das minhas origens. Eu saí e, quando saí, era muito crítico de Portugal e da cultura portuguesa, do mesmo modo como os brasileiros são em relação ao Brasil ou os norte-americanos em relação aos EUA. Todos somos, não é? Faz parte. Mas, depois de viver fora, essa distância, tal como quem tem saudades da família, fez-me apreciar algumas coisas que estavam muito perto de casa e que eu, se calhar, não as tinha valorizado no meu país. Por exemplo, falando de um caso mais concreto, a segurança. Portugal sempre foi um país seguro. Os crimes estão num nível quantitativamente menor em relação a outros lugares, os homicídios são poucos. Como tal, quando você tem alguma coisa que tem desde criança, parece que você não vê isso como um bem essencial. E eu lembro-me que, já havia morado no Brasil, no Rio de Janeiro, e entendia a importância da segurança. Um dia, uma amiga minha com quem havia trabalhado veio cá a Lisboa, e quando nos encontramos na Baixa, ela me pergunta: “ah, é tranquilo aqui falar no celular?”. E eu disse: “como assim?”. Ao que ela me explicou: “Sim, é tranquilo falar aqui na rua com o celular? Ninguém vai pegar aqui o meu celular?”. Eu a acalmei dizendo que aqui ninguém passa correndo a pegar o celular do outro. Ou seja, é normal no Rio, em certas regiões, você pensar isso, faz parte das suas defesas. Ela ficou surpresa quando me perguntou se poderia caminhar para casa às 2 da manhã e eu disse “pode!”. Tipo, claro que pode acontecer de haver um assalto, mas é tão raro de isso acontecer aqui no centro de Lisboa. Então, houve algumas coisas, isto é apenas um exemplo de um aspecto prático. Há um ditado, que eu acho que o aproveito em *Filho da mãe*, que diz “Deixa o teu filho chegar o mais longo que ele conseguir. E, então, quando ele chegar no mais longe que ele conseguir, ajuda-o a voltar a sua casa”. E essas viagens e a possibilidade de viver em outros lugares do mundo ajudaram-me a querer voltar a casa, e não é por acaso que – e isto é muito comum nos escritores –, nos meus últimos livros (e talvez nos próximos também), há um regresso. Ou seja, em *O caçador do verão* (2011), fala-se da linha de Cascais e do Estoril, onde eu cresci; em *Filho da mãe*, também. É um regresso a um universo, que é a minha origem. Portanto, essa experiência no exterior obrigou-me a voltar ao interior.

JVV – Há 2 crônicas deliciosas em *Fado, samba e beijo com língua* (2011) e ambas relacionadas com escritores. A primeira é “Passeio com poeta morto”, em que o narrador se reencontra Fernando Pessoa e, depois de um breve passeio pelo Chiado, o teu narrador conclui: “Levei-o aos restaurantes dos Armazéns do Chiado. Disse-lhe: ‘Quererás uma pita?’ Fernando Pessoa olhava para as adolescentes maquilhadas e de calcões tão curtos como uma peça de roupa que encolheu na máquina. Repeti: ‘Queres uma pita shoarma?’ Ele disse-me que aquele lugar era triste como as casas de pasto onde jantava sozinho. Ponderei perguntei-lhe pela Ofelinha, mas tínhamos fome. No Rossio perguntei: ‘Chamo-te um táxi?’ Ele: ‘Obrigado, mas uma das coisas boas de estar morto é o dinheiro que se poupa em transportes. Isto não anda fácil’. E depois bebemos uma ginginha sem dizer uma palavra” (GONÇALVES, 2011, p. 67). O leitor, aqui – e corrija-me se estiver fazendo uma leitura errada –, fica com uma sensação de que, no fundo, por mais distante que esteja a tradição, no fundo ela sempre está viva e presente, ainda que de forma fantasmagórica. Numa época em que se tem falado tanto sobre esse aspecto, sobretudo nas redes sociais, como é a tua relação com os chamados “clássicos” da literatura? Quem são os principais fantasmas (no sentido positivo) com os quais o Hugo anda a caminhar?

Hugo Gonçalves – Deixe-me só fazer um reparo, porque, para um brasileiro, mesmo para um brasileiro, como tu, que conheça bem Portugal e a cultura portuguesa, há um jogo de palavras aí que, talvez, não tenhas percebido. Só um português saberia a armadilha. “Pita” é uma “pita shoarma”, aquela comida israelita, certo? Mas “pita” é o que os portugueses chamam aos “brotinhos”, as meninas mais jovens. Então, quando o narrador diz “Queres uma pita?”, há um jogo de palavras, porque Fernando Pessoa não sabe se ele está falando da comida ou das jovens que passam pelo Chiado. É um trocadilho de palavras com sentido sexual, uma brincadeira que não tem qualquer tom ofensivo, é importante que se diga. Iniciaticamente, há quatro autores que são super inspiradores e, ao mesmo tempo, super esmagadores. O primeiro deles, como a crónica que citaste deixa bem claro, é Fernando Pessoa. Os primeiros versos que escrevi, aliás, eram cópias horríveis, obviamente, de alguns versos dele (risos). E, depois, quando comecei a escrever prosa, logo ali aos 18, 19 anos, o José Saramago e o António

Lobo Antunes. O Lobo Antunes porque tem um estilo que se pega, a partir do momento que se tem a chave para entrar no universo daqueles livros, fica como uma música que não sai da cabeça. Portanto, houve uma série de escritores que caíram na tentação de tentar reproduzir o Lobo Antunes, e, como é de se esperar, a cópia nunca é tão boa quanto o original. E o Saramago porque, além do seu domínio linguístico e de sua voz extremamente peculiar, é um criador de histórias com uma originalidade e com uma ressonância no seu próprio tempo, muito difíceis de escapar. Doutra maneira, por fim, o José Cardoso Pires também porque, além de ser um grande artesão da língua, tem um lado de que eu gosto muito que é um lado mais de rua. É capaz de estar ali com a sua erudição, mas não deixava de conhecer as ruas muito bem, os meandros, os subterrâneos da vida lisboeta, dos marginais e dos boêmios, e da polícia, tal como acontece em *Balada da praia dos cães* (1982) ou mesmo na *Alexandra Alpha* (1987). Tudo isso sempre me fascinou. Para mim, esses quatro são geniais, claro que há outros que também poderiam ser citados porque existem influências que vão para além deles. Mas eles são sempre uma sombra para quem quer começar a escrever. E depois, há também alguns poetas que adoro: o David Mourão-Ferreira, que é um poeta de inspiração clássica, um romântico com poemas de amor e poemas eróticos mais fantásticos. Sei inclusive alguns de cor (risos). O Al Berto por quem me apaixonei de forma imediata. Eu tenho a compilação da sua obra desde *O medo* (1987). Além da poesia dele, que acho fascinante, o percurso dele é absolutamente incrível, porque foi um homem que viveu fora, foi para Barcelona, a sua sexualidade, as suas escolhas, a sua orientação sexual (ele acabou por morrer devido a complicações da aids), num período em que assumir a homossexualidade não é a mesma coisa que agora. Era preciso uma coragem para o fazer. Portanto, tenho um grande fascínio pela poesia do Al Berto. E basicamente essas são as minhas grandes referências portuguesas.

JVV – Bom, falando ainda sobre Saramago, a segunda crônica, e essa sugestivamente autobiográfica, é sobre o teu encontro com José Saramago em Nova Iorque (“O homem duplicado”), quando o Hugo se transforma em personagem principal da crônica. No 1º encontro em Nova Iorque, o Hugo era garçom no restaurante e teve a oportunidade de servir e conversar com José Saramago. Tentou lhe dizer que estava

a escrever, mas não conseguiu. No 2º encontro, em Madri, o Hugo era cliente e estava a ler uma revista num café, novamente reencontra Saramago, tenta lhe dizer que já era escritor, mas não consegue. E, por fim, conclui: “Desses encontros, há um exemplar de *Money* com a assinatura de Saramago e a sensação de que o acaso dos eventos em Nova Iorque e Madrid podia ser a premissa de um romance. Não foi, nem será. Ficou por dizer: Senhor Saramago, eu também escrevo, e a si cabe-lhe alguma responsabilidade. Depois de ler um dos seus livros, pensei: ‘Quero saber como se faz isto tão bem’. Prometo-lhe que continuarei a tentar” (GONÇALVES, 2011, p. 136). De um certo modo, a tua resposta anterior já respondeu a pergunta sobre os escritores da geração de José Saramago que mais tiveram uma influência na decisão de Hugo Gonçalves se tornar escritor e na forma de arquitetar os temas e as bases estruturais da sua compreensão narrativa. O Hugo continua a pensar como o Hugo Gonçalves da crônica?

Hugo Gonçalves – Claro, claro. Eu já respondo a tua pergunta, mas todos os escritores, acho, se vão reconhecer nisso, porque não há nada pior que você estar numa festa ou num lançamento de livro, e alguém chegar e dizer: “Ah, sabe, eu também escrevo”. A última coisa que você quer fazer é falar sobre escrever. Lembro uma vez, eu estava num bar às 03 da manhã com amigos, e eu queria era dançar e encher a cara, e estava uma a pessoa a insistir: “Não, porque eu também escrevo”. Como tal, como eu conto na crônica sobre o Saramago, nas duas vezes em que tive a oportunidade de lhe dizer isso, nunca era no sentido de que eu escrevia, mas era no sentido da gratidão, de poder dizer: “Se eu escrevo, é por causa do Senhor. Muito obrigado!”. Ter-se-ia resumido a isso, nunca no sentido de tentar falar com ele, de tentar partilhar os meus livros com ele ou coisa do tipo: “Ah, eu também faço o que o Senhor faz”. Nunca, jamais. Seria sempre numa atitude de gratidão. E sim, eu continuo a pensar daquela forma. Ontem, estava a conversar com uma amiga minha e ela me dizia: “Hugo, como é que você consegue levantar-se de manhã e fazer um livro sem um chefe. Porque eu só consigo fazer as minhas coisas ouvindo um chefe”. Eu tentava explicar: é claro que adoro que as pessoas leiam os meus livros, sobretudo quando elas me escrevem dizendo que os meus livros as tocaram; que quero ganhar dinheiro com os meus livros, que quero ser reconhecido pelo meu trabalho, sem dúvida alguma. Mas, quando

eu me sento nessa mesa para escrever, não é nada disso que eu penso. O que me dá entusiasmo e o que me faz andar para frente é o processo em si mesmo. É o processo de me sentar, de criar e de escrever, que, às vezes, é muito angustiante também, não é sempre prazenteiro. Eu ouvi um escritor norte-americano, Jonathan Frenzen, dizer que, se somasse todos os seus livros, o tempo que passou a escrevê-los daria cerca de 5, 6 anos, e que esses eram os melhores 5, 6 anos da vida dele. Claro que eu entendo o que ele quer dizer, ou seja, o melhor tempo da minha vida não é aquele em que estou a escrever, mas o processo de estar a escrever, de melhorar de livro para livro, de trabalhar uma frase, de embalar um parágrafo e conseguir colocar uma ideia, ou um sentimento ou uma imagem, recorrendo aos signos da linguagem, de uma forma não só lúcida, mas também cativante, apelativa para o outro. Enfim, o melhor tempo é aquele em que, através disso tudo, o escritor consegue desenvolver com o leitor a partilha de uma vida humana, seja ela de um sentimento, ou de um reflexo de uma luz numa parede branca numa tarde verão. Pode ser uma sensação ou algo psicologicamente mais profundo. Enfim, é esse processo de criação que me faz querer escrever, e nesse aspecto, falando de José Saramago, espero um dia fazê-lo tão bem. Essa é a sina, a maldição e a benção do escritor, simultaneamente, que é ficar sempre aquém daquilo que nos propomos, por isso, é preciso sempre escrever outro livro, depois outro, e depois outro.

JVV – Vamos voltar à questão da distopia. Em 2006, tu lanças um dos mais violentos romances que tive a oportunidade de ler, *O coração dos homens*, onde tudo se passa num território inóspito e distópico. Os homens banem as mulheres e formam uma sociedade onde a violência, a intemperança, a intolerância e a incompreensão imperam. O curioso é que você escreve e publica esse texto, muito antes de acontecer uma difusão mais ampla, mais global, da chamada “masculinidade tóxica”. Bem antes, por exemplo, de *O código dos homens (The way of men*, 2012), de Jack Donovan, um confesso autor de extrema-direita e defensor da manutenção dessas masculinidades. Observem-se os dois títulos em questão, o do teu livro e o do norte-americano. Passados 15 anos, e todas as ocorrências que assistimos, não só em Portugal, na Europa e no Brasil, mas no mundo de uma forma geral, se o Hugo tivesse a oportunidade de escrever um outro romance como aquele, deixaria tal como está? Ou alteraria e em que alteraria?

Hugo Gonçalves – A premissa que me fez escrever o livro, ou seja, como uma adesão coletiva se torna um delírio – e, muitas vezes, as ideologias são delírios coletivos, seja os religiosos, seja os políticos –, a fé cega num líder messiânico que se apresenta como aquele que vai salvar o país ou a humanidade, muitas vezes, em oposição ao outro, e isto repetiu-se várias vezes na história, era algo que me deixava inquieto. E, na altura quando eu comecei a escrever o livro, já tinham se passado 2 ou 3 anos sobre o 11 de setembro e haviam algumas questões em pauta, como o terrorismo islâmico, ou seja, o que leva aqueles homens entrarem em aviões e a irem contra edifícios? O fato não só de matarem, mas matarem inocentes que nem sequer eram alvos militares! Isso, obviamente, remete depois à Inquisição medieval, ao nazismo das décadas de 1930 e 1940. Ou seja, o que é que leva e quais eram as condições que fazem alguém a perder o equilíbrio e acreditar em algo que é tão danoso, não é? E acreditar com uma convicção inabalável, a ponto das pessoas ficarem cegas! E a mim, parecia-me que a questão da masculinidade tóxica, que, na época, acho que não existia e eu nunca pensei nele, me incomodava, porque existia, e sempre existiu, a violência doméstica sobre as mulheres, a violência entre garotos. Eu estudei num colégio exclusivo de rapazes e, portanto, as disputas e a violência eram coisas comuns, tipo, os mais fortes se impondo sobre os mais fracos e a dominação física sobre o outro eram coisas que eu conhecia bem. Eu tentei levar isso, então – aliás, como faço sempre nos meus romances –, esticar a corda até o ponto de não se aguentar mais. Se formos ver com atenção, aquilo que acontece no livro, apesar de ser uma distopia, ocorre em várias partes do mundo. Acontece nas favelas do Rio de Janeiro, entre milícias e bando criminosos, como em certas cidades europeias, nos ataques dos neonazistas sobre grupos de imigrantes. Acontece com os malucos na invasão do Capitólio, nos EUA. Agora, se eu tivesse de escrever um livro com a mesma premissa, eu escrevia a mesma história hoje, porque tenho outra idade, não abusaria tanto da violência gráfica que estaria lá e, quem sabe, daria uma espessura psicológica mais densa a algumas personagens, porque elas, tirando talvez o protagonista, em algum momento, estão para lá de qualquer iniciativa de salvação. Parece que são personagens quase irresgatáveis, não é? Eu não gosto de pensar no ser humano como alguém que não pode ser resgatado de sua condição. Talvez, hoje em

dia, se escrevesse o livro, teria mais esse cuidado, mas, mais uma vez, isso vem ao encontro daquilo que falamos: o rapaz de 26 anos, que escreveu *O coração dos homens* e queria mostrar a sua revolta com a violência, sobretudo sobre aqueles que não se podem defender, só sabia se expressar sobre a violência, só sabia dizer o seu asco pela violência, dessa forma. Ou seja, tinha menos sofisticação, menos matizes, menos nuances. Hoje em dia, creio que tenho um pouco mais de sofisticação para tratar esse tema.

JVV – Eu queria ler um trecho para a minha próxima pergunta, do teu último livro, *Filho da mãe* (2019): “Mas aí reside a diferença entre a adição e a escrita. Na primeira, revelamo-nos ao fugir. Na segunda, revelamo-nos ao ficar. Se as drogas são a evasão e o esconderijo, a escrita é o peito aberto às balas. É imperativo que eu enfrente, descubra e escreva na proporção exata da devastação que apagou tudo” (GONÇALVES, 2019, p. 93). Esse texto é completamente diferente de todas as obras anteriores. Aliás, isto é algo espetacular e não constitui qualquer tipo de crítica. Mas, como dizia, *Filho da mãe* constitui uma aventura de escrita muito distinta das demais, não só pela questão da distopia espacial (se o formos comparar com *O coração dos homens*, por exemplo), mas também pelo caráter autobiográfico. Inclusive, a foto de entrada é de um menino com a mãe, e ambos não aparecem frontal e completamente expostos. Daí a minha leitura de que esse texto, mais do que uma autobiografia, pode ser lido também como uma espécie de autoficção, porque somente com a licença poética da criação ficcional esses pequenos vestígios e essas ruínas do passado poderiam ser reconstruídos, remontados e realocados na narrativa. Se, por um lado, nem a mãe e nem o garoto aparecem com as faces totalmente descobertas, por outro, a forma como você lida com esse passado é intensamente frontal, ou, como bem diz o teu narrador, com o “peito aberto às balas” e disposto a escrever “na proporção exata da devastação que apagou tudo”. Como foi a experiência de lidar com esse passado marcado por um acontecimento tão dolorido?

Hugo Gonçalves – Essa passagem que tu leste, de certo modo, sintetiza bem a resposta. Não que tenha sido conscientemente, mas, durante muito tempo, eu tinha passado a fugir dele. E essa fuga se dava muito mais em nível de inconsciente mesmo: as viagens, as mudanças, o hedonismo,

o experimentalismo, enfim, mas nem tudo eram coisas más. Há uma frase de Ernest Hemingway que diz qualquer coisa, como “Descobre onde dói e escreve sobre isso”. Não sei se a tradução será exatamente isso, mas isso diz um pouco sobre o mote usado para escrever o *Filho da mãe*: o luto se faz ficando e não se faz fugindo. Aliás, eu mesmo digo isso em outro momento do livro. É preciso esperar, porque o tempo do luto é o tempo do pão e do vinho. Não se pode acelerar o processo de fermentação deles, não é? É preciso esperar que o pão cresça e que o vinho envelheça, e assim também o processo do luto e da dor. Mas o processo da escrita e o da edição não são diferentes porque eles exigem tempo! É engraçado porque, hoje, alguém partilhava uma entrevista, acho que era do Milton Hatoum, o escritor brasileiro, que dizia uma coisa, que eu também venho a dizer há anos: o tempo da literatura não está em sintonia com o tempo que vivemos hoje das redes sociais, ou seja, ninguém escreve um livro como se escreve um post no Facebook, por exemplo. E então, a escrita desse livro exigiu-me isso, e se calhar daí também a diferença com *O coração dos homens*, porque esse é um livro a 200 km por hora à frente, uma espécie de cavalgada imparável rumo à autodestruição. Eu o definiria assim, e que é, aliás, a vida de muita gente. Já o *Filho da mãe*, em determinada altura, julgo que logo no início, diz qualquer coisa como: há um momento na vida que nós deixamos de fantasiar com apenas aquilo que está adiante, pelo futuro, ou seja, quem vamos ser, onde vamos crescer, qual vai ser o nosso ofício, quem vai ser o nosso parceiro, porque nos sentimentos compelidos a olhar para trás. De onde nós viemos? Como nós chegamos a ser a pessoa que nós somos agora? Há quem chame isso de meia idade (risos). Mas, foi o que eu senti. Nesse livro, eu tinha que parar e que parar de me esconder na fuga e nas personagens. E a forma como eu abordei e abracei os temas diz muito sobre isso. Fala-se muito em autoficção, mas a autoficção implica que se ficcionalize algo conscientemente. Se há algo que foi ficcionalizado propositadamente foi apenas porque a minha memória não conseguiu recordar de uma forma e, daí, precisei açãoar a dos outros a quem eu recorri. E porque, obviamente, não podemos nos esquecer de que a memória é também ficção, não é? Ela é organizada em função de uma narrativa. Um dos exemplos é que a história da ida de minha para Londres tem várias versões. Eu sempre pensei que minha mãe tinha ido de manhã, e a minha avó insistia que ela tinha ido à tarde. Esse é só um pequeno exemplo de que cada pessoa

daquela família tem uma memória diferente, mas, confesso que não houve um intuito da minha parte de pensar: “ah, vou fazer assim aqui porque vai ficar melhor para a minha personagem”. Não houve, ou seja, esse livro é assumidamente autobiográfico, mas, por outro lado, não quer dizer que as coisas tenham se passado exatamente assim, mas, pelo menos, é a forma como eu recordo. Essa vontade de abraçar a história sem qualquer sentido de censura, de filtro, sem qualquer tipo de superfície almoafadada, foi muito libertador do ponto de vista da escrita e do ponto de vista pessoal. Eu acho que não poderia escrever esse livro de outra maneira. A idéia de que escrever esse livro de uma forma lírica, de uma carta em homenagem à minha mãe, em que eu exprimisse os sentimentos em prol dum certo sentimentalismo do leitor ao ler, enfim, tudo isto era algo que causava repugnância. Eu queria que fosse uma reflexão profunda e lúcida (essa palavra me apareceu muitas vezes!) sobre a perda, o luto e os efeitos desses no narrador (que sou eu) e também numa família. Ao longo não só do momento em que a mãe morre, mas, sobretudo, ao longo de 30 e tal anos de vida. Isso, para mim, era muito importante.

JVV – Você acabou de usar uma expressão de que gosto muito, que é essa “narrativa sem filtros”, porque isto aparece explicitamente ao longo de o *Filho da mãe*: “Sinto-me impelido a abandonar todo o pudor, justifico-me com o pressuposto de que, quando se quer escrever um livro, quando se quer ir à raiz do problema, não podemos estar preocupados com aquilo que a família e os nossos amigos irão pensar ou com aquilo que a viagem fará de nós” (GONÇALVES, 2019, p. 92). Em muitos momentos, você recupera situações onde o protagonista se expõe de forma aberta e frontal, sobretudo, em cenas com uso de bebidas e drogas. Em virtude dessa visão despojada de qualquer tipo de filtro ou censura, em algum momento, o Hugo não teve medo de possíveis reações negativas a essa forma de expor a intimidade do protagonista e sua forma de ver e estar no mundo?

Hugo Gonçalves – Quando eu me mudei para Nova Iorque, foi imediatamente ao 11 de setembro. E a revista *The New Yorker* publicou um ensaio do Norman Mailer que se chamava “Carta a um jovem romancista”. No contexto do pós-11 de setembro de 2001, num mundo alterado e radicalizado, o que ele aconselhava a um jovem romancista?

Houve uma frase dele que ficou comigo para sempre, que era algo assim: “se quiseres escrever um livro, se quiseres ir à raiz do problema, não podes estar preocupado com o que vão dizer os teus familiares, os teus amigos, o teu companheiro ou tua companheira”. E aquilo teve imensa ressonância em mim – e o Jorge escolheu bem o trecho, porque é disso mesmo que se trata, não é –, mas, naquela época, eu sequer havia escrito o meu primeiro romance, não sequer se entendi a profundidade e a amplitude dessa frase até ter escrito o *Filho da mãe*, e ela já estava lá. Mas, veja bem, isso não é uma licença para tu seres um filho da puta que se está cagando para as pessoas que estão ao teu lado, ou seja, para tu escreveres expondo e magoando os outros. Não é isso. Não se trata de uma licença de impunidade. Mas, é um alerta para a seguinte questão: tu queres fazer literatura, tu queres tocar ao fundo do problema, ir às entradas, ao coração dessa coisa fabulosa mas também assustadora que é estar vivo? Então, não podes ter medo disso! Nunca é demais repetir, isso não é uma desculpa para sermos levianos com os outros. Há uma diferença entre as duas coisas.

JVV – Você já tocou nesse assunto, em algumas entrevistas inclusive, a respeito da escrita de *Filho da mãe* não ter tido qualquer efeito terapêutico, que este não foi o teu objetivo. Como você reage quando os leitores te informam que a leitura de *Filho da mãe* teve esse efeito na vida deles, exatamente porque não foi essa a tua motivação?

Hugo Gonçalves – Sem sombra de dúvidas, esse foi claramente o livro que originou que mais leitores me enviassem mensagens e chegassem até mim. Muitas delas, não todas, tem a ver com alguma história de perda. De um irmão, de um pai ou de uma mãe. Ainda essa semana, recebi a mensagem de um rapaz que tinha perdido o pai há pouco tempo. Disse-me ele que, após ler o meu livro, tinha de alguma forma sentido uma identificação – e a experiência de identificação é algo muito importante para o ser humano para não nos sentirmos sozinhos – e que o livro havia permitido também ter uma perspectiva em relação a certas experiências íntimas, psicológicas, que ele até chegara a sentir, mas não conseguia ainda expressar de uma forma clara. Ou seja, todos nós temos epifanias ao longo da vida sobre nós mesmos e sobre os outros e, se calhar, para ele o livro foi um verdadeiro estudo sobre o luto, e o luto tem muitos aspectos em comum com todas as pessoas que o vivem.

Eu nunca pensei nisso ao escrever *Filho da mãe*, mas, se formos pensar bem, todos os livros mais queridos, aqueles que nós mais admiramos ou que subsistem no tempo, são os que tocam aquilo que é universal: a experiência de estar vivo. Temas como a liberdade, a perda e o amor perpassam a literatura mundial e, como tal, esta ideia de as pessoas se identificarem ou se reverem nessa experiência é muito positiva. No entanto, no que toca ao efeito terapêutico, tu sabes, porque falamos disto com a tua turma de alunos, eu não o escrevi com esse objetivo. Cheguei lá já sabendo muitas coisas, e isto é muito interessante. Como *Filho da mãe* é um livro sobre a perda e desperta no leitor, por vezes, uma reação emocional ao evento, ele também não deixa de nos fazer pensar porque tem um lado ensaístico, fala de ciência, de filosofia. Portanto, não reduz a perda ao lado sentimental, e tenta abordar o luto através de várias lentes: a da filosofia, a da poesia, a da ciência e a da medicina. Para escrever esse livro com a lucidez e a fluência com que eu queria, eu tinha uma convicção: a ideia de tornar a narrativa numa espécie de novela barroca cheia de filigranas ia completamente contra o propósito do livro. Claro que teve momentos em que eu posso ter me emocionado, sobretudo ao ter descoberto alguma coisa, mas o mais importante é que havia o cuidado do artista que está criando algo. A voz que lá está, a construção dos capítulos, o andar para trás e depois para frente, partes em Nova Iorque, partes na minha infância, recuando até 1985, tudo isso é fruto de um trabalho narrativo-literário que não aconteceu no momento em que me sentei e resolvi num passe de mágica “ah! Agora, o livro vai sair todo de uma vez, numa espécie de fluxo de consciência, e ele vai ser escrito numa única assentada”. Não. Existe uma construção gradual e necessária, e que para mim é importante, enquanto escritor.

JVV – Já estamos quase no final e eu gostaria que o Hugo imaginasse a seguinte situação: estamos todos vacinados, as coisas começam a voltar ao normal, *Filho da mãe* é publicado pela Companhia das Letras. O Hugo chega numa livraria no Brasil e encontra um leitor hipotético de pé, em frente a uma gôndola cheia de livros, ele pega o seu romance e, sem conhecer o autor, dirige-se ao Hugo e pergunta se conhece a obra e/ou o escritor. O que você diria a esse leitor brasileiro, diante da dúvida de levar ou não o *Filho da mãe*?

Hugo Gonçalves – Bem (risos). Eu não diria nada. Mas, já vou responder (risos). Por pudor e por educação. Quando as pessoas me dizem que

compraram meu livro, eu nunca pergunto o que acharam ou se gostaram ou não, porque eu acho que isso é uma intrusão e a leitura é um ato privado, particular. Se elas quiserem me dizer, podem dizer, é claro, mas, por educação e formação, eu jamais o faria. Como disse, acho que seria intrusivo. Por outro lado, entendendo onde tu queres chegar com isso (risos), eu diria ao leitor brasileiro – ainda mais, tendo eu vivido no Brasil e desenvolvido uma relação sentimental com o país, com a cultura e com meus amigos brasileiros –, levando em consideração esse cenário pós-pandemia, que todos esperamos, em que a ideia de perda é ainda tão forte e presente entre nós, com números tão genéricos e avassaladores capazes de nos fazer esquecer o singular em relação a cada uma das perdas (cada pai e cada mãe que perderam um filho, cada irmão que perdeu uma irmã, cada história, cada funeral, cada fotografia que fica sobre a mesa, cada vídeo feito de um aniversário, cada festa de casamento, cada memória), as pessoas podem pensar que um livro sobre a perda é fatalmente um livro triste, e o que eu posso dizer é: quem quer escrever sobre a morte acaba por escrever inevitavelmente sobre a vida, porque não sabemos o que acontece depois da morte. Portanto, mais do que sobre a morte, *Filho da mãe* é um livro sobre a vida, sobre estarmos vivos e sobre a memória das pessoas que nós mais gostamos. Eu lembro-me de ouvir alguém perguntar: “por que é que morremos?”. E alguém responder: “porque, se não morrêssemos, a vida não tinha importância”. E a vida tem muita importância. Como tal, não se deixe enganar porque este livro não é exclusivamente sobre a morte, mas sobre esta coisa esplendorosa e, ao mesmo tempo, assustadora que é estarmos vivos.

JVV – Para encerrar a nossa conversa, como sempre gosto de propor, vamos fazer um jogo de bate e volta. Eu lanço uma palavra e o Hugo responde com a primeira palavra ou expressão que vier à cabeça. Um poeta?

Hugo Gonçalves – Al Berto.

JVV – Uma poetisa?

Hugo Gonçalves – Adília Lopes.

JVV – Um ficcionista?

Hugo Gonçalves – Philip Roth.

JVV – Uma ficcionista?

Hugo Gonçalves – Rosa Montero

JVV – Uma obra que gostaria de ter escrito?

Hugo Gonçalves – *O ano da morte de Ricardo Reis*.

JVV – Um escritor que você gostaria de ter levado ao Chiado para tomar um café?

Hugo Gonçalves – Uma emenda, na verdade, eu levaria dois (risos): José Cardoso Pires e Rubem Fonseca.

JVV – Um sonho?

Hugo Gonçalves – Fala-se muito a respeito do Brasil que o gigante acordou. Pois para o Brasil, eu desejava que o gigante dormisse em paz, com sonhos e não com pesadelos.

Referências

GONÇALVES, H. *Fado, samba e beijos com língua*. Lisboa: Clube do Autor, 2011.

GONÇALVES, H. *Filho da mãe*. Lisboa: Companhia das Letras, 2019.

VASCONCELOS, Helena. Hugo Gonçalves e o seu... *La Insignia* (Cultura), 26 maio 2004. Disponível em: https://www.lainsignia.org/2004/mayo/cul_061.htm. Acesso em: 11 jun. 2021.

RESENHAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *As telefones. Lisboa: Relógio d'água, 2020.*

Roberta Guimarães Franco

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

robertagfranco14@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0098-2481>

“Se fosse uma peça de teatro, haveria um telefone no palco e elas em cena, faladoras, mas surdas. Falariam uma com a outra, sem se ouvirem nem se responderem. Duas tagarelas surdas” (ALMEIDA, 2020, p. 27). A passagem citada resume, em muitos sentidos, a estrutura do último livro de Djaimilia Pereira de Almeida, jovem escritora, mas já consolidada pela crítica e pelas pesquisas acadêmicas. *As telefones*, publicado em maio de 2020, é o sexto livro da escritora que estreou em 2015 com a obra *Esse cabelo*.

Dando continuidade ao tema do trânsito entre Angola e Portugal, iniciado em 2015 com *Esse cabelo* e reiterado em 2017 com o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso, As telefones* concentra-se agora em um universo familiar bastante restrito – a relação entre mãe e filha – mas igualmente fragmentado, como aqueles que compõem os livros anteriores: famílias divididas entre os dois países, por razões várias que desenham o cenário das migrações posteriores ao processo de descolonização angolana. O artigo no plural e no feminino “as”, aplicado ao objeto substantivo masculino “telefone”, delimita as protagonistas dessa história, mediada quase unicamente pelo contato telefônico, com raríssimos encontros presenciais, em Luanda ou em Lisboa.

Formado por pequenos capítulos, o livro de aproximadamente noventa páginas, apresenta os “diálogos” entre mãe e filha – Filomena e Solange – separadas já na primeira infância da menina, quando

Filomena decide mandar a filha para Portugal, para ser criada por sua irmã, já que a fome e o desemprego, para além do cenário de guerra civil em Angola, a impediam de cuidar de si mesma e de Solange: “*Depois veio fome, eh fome mesmo de verdade, tive de te mandar para a casa da tua tia Benedita, a minha irmã tinha casa bem posta, comida na mesa*” (ALMEIDA, 2020, p. 29). Retomando a passagem citada como abertura desta resenha, e justificando o uso anteriormente de aspas na palavra “diálogos”, a relação entre mãe e filha confere à narrativa inúmeros momentos de silêncio, afinal estamos diante de “faladoras / tagarelas surdas”.

O silêncio também está presente na constante metáfora do desconhecimento do corpo alheio, que se desdobra no auto-desconhecimento. A filha Solange, uma das vozes narradoras de *As telefones*, anuncia, já na abertura do livro, a impossibilidade: “Não conheço o teu corpo, Filomena. Não conheço o meu corpo. De olhos fechados, não me lembro da tua cara. De olhos fechados, não sei como é a minha cara. Conhecemo-nos por telefone” (ALMEIDA, 2020, p. 9). A afirmação do desconhecimento, de um tipo de presença-ausente, será reiterada por Solange ao longo da narrativa, não conhecer a imagem da sua origem significa uma barreira intransponível para a construção do seu próprio caminho: “Não conheço o meu corpo porque não conheço o teu. [...] A cada instante, és para mim um vazio. Não sei com quem me pareço, como se a verdade fosse uma história sem princípio. Se não conheces o meu corpo, também não o conheço” (ALMEIDA, 2020, p. 19).

Embora o livro aborde a relação por meio da multiplicidade de vozes narrativas – ora a mãe, ora a filha e ainda há a presença de um narrador onisciente – é majoritariamente pela perspectiva de Solange que conhecemos a história de distância, de fragilidade, de raros encontros, mas sobretudo de persistência. A manutenção do elo entre mãe e filha só é possível pela fala que emprenha os ouvidos: “A distância entre nós, a morte. Para sobrevivermos, quando não estamos em linha, não existimos. O telefonema: uma ressurreição semanal, seguida de nova escuridão. Habitúamo-nos ao que as chamadas fizeram de nós. Emprenhámos pelos ouvidos” (ALMEIDA, 2020, p. 11); mas que como já vimos é também surda. Nesse sentido, a sobrevivência é sempre dúbia, não significa morrer, já que os batimentos, a respiração, estão lá, mesmo que ao longe por telefone, mas tampouco significa vida em seu sentido pleno, pois a falta de uma imagem que corporifique

aquela mãe leva a uma inexistência: “Não existes a sério, nem quando estamos juntas. És a telefonista do abismo” (ALMEIDA, 2020, p. 49).

Diante desse jogo de sobrevivência, entre vida e morte, presença e ausência, existência e inexistência, cabe ao leitor igualmente o lugar de escuta, que justifica mais uma vez o título no feminino dado à obra. Complementando as brechas que a estrutura narrativa gera ao simular, em vários momentos, a conversa telefônica, ouvida apenas de um lado da linha, o leitor atravessa os pequenos capítulos dessa história de distância. Formado por pouquíssimos diálogos em discurso direto, Djaimilia utiliza a grafia em itálico para marcar os capítulos que correspondem à presença da mãe ao telefone, capítulos inteiros de uma conversa-monólogo, já que o leitor está diante apenas da fala de Filomena. Em fonte regular encontramos a narração de Solange, entrecortada em raros momentos pelo itálico da voz materna. Pertence ao narrador onisciente os incomuns momentos de encontro, observando mãe e filha nos passeios em Lisboa ou na vida doméstica em Luanda, como também em um dos momentos mais marcantes do livro, quando Filomena entrega à Solange os seus dentes de leite, guardados durante quase quarenta anos, como se guardasse o corpo da própria filha, ainda criança.

As telefones configura-se assim como uma narrativa que se insere em um projeto literário maior na produção de Djaimilia Pereira de Almeida, projeto voltado para essas vivências familiares, para o âmbito privado, entrecortado por uma história recente de migrações de um antigo império colonial. Vale lembrar, por exemplo, que a estrutura de capítulo-telefone, bem como a de capítulo-carta, também foi utilizada pela autora em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, para assinalar aquela voz distante, da mãe e da esposa que ficou em Luanda enquanto marido e filho, Cartola e Aquiles rumaram para a antiga capital do Império. Para o leitor, mais uma peça desse complexo quebra-cabeças que é a história diaspórica e atlântica, no caso português e angolano extremamente recente, costurada aqui pelas distâncias que se aproximam por uma chamada telefônica.

Referência

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *As telefones*. Lisboa: Relógio d'água, 2020.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. São Paulo: Todavia, 2021.

Renan Henrique Messias de Paulo

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

renan.messias@estudante.ufscar.br

<http://orcid.org/0000-0002-6909-7328>

Recém lançado sob a chancela da editora brasileira Todavia, *A visão das plantas*, da escritora nascida em Angola e naturalizada portuguesa Djaimilia Pereira de Almeida, já carrega em sua breve trajetória de publicação o segundo lugar do prêmio Oceanos de Literatura de 2020, título este que já fora vencido pela mesma autora em 2019, com a obra *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018).

Nesta obra, Almeida investe num cenário pós-colonial com uma prosa sublime e profunda. Esta temática do mundo pós-colonial constitui um aspecto recorrente no léxico da nova ficção portuguesa, que se dedica a explorar as consequências de um passado opressor impingido por Portugal aos territórios sob seu domínio, sobretudo os africanos.

Se tivéssemos uma atualização do prático e didático livro *O romance português contemporâneo*, de Miguel Real, é muito provável que tanto *Luanda, Lisboa, Paraíso* quanto *A visão das plantas* se enquadrariam naquilo que o crítico literário denomina como “o espaço romanesco intercontinental” (REAL, 2012, p. 25). Esse espaço, ou melhor dizendo, os espaços explorados na escrita da escritora realçam um olhar atento à história e à consciência social na qual as reminiscências de um passado amargo refletem no cotidiano das personagens construídas pela autora. Assim, o contraste entre o presente e o passado é a matéria com a qual o leitor se depara nesse novo romance.

Inspirado no personagem homônimo do romance de Raul Brandão, *Os pescadores* (1923), de onde a autora retira um trecho e o cita como epígrafe, somos apresentados à pacata vida do temido capitão Celestino, um sujeito desprezível em que, no auge de sua carreira no tráfico de escravos em navios negreiros, se tornou reconhecido como um homem perigoso, brutal e violento, mas que no presente da trama, passa o resto de seus dias com a delicadeza das práticas de jardinagem, cultivando com muito afínco e sutileza as suas plantas, com especial destaque às flores, no jardim da abandonada casa de sua família.

Assim, na perspectiva de que o trato com a terra – sujar as mãos, plantar, podar, colher e cuidar – também é um gesto filosófico, ao acompanhar as vivências dum sujeito recluso à espera de sua morte, o leitor sente-se impelido a refletir sobre a própria existência humana da personagem que busca romper com sua filosofia de vida do passado para tentar ser um “novo homem” na senilidade.

No entanto, se “cada ruptura é um recomeço:

[...] Se a ruptura é uma destruição do vínculo que nos une ao passado, uma negação da continuidade entre uma geração e outra, será que podemos chamar de tradição aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?”
(PAZ, 2013, p. 15).

Isto pode significar que as continuidades de vivências são interrompidas, mas a noção daquilo que foi vivido e experienciado ainda persiste na memória e na razão do existir.

Ao regressar à casa de sua família para os últimos dias, Celestino atrai olhares de espanto e curiosidade da vizinhança e responde de forma peculiar: “Pressentindo olhares atrás das sebes, Celestino espantava a vizinhança com urros e prometia-lhes a morte” (ALMEIDA, 2021, p. 19). Celestino rompe com o passado brutal, mas ainda carrega consigo as marcas da violência. Sem muito o que fazer, já que vivia sua introspeção no final de sua vida, Celestino passa a cuidar e zelar pelas plantas. A recorrência de “luz e sangue” (ALMEIDA, 2021, p. 40) e as imagens de seu passado ressurgem ao mesmo passo que cuidar das plantas é o contraponto dos atos do ex-capitão. Seja pela luz ou sangue, mar ou terra são explorados na sensível prosa um sujeito conflituoso e contraditório que ganha protagonismo: “As crianças saídas do colégio

espreitavam os suspensórios de enxada às costas. Seria aquele o diabo? Era forte e espadaúdo, mas tinha tantas flores e tanta paciência para elas" (ALMEIDA, 2021, p. 19).

As inquietações exploradas pela autora representam a marca de uma literatura na qual as chaves de acompanhamento estão na simbiose entre o homem e as plantas, sendo aquele uma figura já corrompida pela vida que levou, e estas o filtro duma mentalidade ingênua, delicada e resistente:

As plantas viam o jardineiro como as plantas veem. Não se sentiam agradecidas. Tratavam o seu regador à semelhança da chuva que caía sobre elas nas noites de Outono. Florescerem não era o seu meio de meterem conversa com o jardineiro, mas uma forma de acentuarem a sua indiferença à declaração de amor que ele cultivava a cada hora. [...] Nenhuma flor lamentava a morte dos escravos que Celestino sufocara no mar. [...] As plantas viam-no como um olho de vidro vê a passagem das nuvens. Ela e o seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade. Atrás das costelas, no lugar do coração, o corsário tinha uma planta (ALMEIDA, 2021, p. 35-37).

As plantas não julgam e não acolhem de livre vontade, elas apenas existem e deixam ser acolhidas e cuidadas.

Outra personagem marcante é o padre Alfredo que, em toda a trama, tenta arrancar confissões de Celestino, a fim de que essa ruptura com seu passado de violência seja melhor demarcada. Mas o único momento em que consegue, de alguma forma, lavrar o espírito do ex-capitão é com a morte do protagonista que, com sua quase cegueira total – subentendida aliás como um afastamento do sentimento de culpa e das atrocidades cometidas –, reconstrói a imagem daquele que deixou de ser um diabo, que passou por jardineiro e, por fim, foi enxergado, por todos, inclusive pelas plantas, como um herói:

"Se alguém, alguma coisa, no Céu, tivera piedade do monstro que fora e que era, revelava-o sob a forma de flores e frutos, mostrando-se como uma graça que só ao capitão cabia regar" [...] Anos depois de ter regressado,

os que haviam sabido do capitão Celestino de volta tinham morrido. [...] Lembravam-no como a um herói remoto e não como o velho que ainda vivia na casa da rua dos choupos. Os rumores sobre o seu passado feroz eram já cantigas de pescadores quando, numa noite de Inverno, acabou os seus dias, sem uma dúvida na consciência tranquila. [...] À saída de casa, a visão das plantas pareceu-lhe uma aleluia pela passagem da alma do capitão. As rosas, os cravos, os abetos, a ameixoeira ainda não sabiam que o seu amigo tinha morrido. [...] Nas suas mãos pias, todas as plantas morriam (ALMEIDA, 2021, p. 63-85).

Sem querer roubar o prazer da leitura ao leitor, *A visão das plantas* merece atenção em virtude de uma sensibilidade poética, expressa nas oitenta e cinco páginas da obra, e que marca um projeto de criação potente de Djaimilia Pereira de Almeida. Ela também, como uma espécie de jardineira delicada, rega os leitores com uma reflexão detida sobre as tensões, rupturas, ressignificações e, sobretudo, a visão daqueles que não exprimem ações, mas partilham sentimentos. Apesar de curto, não será demais afirmar que *A visão das plantas* é uma obra de grande relevância para a literatura angolana, de língua portuguesa e mesmo universal, já que diz muito sobre o ser humano e suas rupturas.

Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. São Paulo: Todavia, 2021.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

CARVALHO, Ana Margarida de. *Não se pode morar nos olhos de um gato*. Porto Alegre: Dublinense, 2018. 384p.

Antônio Martins da Silva Júnior

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

antonio.martins@uel.br

<http://orcid.org/0000-0001-5264-7517>

Ana Margarida de Carvalho, escritora e jornalista portuguesa nascida em Lisboa, no ano de 1969, estreou na ficção em 2013 com o livro *O que importa a fúria do mar*, desportando no mercado editorial como uma das romancistas cuja potência artística mais promete no cenário da novíssima ficção portuguesa. Em 2016, Carvalho publicou o livro que, até então, podemos chamar de sua obra-prima: *Não se pode morar nos olhos de um gato*, lançado no Brasil com primoroso projeto gráfico pela Editora Dublinense, de Porto Alegre, em 2018, chegando a este lado do Atlântico como livro premiadíssimo, finalista do Oceanos de 2017.

Não vá o leitor se enganar pensando que *Não se pode morar nos olhos de um gato* trata-se de um romance convencional sobre naufrágios e naufrágios. Com um título inspirado no *poema do desamor*, do poeta Alexandre O'Neill, Ana Margarida de Carvalho tece uma trama elaborada em torno de um grupo de oito sobreviventes do naufrágio de um navio negreiro clandestino. Um grupo bastante heterogêneo, diga-se de passagem, perdido em uma praia intermitente e desabitada, situada em alguma ilha esquecida pela civilização no Atlântico. A inspiração poética não acaba no título, a autora concebe uma obra ímpar da Literatura Portuguesa Contemporânea, com uma profundidade poética encontrada em pouquíssimos romances, tendo imagens literárias riquíssimas, dotadas de uma potência artística avassaladora.

Ainda, empregando uma linguagem afiada e recheada de referências ao Cinema, à TV e à Literatura, é impossível não associar a imagem

profanada de Nossa Senhora de Todas as Angústias ao personagem Wilson do filme norte americano *Cast away* (2000), do cineasta Robert Zemeckis; assim como é impossível não relacionar a personagem Maria Clara ao romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Vale lembrar que as referências ao romance de Rosa vão além, já que o trecho “viver é um negócio perigoso, viu, seu capataz” (CARVALHO, 2018, p. 354) remete à fala emblemática do seu personagem Riobaldo.

Quando o navio negreiro vai a pique, dele escapam apenas o capataz, um criado, um escravo, uma senhora fidalga e sua filha adolescente, um padre, um estudante e um bebê negro. Oito vidas que se vêm cara a cara, confrontando diariamente suas diferenças, seus medos e seus passados obscuros, em uma sucessão de eventos adversos. Cada revés soma uma nova tragédia à suas tragédias individuais e à grande tragédia coletiva que vivem. Confinados em uma praia sem o básico necessário para uma sobrevivência digna, obrigados ao abrigo comum de uma gruta precária toda vez que a maré sobe e ocupa a estreita faixa de areia que serve de palco para este drama. Esse é o microcosmos composto por Ana Margarida em sua obra-prima. Todo este drama que se desenvolve em algumas centenas de páginas é observado pelo olhar vazio de uma imagem de madeira de Nossa Senhora de Todas as Angústias – contempladora das agruras vividas por este pequeno grupo, cada vez mais desumanizado, que erra em um purgatório cercado pela água salgada e pelo céu luminoso –, que acompanha, em especial, a vida de um determinado personagem como uma juíza eloquente em sua mudez, ou, talvez, uma testemunha silenciosa e conivente.

Em nove capítulos, Carvalho constrói, minuciosamente, cada personagem em idas e vindas através de suas histórias, tal como é o movimento das marés, constituindo uma das tantas imagens relativas ao mar, como bem observa o escritor gaúcho Reginaldo Pujol Filho no texto de orelha da edição brasileira. Utilizando o recurso da analepse, a escritora esmiúça profundamente as vidas de seus personagens, analisa suas motivações e caráter; levantando cada pedra, cada grão de areia de suas vidas em uma narrativa crua, e ao mesmo tempo lírica, sobre personagens complexos, sem maniqueísmos, sem tomar partido por um ou por outro, quase nada fica oculto sobre esses sujeitos que vamos conhecendo aos poucos.

A ficção de Carvalho serve não apenas como fonte de gozo estético, mas também como instrumento de análise social e interacional

dos indivíduos, uma forma de se buscar, no escopo da literatura, a alteridade por meio da observação da experiência do outro enquanto ser dentro de um contexto social. Nesse sentido, o que vemos é uma série de jogos de poder desenvolvidos pelos personagens que nos tira o fôlego e nos faz virar avidamente cada página em busca de um desfecho.

Trata-se, por fim, de um livro denso. Tão denso quanto os temas delicados que aborda, seja de maneira explícita ou tácita. Opressão patriarcal, abandono, abuso sexual, incesto, alienação parental, inúmeros tipos de violência étnica, de gênero, física, psicológica e espiritual confluem entre si. O argumento aparentemente simples do naufrágio de um navio negreiro clandestino no séc. XIX é cenário para o desenlace de uma fina trama, um enredo com personagens que carregam nas costas o peso do mundo e da História, dos papéis sociais que esperamos que desenvolvam. Não se pode falar mais sobre uma narrativa cíclica com avanços e retrocessos, por correr o risco de revelar muito de seu conteúdo; o que cabe dizer, ainda, é que a densidade dos temas abordados, o zelo para com a linguagem com que foi escrito e as imagens evocadas pela escritora fazem de *Não se pode morar nos olhos de um gato* um dos maiores romances portugueses da década de 2010, um livro que pode, certamente, ser elencado no rol dos grandes monumentos literários do ainda jovem séc. XXI, por nos colocar a par de tão intenso drama e por se tratar de um desafio em forma de obra literária. Em suma, *Não se pode morar nos olhos de um gato* pode ser considerado um *entre-lugar* que medeia o clássico e o contemporâneo, tanto por atualizar os velhos temas do naufrágio, do navegante, do mar e do naufrago na Literatura Portuguesa, como por suas referências muito bem encadeadas aos clássicos da nossa Língua.

Referência

CARVALHO, Ana Margarida de. *Não se pode morar nos olhos de um gato*. Porto Alegre: Dublinense, 2018. 384p.

MOTA, Ricardo Fonseca. *As aves não têm céu*. Porto: Porto Editora, 2020.

Sobre os espaços que não temos

Carlos Henrique Fonseca

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil

karloshfonseca@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8186-5406>

No início de 2020, Ricardo Fonseca Mota publica *As aves não tem céu*. De acordo com o caminho ora escolhido para apresentar a obra, parece-nos significativo que as epígrafes com citações de Al Berto, Shakespeare e Javier Martins (respectivamente, as referências à escuridão; à morte, enquanto região desconhecida, e a um jogo de ocultamento e revelação) tragam menções diretas ou indiretas ao espaço, seja enquanto categoria narrativa, seja em sua dimensão simbólica, colocando em questão espaços de pertencimento e de fala de seus personagens.

Durante o tempo restrito, permitido a um pai divorciado estar com sua filha, o atendimento ao desejo de uma criança insone resulta em consequências terríveis. Esse é o tema dos capítulos iniciais do romance em que Leto, incapaz de dormir por causa da culpa, percorre as noites da cidade, na errância silenciosa de um banco de taxi. Muitos espaços são narrados, percorridos, evidenciando, de fato, uma dolorosa falta de lugar. A noção de pertencimento parece restringir-se à sua cabeça torturada pela memória traumática. Nem o “lugar de fala” lhe é garantido, pois a narração é predominantemente em terceira pessoa.

Desde a referência ao céu, no título do romance, à sua linha final: “quem cala uma cadeira vazia?” (MOTA, 2020, p. 180), o espaço constitui categoria exaustivamente explorada. Logo de início, percebe-se uma relação constante de oposições entre dentro e fora; entre o ambiente doméstico e a rua; entre o mar e a cidade. Entre o que se passa “dentro da cabeça” e aquilo que arriscamos, de acordo com pistas deixadas pelo próprio narrador, duvidar ser o espaço em que a diegese realmente se desenvolve.

De modo extensivo à função que o espaço exerce na narrativa, a observação é outro aspecto importantíssimo, já que está na base da prática clínica da psicologia, exercida pelo autor e revelada pelo narrador, no último capítulo. Num contexto carregado de incertezas, narrador e personagens observam, contemplam, investigam, espreitam, através de diferentes tipos de “janelas” (motivo que se revelará de grande relevância ao longo do romance), pelos retrovisores, em salas de espera de hospital, da beira de um precipício, da praia, por buracos de fechadura. Observam, inclusive, que as cores das aves mudam de acordo com o céu que lhes serve de fundo, mas que, à noite, elas não têm. Uma observação inerte que constitui uma das poucas ações que restam aos personagens e que é, ao mesmo tempo, tão importante na ambientação do romance: “Os olhos negros distraem-se com os carros estacionados, com o camião de lixo, com as sirenes, com os fantasmas” (MOTA, 2020, p. 13). O que prevalece é um movimento convergente com a incomunicabilidade e com a dificuldade de agir, marcas recorrentes de muitos romances alinhados com alguma produção pós-modernista do romance português.

Pela janela, uma árvore incomoda aos colegas de quarto, Leto, Cid e Raul. É com a cabeça apoiada na janela do carro que o primeiro, sofrendo seu remorso, vagueia pela noite à procura de Úria. Pelas vidraças do hospital ele anseia por fragmentos de outras mortes que possam amenizar a dor da perda de sua filha. Essas janelas ligam diferentes espaços e tanto narrador quanto personagens estão “observando rostos na parte de dentro das coisas” (MOTA, 2020, p. 59).

Rodovias, marginais, cruzamentos, espaços limítrofes como encostas e praias, a rua e a noite compõem cenários de risco em que acontecem, inclusive, a morte da filha de Leto e também o assassinato de Eduardo/Falcão (se é que, de fato, isso ocorre na narrativa). Por outro lado, os espaços domésticos guardam traumas diversos. Quase

sempre *locus horrendus* marcados por abusos e violências capazes de gerar personalidades maníacas, encobertos pelo predomínio do silêncio que oblitera lugares de fala, tanto dos personagens protagonistas quanto de outros personagens, somente mencionados por eles.

Portanto, a categoria do espaço possui valor polissêmico no romance. Muita coisa acontece nos “não-lugares” de Marc Augé (1994). Não se trata somente de um conjunto de cenários e paisagens, mas sim de relações estabelecidas por quem os habita e observa. O resultado é uma ambientação tão esquizofrênica quanto instigante, em que se compartilha com o leitor, inflexões filosóficas do tipo: “O que acontece ao rosto de uma fotografia quando não está ninguém em casa? Se não olhamos para ela, se está num espaço vazio, continua lá?” (MOTA, 2020, p. 137). Os espaços e os tempos, dessa forma, dilatam-se e se retraem. É o que se passa dentro da cabeça, dentro do quarto compartilhado, nas águas geladas de uma sinestesia incômoda e até mesmo no espaço das unhas sujas de um avô. Sim, o corpo também representa um espaço, por excelência. Faz parte dos novos espaços, propostos por novos olhares que vão encontrar no micro, o universal, algo que parece também constituir uma característica desta novíssima literatura portuguesa. Lembremos, neste sentido, o romance *Este é o meu corpo* (2004), de Filipa Melo, e sua grande envergadura poética e filosófica que tem origem na exploração espacial autóptica do corpo. Não mais somente no sentido figurado, parece que um olhar para dentro de si tem se mostrado um caminho recorrente para se alcançar algo universal.

Por fim, a dimensão espacial que emerge das inúmeras paisagens vivenciadas, sentidas e observadas é a do espaço social e discursivo. Ao se deparar com um busto de praça, Leto põe em questão as condições do reconhecimento social, apontando injustiças, “pensa que devia haver uma estátua para cada soldado e uma para cada padeiro que nunca deixou aos outros faltar pão” (MOTA, 2020, p. 109). A noção de espaço enquanto pertencimento e possibilidade discursiva parece ser, entre tantos espaços mencionados, uma grande lacuna.

O narrador se mostra, de fato, no último capítulo, trazendo também outras revelações que cabe deixar para a leitura do romance. Só vale destacar que, ao se reconhecer o próprio espaço da escrita, a angústia é experimentada também pelo narrador: “As vozes ficam [...] Atravessam-me com lâminas afiadas. [...] Pela janela, encaro o meu

abismo, pessoas que avançam de costas viradas para mim" (MOTA, 2020, p. 178). Assim, neste tempo de incertezas, e no céu da novíssima literatura portuguesa, o romance de Ricardo Fonseca Mota é, sem dúvida, ave alvissareira.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- MELO, Filipa. *Esse é o meu corpo*. São Paulo: Planeta, 2004.
- MOTA, Ricardo Fonseca. *As aves não têm céu*. Porto: Porto Editora, 2020.