

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 39 n. 61 jan./jun. 2019

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: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

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 (U Porto), 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 (U Porto), 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 Ornellas, 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 4003 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 39	n. 61	224 p.	jan./jun. 2019
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Maria Graciete Besse (Universidade Paris-Sorbonne)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Silvana Pessoa de Oliveira (UFMG)

Normalização e Diagramação: Alda Lopes

Secretaria: Stéphanie Paes

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

Maria Graciete Besse

Maria Zilda Ferreira Cury

Silvana Pessoa de Oliveira 9

DOSSIÊ ESCRITORAS PORTUGUESAS DE AGORA

O habitar solitário em *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso

The lonely dwell in Campo de sangue, by Dulce Maria Cardoso

Bruno Mazolini de Barros 13

A realidade das sensações: uma teoria filosófica e ética
no romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge

*The reality of senses: a philosophical and ethic theory in the
novel A Costa dos Murmúrios, by Lídia Jorge*

Cristina Costa Vieira 29

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

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

Jorge Valentim 47

Retratos femininos em ciclo ficcional de Fernanda Botelho:
vozes narrativas e atmosfera de melancolia

*Female Portraits in Fernanda Botelho's Fictional Cycle:
Narratives Voices and Melancholy Atmosphere*

José Cândido de Oliveira Martins 71

Escritas literárias de uma deslocação histórica: o “retorno”

Literary Writings of a Historical Displacement: The “Return”

Maria Luísa Leal 87

<i>Marido</i> , de Lídia Jorge: a percepção subjetiva da violência do Estado Novo <i>Marido</i> , by Lidia Jorge: <i>The Subjective Perception of New State Violence</i> Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira	101
Desafios do contemporâneo na ficção de Lídia Jorge <i>Challenges of the contemporary in the fiction of Lídia Jorge</i> Maria Graciete Besse	117
Pensar a solidão e a busca de felicidade em <i>Tanta gente Mariana</i> , de Maria Judite de Carvalho <i>Thinking Loneliness and the Search for Happiness in Tanta gente Mariana</i> , de Maria Judite de Carvalho Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva	131
As mulheres do império: uma leitura de <i>Ana de Amsterdam</i> <i>Women's Empire: A Reading of Ana de Amsterdam</i> Naira Almeida Nascimento	145
“Um poema um romance tuga” – o desafio do género na obra de Adília Lopes “ <i>A Poem a Romance Tuga</i> ” – <i>The Challenge of Genre and Gender in the Work of Adília Lopes</i> Nazaré Torção	161
Adília Lopes por Adília Lopes, Ou uma poética de ajuntamentos <i>Adília Lopes by Adília Lopes Or an assemble poetics</i> Paulo Alberto da Silva Sales	177

VARIA

“Brilho como espelho”: tensões entre fingimento e testemunho em Sylvia Plath “ <i>I Gleam Like a Mirror</i> ”: <i>Tensions Between Pretending and Testimony in Sylvia Plath</i> Derick Davidson Santos Teixeira	197
---	-----

RESENHAS

- SAMPAIO, Cláudia R. *Outro nome para a solidão*. Lisboa: Douda Correria, 2018.
Adriane Figueira Batista 215
- PINA, Manuel António. *O coração preparado para o roubo: poemas escolhidos*. Seleção e posfácio de Leonardo Gandolfi. São Paulo: Editora 34, 2018.
Thiago Bittencourt de Queiroz 221



Nota de Apresentação

Com a publicação do Dossiê “Escritoras Portuguesas de Agora”, a Revista do Centro de Estudos Portugueses presta uma homenagem a todas as autoras portuguesas que, sobretudo no período pós-25 de abril, vem contribuindo, de forma seminal, para consolidar o valor, a importância e o brilho que a literatura feita por mulheres assumiu na contemporaneidade.

Abre o volume o artigo de Bruno Mazolini de Barros, que se propõe a pensar as intrincadas relações entre espaço e experiência em *Campo de sangue*, romance de estréia de Dulce Maria Cardoso.

Na sequência, o ensaio de Cristina Costa Vieira procura demonstrar os modos como em *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, a concretude do espaço africano funciona como acesso privilegiado à realidade da Guerra Colonial, percebida por meio da consciência da personagem Evita.

Por sua vez, o texto de Jorge Valentim enfoca o recentíssimo romance de Marlene Ferraz, *As falsas memórias de Manoel Luz*, situando-o no contexto da mais recente ficção portuguesa produzida por mulheres.

Já Fernanda Botelho é a escolhida por José Cândido Martins de Oliveira para refletir sobre determinadas questões atinentes a uma suposta condição feminina, a saber, a ambivalente relação com o espaço doméstico da casa, visto pela escritora tanto como “lugar de descanso e comodidade” como “local de vazio e solidão”.

O texto de Luísa Leal comenta, segundo um viés comparatista, o conceito de “retorno”, entendido como incontornável questão a ser debatida no quadro histórico e teórico do Portugal colonial e pós-colonial, na obra de Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso e Aida Gomes.

O conto “Marido”, de Lídia Jorge dá o mote para Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira analisar a presença da violência contra a mulher e a necessidade de exibi-la e denunciá-la como forte tendência da ficção portuguesa pós-25 de abril.

O ensaio de Maria Graciete Besse oferece ao leitor um percurso crítico da obra ficcional de Lídia Jorge desde o primeiro romance publicado *O dia dos prodígios* (1980) até *Estuário* (2018), nela ressaltando além do “testemunho notável sobre a vulnerabilidade

humana” a “reflexão estimulante sobre a importância da literatura na transformação do mundo”.

Em seguida, Maria Teresa Salgado Guimarães analisa *Tanta gente Mariana*, de Maria Judite de Carvalho, com o fito de evidenciar a impossibilidade que se apresenta às personagens femininas de se libertarem das amarras tanto sociais quanto histórico-culturais nas quais se acham enredadas.

Em *Ana de Amsterdam*, romance de Ana Cássia Rebelo, busca-se pensar a “literatura de retornados” segundo uma concepção que se afasta daquelas tradicionalmente vigentes. Almeja-se, antes, refletir sobre a escrita do eu, construída a partir de uma perspectiva feminina, numa tentativa de propor uma síntese entre o diário íntimo da personagem e a escrita “testemunhal da diáspora”.

Por seu turno, Nazaré Torção empreende uma reflexão bastante atual acerca dos problemas de classificação dos textos em categorias literárias ou gêneros que envolvem a poesia de Adília Lopes, sobretudo em seu último livro publicado até então, *Estar em casa* (2018).

Fechando o Dossiê, o texto de Paulo Alberto da Silva Sales comenta, a partir da noção de ajuntamento, as estratégias textuais e discursivas que enformam a poética de Adília Lopes, especialmente em *Manhã*, livro de 2015.

Na seção Varia a tensão entre fingimento e testemunho – categorias concebidas por Jorge de Sena para estabelecer as linhagens da poesia portuguesa do século XX – são utilizadas para debater certas questões de poética encenadas na poesia de Sylvia Plath.

Duas resenhas fecham este número. A de Adriane Figueira comenta recente publicação de Cláudia Sampaio; a de Thiago Bittencourt esquadrinha recente antologia de poemas de Manuel António Pina, selecionados por Leonardo Gandolfi.

Tudo somado, a chamada crítica de gênero, principalmente aquela que se ocupa da escrita literária elaborada por mulheres, evidencia sua contemporaneidade na ocupação do espaço acadêmico e na expressão mais ampla de vozes que são também políticas.

Maria Graciete Besse (Universidade Paris-Sorbonne)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Silvana Pessôa de Oliveira (UFMG)

DOSSIÊ
ESCRITORAS
PORTUGUESAS
DE AGORA



O habitar solitário em *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso

***The Lonely Dwell in Campo de Sangue*, by Dulce Maria Cardoso**

Bruno Mazolini de Barros

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

brunomazolini@gmail.com

Resumo: Esta leitura de *Campo de sangue* (2002), romance de estreia de Dulce Maria Cardoso, busca observar o modo pelo qual o protagonista *habita*; ou seja, a maneira pela qual ele vivencia o espaço, especialmente suas relações com o ambiente da casa. Utilizando-se de apontamentos da socióloga Marion Segaud, do antropólogo Marc Augé ou do filósofo Gaston Bachelard, entre outros, a interpretação desta obra da autora portuguesa explicita não só um sintoma da contemporaneidade, mas também uma tendência da literatura de Portugal deste início de século.

Palavras-chave: romance português do século XXI; habitar; Dulce Maria Cardoso.

Abstract: This paper about *Campo de sangue* (2002), a novel by Dulce Maria Cardoso, aims to observe the way in which the protagonist *dwells*; that is, the way in which he experiences space, especially his affiliations with the environment of the house. Using notes of the sociologist Marion Segaud, of the anthropologist Marc Augé or of the philosopher Gaston Bachelard, among others, this interpretation of Mrs. Cardoso's narrative reveals not only a symptom of contemporaneity, but also a tendency of the Portuguese literature of the beginning of this century.

Keywords: 21st Century Portuguese novel; dwell; Dulce Maria Cardoso.

Recebido em: 30 de maio de 2019.

Aprovado em: 22 de junho de 2019.

“Quem tem uma casa tem um destino.”

O chão dos pardais, Dulce Maria Cardoso

Campo de sangue, romance de estreia da agora festejada Dulce Maria Cardoso, apresenta temas que, mais tarde, tornaram-se parte da poética da romancista: personagens muito peculiares (seres à parte, de algum modo, estranhos); o problema da comunicabilidade (o desafio da compreensão entre as pessoas, ou entre o sujeito e o mundo ao redor); a relação traumática e/ou desafiante com os progenitores (mães de personalidade forte, pais ausentes de algum modo). Tudo isso, muitas vezes, figura em suas narrativas atrelado à questão do *habitar*: seus protagonistas estão, em alguma medida, desafiados a recuperar, a disputar ou a buscar um novo espaço para *ser* no mundo. As personagens da escritora portuguesa acabam lidando, física ou emocionalmente, com as implicações de habitar (ou não) uma casa, ou de viver em um *lar*.

Em *Antropologia do espaço*, Marion Segaud assenta seu estudo em fatos que seriam comuns à espacialidade humana em diferentes tempos, lugares e culturas: o habitar, o fundar, o distribuir e o transformar. Sobre o habitar – aspecto que interessa esta leitura do romance de Dulce Maria Cardoso – a socióloga sublinha: “se o habitar é um fenômeno geral, existem tantas maneiras de habitar quanto indivíduos. Em nossas sociedades, é a conjunção entre o lugar e o indivíduo singular que funda o habitar. Nas sociedades primitivas, trata-se do vínculo entre o grupo e o lugar” (SEGAUD, 2016, p. 97). O destaque aqui será para o habitar do indivíduo, da personagem. Contudo, sua observação pode explicitar uma característica de uma comunidade, ou de um tempo.

O proposta de Segaud pode ser alinhada às diferentes abordagens fenomenológicas que também explicitam nuances do *ser* e do *estar* no espaço, nas quais este é considerado onticamente. Em *O homem e o espaço*, Otto Friedrich Bollnow propõe que o espaço precisa ser considerado ontologicamente, e que a espacialidade, assim como o temporalidade, deve ser tomada como estruturalmente importante para o sujeito; em seu estudo, Bollnow desenvolve o conceito de “espaço vivenciado”. Para ele, retomando *Ser e Tempo* de Martin Heidegger, a espacialidade é um elemento “essencial da existência humana [...]”. Heidegger afirma que o homem em sua vida é sempre e necessariamente determinado por sua atitude em relação a um espaço circundante” (BOLLNOW, 2008, p. 20).

O próprio Heidegger, na conferência “Construir, habitar, pensar”, proferida em 1951, trata a inseparabilidade do indivíduo com o espaço como uma marca essencial do sujeito em sua forma de existir. Essa é, segundo o filósofo, a maneira pela qual os seres viventes *são e estão* no planeta. Além disso, ele sublinha que habitar é também resguardar-se e proteger-se: “permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardo*” (HEIDEGGER, 1954, p. 3, grifo do autor). Genericamente, o espaço, de qualquer forma, é onde se habita, e habitar é uma das nuances do existir. No entanto, a casa é um segmento espacial que pode ser o epítome dessa experiência de resguardo apontada por Heidegger.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, busca mapear os espaços felizes, em uma topoanálise da topofilia. Mais do que discriminar detalhes de o que seria uma casa, um local latente à felicidade, ao devaneio positivo, o filósofo destaca caracteres que relevam o que seria nesse local “uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar” (BACHELARD, 2008, p. 24). Em seu estudo, ele entende a casa como um lugar pujante para esse pertencimento a um espaço imaginariamente feliz, um abrigo ontológico para o sujeito. Para Bachelard, esse ambiente não corresponde somente ao aspecto físico, à construção arquitetônica. Casa é uma experiência, casa pode ser também *lar*.

Essa vivência do espaço da casa pode ser abordada deste modo: “O lar exprime um espaço próprio, de intimidade, que também é identidade. É por isso que as ‘provações’ do habitar, que são o exílio, o arrombamento, a mudança ou a falta de teto, prejudicam a identidade do habitante” (SEGAUD, 2016, p. 100, grifo da autora).

De acordo com Bollnow, para a casa cumprir sua função como espaço vivenciado, ela não pode prescindir de alguns caracteres, entre eles as condições de habitabilidade e a experiência de convivência. De modo sintético, as condições de habitabilidade englobam características como possuir uma estrutura física básica – como ter paredes, portas, janelas, telhado – que cumpra apropriadamente a sua função; ter mobília adequada, que não gere nem saturamento ao espaço (devido ao excesso), nem vazio (por sua falta); ter cor e luminosidade agradáveis; ser um espaço utilizável e também utilizado, o que permite que marcas, vestígios de vida sejam e estejam impressos ali (BOLLNOW, 2008).

Apesar de a relação do indivíduo com a vivência da casa ser crucial, esse local é, todavia, também espaço de convívio, de relação do sujeito com outros. E esse aspecto é inclusive entendido por Bollnow como um dos traços característicos da casa como espaço vivenciado, encarando-a como “necessariamente o lugar de moradia comum de uma família, e seu convívio é decisivo para aquilo que nós, num sentido mais profundo da palavra, chamamos de habitabilidade da habitação” (BOLLNOW, 2008, p. 273).¹

Podendo assumir todos esses traços, a casa é axial na espacialidade do sujeito. Seja como “marco-zero” (BOLLNOW, 2008, p. 61), seja como “casa-ninho” (BACHELARD, 2008, p. 111), ela funciona como organizadora e ponto de referência (ou de retorno) para o indivíduo em sua existência espacial. Assim sendo, a casa, um lar, é um local paradigmático; é um lugar onde, por excelência, habita-se. É um campo com o qual o habitante – ou a personagem, ao se tratar da narrativa – guarda relações profundas.

Essas questões do habitar podem ser discutidas em um texto narrativo (ou mesmo ser matéria para esse tipo criação ficcional) devido a própria forma de existir da personagem. Em *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*, Luis Alberto Brandão de Santos e Silvana Pessoa Oliveira entendem o espaço de uma personagem na narrativa como “um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68). O espaço, dessa maneira, não é somente onde a personagem *está*, mas também onde ela *é*.

Campo de sangue apresenta um protagonista inominado cuja condição furtiva, reclusa ao seu modo e alucinatória desemboca em um crime. A narrativa está organizada por capítulos que se alternam principalmente entre uma sala de espera claustrofóbica – na qual quatro mulheres aguardam para depor acerca do detido – e a recuperação do passado desse homem. Ele é apresentado como alguém que vive de modo enganoso: é “um inventor de factos” (CARDOSO, 2005, p. 163). Não

¹ Apesar de a casa ter sido espaço familiar por excelência ao longo dos séculos, o filósofo recomenda que “outras formas de participação simpatizante também sejam consideradas, porque são diferentes derivações do ato de criar espaço em comum” (BOLLNOW, 2008, p. 284-285).

só isso, nesse modo mentiroso de viver ele não habita um lar; ele habita, exilado de uma vivência de uma casa, espaços que podem ser tratados como *não lugares*.²

Em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Marc Augé define esse tipo de espaço em oposição ao *lugar antropológico*: “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” (AUGÉ, 2012, p. 73). Após apresentar essa concepção, Augé elenca exemplos desses espaços da supermodernidade, que são ambientes de trânsito do sujeito: hospitais, hotéis, clube de férias, campos de refugiados, aeroportos, parques, centros comerciais, estradas.

O *não lugar*, entre outras características, é o espaço onde os indivíduos não podem se manifestar com profundidade, realizar plenamente desejos ou transgressões; não é um lugar antropológico porque são locais *emprestados* ao sujeito. Isso significa que são porções espaciais onde a ontologia do indivíduo não desfruta de liberdade, locais onde ele não pode imprimir-se, onde não há intimidade, por exemplo. Além e por causa disso, os não lugares têm uma natureza prescritiva atrelada à experiência neles: há um modo de usar, regras, limitações. Ele não pode ser dominado ou livremente experienciado pelo indivíduo (AUGÉ, 2012).

O protagonista de Dulce Maria Cardoso dorme em uma pensão, e despende tempo, isolando-se do convívio com os outros, em espaços públicos, cinemas, metrô, praças, calçadas: todos não lugares. Ele não possui um espaço pessoal, identitário para habitar; local onde sua individualidade é expressada ou refletida, lugar onde poderia habitar com toda potência e resguardo.

No entanto, no passado, ele chegou a possuir uma casa com a ex-mulher, Eva. No período, o local, ao invés de ter sido espaço de conforto, intimidade e convivência, foi lugar de reclusão:

² É pertinente notar que uma outra proposta interpretativa acerca deste texto pode ser feita considerando seu título – que, por sinal, anuncia a importância do espaço nesta narrativa. “Campo de sangue” é uma região mencionada em alguns livros bíblicos, como explicitam as epígrafes do Novo Testamento que abrem o romance. Nesse contexto, vale sublinhar também a única personagem nominada na obra: Eva, a ex-esposa do protagonista.

Eva esforçou-se muito em tudo, trabalhava de noite e de dia, ele andou por muitos empregos mas a maior parte do tempo esteve em casa, fechava as janelas e deixava-se lá ficar protegido dos outros, por ingenuidade pensava que os podia enganar desta maneira, ainda era um aprendiz na arte que veio a ter (CARDOSO, 2005, p. 164-165).

A qualidade de resguardo da casa foi tomada de modo radical pelo morador, período no qual ele já sinalizava não só sua tendência ao isolamento, mas também à mentira. Assim, anos depois – ainda com essa inclinação à reclusão, porém sem casa – ele isola-se em diferentes locais, consumindo seu tempo entre o quarto de uma pensão e locais públicos. Em todo caso, apesar de ainda conviver superficialmente com outras pessoas, o que se observa é a sua tentativa constante de exilar-se (em diferentes âmbitos) a todo custo.³ Ele empreende isso até por meio da suspensão do contato visual com os outros, com o mundo, fechando-se em si mesmo:

Com o olhar virado para fora conseguiu não ver ninguém mas ainda assim aborreceu-se por ter reparado nos borbotos da camisola da mulher que se sentou ao lado. Não queria ver nada mas isso só *era possível se ficasse fechado nele*, no escuro dos olhos fechados (CARDOSO, 2005, p. 152, grifo nosso).

Em todo caso, protagonista dorme em uma pensão cujos aspectos de habitabilidade estão severamente comprometidos. O seu quarto é no primeiro andar de um prédio velho, de quatro andares, cheio de insetos, embargado pela defesa civil com ordem de demolição. O corrimão das escadas está cedendo; os degraus, rangendo; as paredes, com infiltração. Tanto a asquerosidade do lugar quanto a condição das pessoas do local dão-lhe repulsa.

³ É importante notar que ele interage superficialmente com as pessoas: apesar de às vezes encontrar-se com Eva, há, de certo modo, uma separação subjetiva entre eles, não há interesse real recíproco (Cf. CARDOSO, 2005, p. 161-163). Além disso, ele possui uma aversão à convivência com os companheiros de pensão, evitando situações nas quais precisa falar com eles (Cf. CARDOSO, 2005, p. 149). Em relação à namorada, alucinado, não reconhece que ela não é a pessoa com quem ele acredita estar mantendo um caso amoroso; junto a isso, inventa uma vida para a mãe e para senhoria. O protagonista não convive *efetivamente* com as pessoas do seu círculo; ao seu modo, ele está à parte, é um autoexilado.

Segundo a jovem namorada do mentiroso, o piso que corresponde à pensão tinha “cheiro a podre [...], ninguém conseguia viver num sítio daqueles” (CARDOSO, 2005, p. 180). De acordo com Eva, era um “prédio tão velho, uma avenida tão feia” (CARDOSO, 2005, p. 194), que tinha “cheiro de fruta apodrecida” (CARDOSO, 2005, p. 237).

A casa é um lugar antropológico por excelência, e seja pensada como espaço vivenciado central para o sujeito (BOLLNOW, 2008) ou como o espaço ideal de recolhimento e bem-estar (BACHELARD, 2008), ela é lugar de liberdade para o indivíduo. O mentiroso, porém, vive há mais de seis anos nessa pensão: em um não lugar. Desse modo, não há no local traços identitários do protagonista, reflexos ou intervenções consistentes dele naquele ambiente; não há registros diretos de sua personalidade ou de sua história pessoal.

A senhoria está sempre lembrando aos locatários de que ali não era a casa deles. Ela exige que todos tenham uma vida regular e controlada (adequada às concepções morais dela) para poder viver ali. Como ele não se adequa, o solitário desempregado que gosta de “gastar o tempo” (CARDOSO, 2005, p. 25) inventa uma vida para ele, enganando a senhoria e os companheiros de pensão; ele finge ter uma rotina com trabalho, familiares, relacionamento fixo. Apesar disso, em diversos momentos, ele infringe explicitamente as regras do local, tensionando-as:

tocou no botão do intercomunicador da pensão para que lhe abrissem a porta. Tinha chave mas apeteceu-lhe tocar apesar de saber que a senhoria não gostava que seus hóspedes permanentes (era assim que chamava aos que arrendavam o quarto ao mês) tocassem em vez de usarem chave (CARDOSO, 2005, p. 53).

Esse viver transgressor, no qual o mentiroso também escapa da realidade, é algo que gradativamente passa a fugir de seu controle, e ele deleita-se com isso. Para manter o quarto na pensão e viver como deseja, isolando-se e gastando seu tempo, ele precisa mentir cada vez mais – para si mesmo e para os outros. De todo modo, para o protagonista de *Campo de sangue*, habitar a pensão em uma experiência falsa até lhe apraz:

Mas o que fez ficar, além da eficácia com que a senhoria exterminava os insectos, foi o que tinha inventado ser. Tinha construído uma vida que lhe agradava, cumpria um horário de trabalho, levantava-se sempre à mesma hora, quando regressava, contava histórias da empresa (CARDOSO, 2005, p. 63).

Inclusive, por momentos, esse *não lugar* que é a pensão assume um traço de lugar antropológico, de *lar*. No contexto da vida fictícia, aquele local e as pessoas repulsivas podiam assumir, mesmo que momentaneamente, um outro valor para o protagonista:

mas quando entrava na pensão, a senhoria, o gordo e o reformado devolviam-no à vida que tinha criado, o cheiro do insecticida confortava-o e quando se deitava sentia-se mais seguro e mais feliz naquele quarto do que noutra sítio onde já tivesse estado. Não sabia donde vinha aquela felicidade mas suspeitava que além do extermínio dos insectos precisava do horário de trabalho, da mãe carinhosa e da namorada que lhe escrevia de todas as partes do mundo, da vida normal que tinha na pensão (CARDOSO, 2005, p. 63).

No entanto, ali não é a sua casa, o seu lar. A problemática do compartilhamento da habitação pode ser iluminada também pela questão da hospitalidade levantada por Jaques Derrida, ou pela impossibilidade de esta se realizar completamente, como se observa na discussão presente em *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Para que a hospitalidade ocorra em termos últimos, a recepção do estrangeiro, do hóspede, eliminaria, em uma aporia, o lugar de quem hospeda.

No comentário de Anne Dufourmantelle, ela afirma que essa hospitalidade é de uma “*geografia – impossível, ilícita – da proximidade*” (DERRIDA, 2003, p. 6, grifo da autora). Em seu diálogo com as ideias de Derrida, a filósofa explicita a seguinte hipótese, na qual a relação entre indivíduo e sua casa revelam-se profundas:

“*Para oferecer hospitalidade*”, pergunta-se ele, “*é preciso partir da existência segura de uma morada ou apenas a partir do deslocamento do sem-abrigo, do sem-teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade? Talvez apenas aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade*” (DERRIDA, 2003, p. 54, grifos da autora).

A hospitalidade na pensão é restrita: as regras de ocupação daquele espaço são explícitas. A hospitalidade lá sequer se aproxima daquela radical descrita por Derrida. A senhoria não os trata como “moradores”, por exemplo. O eufemismo que usa, “hóspedes permanentes” (CARDOSO, 2005, p. 53), demarca que aquele é um local de passagem

ao qual não pertencem; logo, não possuem autonomia ali. Ela sede o espaço fisicamente, mas não identitariamente.

A natureza do habitar uma casa é inclusive objeto de especulação por parte do protagonista de *Campo de sangue*. Ele, por exemplo, observa a natureza humana do habitar, da inerência de se estar em casa que permeia a experiência do indivíduo. Ao visitar um *camping*, pensa sobre a vivência espacial dos que estão em veraneio:

pertenciam ao parque, tinham-se libertado das casas de cimento e tijolo do resto do ano, fora do parque seriam pessoas iguais às outras com as mensalidades do condomínio para pagar, [...] casas de pano com portas de fechos de correr nada podem contra os dias do resto do ano. (CARDOSO, 2005, p. 71)

Além disso, como o mentiroso sabe que não possui uma casa, que não experiencia um lar, ele assume uma postura particular em sua espacialidade: nunca viaja. Conversando com a ex-mulher, postula o seguinte sobre viajar:

– As pessoas viajam para sentirem falta das coisas. Viajam para voltarem ansiosas para as suas casas. Não dizes que quando estás fora só pensas em voltar e que... O verdadeiro prazer das viagens está no regresso. Se não fosse assim ninguém voltava. Nunca te apeteceu não voltares?

– Talvez – disse Eva –, nunca pensei nisso, mas nesta viagem vou pensar, prometo. Vamos mudar de assunto?

– Se partisse provavelmente não voltava, percebes? (CARDOSO, 2005, p. 21)

Essa atitude do protagonista sublinha um aspecto significativo da casa, apontado por Bollnow (2008): ela é local de onde se parte, mas também para onde se retorna. Além disso, como destaca Michel Onfray em *Teoria da viagem*, na experiência de uma jornada está incluída a partida e o retorno ao ponto inicial, a residência. Segundo o filósofo, ela é um eixo ao qual o viajante está ligado, como a agulha de uma bússola oscila em torno de seu eixo. Ele sintetiza do seguinte modo: “O domicílio funciona como bússola, cuja etimologia remete à forma original, uma pequena caixa – como a casa” (ONFRAY, 2009, p. 89). Por saber do valor que uma casa pode assumir e por ter consciência de que não possui uma para voltar, a personagem prefere não viajar.

O mentiroso, em seu exílio peculiar, sabe valorizar o que compõe uma casa, um lar; ou seja, têm consciência de algumas das condições de habitabilidade. Quando visita a casa onde morou com a mãe, pode-se notar a importância que o reconhecimento de objetos da casa da infância – que sinalizam não só domesticidade, mas uma vida desenrolada no local – têm para ele. A permanência ou aparição das peças no local habitado, o seu funcionamento contínuo ou mesmo a sua mera existência, tudo isso tem um papel importante para o sujeito em sua espacialidade, inclusive para a memória do indivíduo. Bachelard destaca:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas (BACHELARD, 2008, p. 29).

O que preenche, o que ocupa aquele local é importante para o protagonista reconhecer sua própria história. Desse modo, “regressado ao lugar onde pertencia” (CARDOSO, 2005, p. 95), o visitante rastreia os indícios de sua inerência àquele lar, marcas que sinalizam a existência de um passado pessoal ali:

a única coisa que lhe interessava era percorrer a casa, confirmar que tudo se mantinha nos seus lugares, um móvel a menos, uma moldura fora do lugar e o passado tornava-se inatingível [...] a mãe colocou a jarra na mesinha da cor da madeira que tinha as fotografias, aquelas pessoas sempre ali estiveram, ali ficariam para sempre [...] *ele deixava que a casa o engolissem* (CARDOSO, 2005, p. 96, grifo nosso).

Ele queria ser tomado pela casa que não mais o inclui como habitante, lugar onde sua história aconteceu, registrada e organizada por objetos que ali persistem. Ser tomado por ela não intimida esse homem que dorme em um não lugar e que passa a maior parte do tempo em áreas públicas; ele quer ser abarcado por esse local potente, ele deseja um espaço vivenciado como lar. Afinal, como Bachelard explicita ao considerar uma experiência topofílica, “sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos” (BACHELARD, 2008, p. 59).

Apesar de desprovido de acesso irrestrito (aquela não era mais a casa dele), o local segue ontologicamente importante para o protagonista. É lugar ideal para *seu* habitar:

nesta casa só me pertence o passado, a mãe manda-me estar quieto para eu perceber a *minha condição de visita*, daqui a pouco convida-me a sair a pretexto de um cansaço que lhe dá sempre que cá venho, [...] não me deixa dormir aqui uma noite, uma única noite, a mãe não sabe, *mas este é o único sítio a que verdadeiramente pertença*, apesar de já não ter o meu pijama dobrado no armário (CARDOSO, 2005, p. 114-115, grifos nossos).

A postura da mãe não permite que ele vivencie aquele local como sua casa familiar de outrora. O mentiroso, apesar de encontrar os traços físicos que o confortam, não encontra gestos acolhedores quando é recepcionado; em sua experiência, devido à atitude materna, a situação sequer se aproxima daquela hospitalidade aporética descrita por Jacques Derrida. Nem na pensão, nem na casa da infância ele experiencia um lar completamente.

É exatamente esse lugar importante que visita que o protagonista de *Campo de sangue* quer emular com a mulher pela qual está obcecado: “preciso dela na casa nova, já pus o tapete à entrada como tínhamos combinado, comprei uma árvore de borracha como a da minha mãe, copos de vidro grosso e pratos com flores” (CARDOSO, 2005, p. 257). Ele está doente não só em possuir a moça em um espaço, mas também de o vivenciar com ela de um certo modo: ele quer um lar.

A recuperação dos fatos na narrativa explicita que, gradativamente, essas obsessões do protagonista – seja pela mulher, seja pela construção de um lar com ela – só aumentam. Nesse contexto, é importante notar que, tanto para a namorada quanto para a ex-mulher, seu estado psíquico desenfreado está, em alguma medida, relacionado ao espaço onde ele habita.

Quando a namorada se dá conta de que ele é alguém que está fora de si, surpreende-se com a situação na qual está enredada:

agora tinha certeza que nunca tinha conhecido ninguém parecido com ele, assustou-se com os olhos dele tão parados, um quase sorriso nos lábios, [...] devia ter tido mais cuidado, se ele fosse um tarado como os da televisão, vivia naquela pensão, ninguém vive num sítio daqueles sem motivo (CARDOSO, 2005, p. 208).

Ela entende a condição física-psiquiátrica do mentiroso como uma justificativa para ele conseguir habitar aquele local que ela considera repulsivo. Essa ligação entre a pensão e a sanidade mental do protagonista é destacada também por Eva. O lugar não era só decrepito; tinha um aspecto assustador devido a um morador que residia acima do andar da pensão, “a criatura do segundo andar” (CARDOSO, 2005, p. 57): uma pessoa que gritava o tempo todo, e que não saía de casa há mais de 20 anos. Para a ex-esposa do mentiroso, o barulho era perigoso: “a criatura do andar de cima gritava, Eva pensou que era muito fácil enlouquecer se ficasse ali muito tempo, bastava tempo e distração, era fácil matar naquele quarto” (CARDOSO, 2005, p. 243). Para ela, o meio onde ele vive praticamente justifica sua insanidade e seu crime; o lugar o influenciava, condicionava-o. Ou seja, para as duas mulheres, nesse contexto, espacialidade e modo de ser estão interligados.

Vale destacar que a possibilidade da loucura, identificada pelas duas mulheres como conectada ao local onde ele morava, aparece, já no início da narrativa, relacionada também ao isolamento, algo que ele pratica. O próprio protagonista devaneia acerca disso:

se estivesse assim um céu azul a cidade tornava-se mais perigosa, *a beleza é um bom pretexto para se enlouquecer*, o pecado da beleza, no verão a cidade está vazia, *a solidão é um bom pretexto para se enlouquecer*, o pecado da solidão, no verão a cidade pertence aos vagabundos e aos mais velhos, aos que são obrigados a ficar, aos que não podem partir, [...] a beleza e a solidão sempre foram bons pretextos para se enlouquecer, sempre foram, pensava nisso (CARDOSO, 2005, p. 27, grifos nossos).

Essa hipótese do mentiroso confirma-se: vivendo fora da realidade, sozinho, sem um lar e obcecado por uma bela jovem que casualmente viu na praia, ele acaba cometendo um assassinato. Ao final do romance, isolamento e insanidade estão em sua forma extrema: trancado em uma clínica psiquiátrica, outro não lugar, ele está solitário e louco.

O caráter de isolamento e também a ideia de uma moradia deficitária na vida de seus habitantes são traços de *Campo de sangue* que não se restringem ao protagonista. Em uma parte substancial do romance, o narrador focaliza as quatro mulheres, reunidas em uma sala de espera (outro não lugar) para depor em relação ao assassinato cometido pelo mentiroso. O local que as abriga é fechado, claustrofóbico,

desconfortável.⁴ Algumas vezes, a condição nesse espaço isolado parece insólita; além disso, elas evitam qualquer interação umas com as outras.

Entre essas quatro personagens, o insulamento mais relevante é o de Eva. Depois de contrair um novo matrimônio, ela vai morar em uma nova casa, com localização e características que sempre desejou. Ao longo do texto, o local é insistentemente tratado como afastado, retirado e à beira-mar.

Sobre a habitação de Eva, é dito: “morava numa das casas que desejou ter com ele, costumavam passear *por lá longe de tudo* para Eva sonhar, gostava de morar numa casa destas, as casas defendiam-se do desejo de Eva com grades pontiagudas, agora Eva morava numa daquelas casas” (CARDOSO, 2005, p. 88, grifo nosso). A distância da casa da ex-esposa é reiterada: “Eva foi viver com o marido para uma casa muito longe do bairro e perto do mar” (CARDOSO, 2005, p. 120). Ou “Eva finalmente partiu para a casa grande *longe de tudo* e perto do mar” (CARDOSO, 2005, p. 167, grifo nosso).⁵

Apesar de o local ter as condições físicas de habitabilidade, a experiência dela, no entanto, não é sublinhada como tendo o conforto emocional ou como possuidora de uma domesticidade incorporadora. Essa casa distante, grande e no litoral é local onde sofre, solitária: “no quarto da casa grande Eva *enrolou-se sobre si* mesma para chorar, [...] Eva chorou durante muito tempo *enrolada sobre si*, no quarto da casa grande junto ao mar” (CARDOSO, 2005, p. 201-202, grifos nossos). Não há destaque para experiência topofílica alguma no lugar. A constância de todas essas referências acerca da mulher parece marcar seu isolamento, sua solidão em relação aos outros.

O local é, na verdade, um ambiente que *poderia* abarcar as diversas qualidades positivas relacionadas ao espaço vivenciado da casa. No entanto, o que o lugar abarca são distâncias e solidões: “comiam e dormiam juntos e no entanto não sabiam quase nada um do outro, *ilhas*, uma ausência de amor rodeada de amor” (CARDOSO, 2005, p. 213, grifo nosso). A expressão “ausência do amor” pode corresponder ao tipo de convívio dos habitantes. Já a expressão “rodeado de amor” pode corresponder à casa, no que ela pode, por exemplo, acomodar como espaço topofílico, como enfatiza Bachelard (2008). Na casa de Eva –

⁴ Não é possível *estar* bem ali (Cf. CARDOSO, 2005, p. 10, p. 11, p. 13, p. 191, p. 218).

⁵ Os exemplos são variados (Cf. CARDOSO, 2005, p. 194, p. 199, p. 211, p. 245, p. 250).

apesar de possuir as condições físicas de habitabilidade – há uma fratura entre o que um lugar pode ser e o que a convivência nele corresponde.

Esse habitar recluso, isolado, solitário – tanto do protagonista quanto de sua ex-esposa – pode ser lido como um sintoma de o que Zygmunt Bauman observa na ausência de concreção na sociedade contemporânea, a tal modernidade líquida. De acordo com o pensador em *A modernidade líquida*, este é um tempo em que se sofre só: “Os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão. Não se somam, não se acumulam numa ‘causa comum’ não têm endereço específico, e muito menos óbvio” (BAUMAN, 2001, p. 170, grifo do autor). As personagens não procuram umas às outras, nem para buscar alívio para o próprio sofrimento, nem para oferecer suporte a quem sofre; quando o fazem, isso não se dá, pelo menos, de modo produtor: cada um a seu modo, seguem sós.

Em *O sujeito da contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*, Joel Birman afirma que o sofrimento do indivíduo nestes tempos “é uma experiência eminentemente *solipsista*, restringindo o indivíduo apenas a si mesmo, não revelando qualquer dimensão *alteritária* (BIRMAN, 2012, p. 140, grifos do autor). De acordo com o psiquiatra, essa solidão consome e paralisa o sujeito; isso é muito significativo especialmente em relação ao mentiroso de *Campo de sangue*, que, tomado por sua alucinação de satisfazer somente seus desejos, anula qualquer presença significativa do outro.

Além disso, esse protagonismo do habitar solitário – especialmente em um romance de 2002 cuja narrativa não transcorre explicitamente em Portugal e nem possui personagens identificadas como portuguesas – pode ser tomado como exemplo de um movimento observado em outras obras deste início de milênio. Em *O romance português contemporâneo (1950-2010)*, Miguel Real observa um processo de cosmopolitização acentuado nos romances portugueses destes primeiros anos do século XXI:

como no final do século XIX, as personagens *portuguesas* de romances *portugueses*, ainda que situadas num tempo e num espaço *portugueses*, perderam, na quase totalidade de romances publicados, o seu vínculo ideológico “portuguesista” (ou nacionalista) [...], para se estatuírem como seres humanos universais, indiferentes aos pormenores locais, trajando, comendo, trabalhando, guerreando e amando como cidadãos do mundo (REAL, 2012, p. 29, grifos do autor).

Coadunando em certa medida com essa abordagem, em “A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI)”, Jane Tutikian observa no romance destas primeiras décadas um progressivo abrandamento da história portuguesa e, logo, de conteúdos caros a Portugal. Segundo ela, nesse processo, questões existenciais que transbordam fronteiras territoriais ganham protagonismo – especialmente os relacionados à fragilidade humana, como a solidão – em detrimento de questões histórico-nacionais. No entanto, a história segue vigente e importante no romance português contemporâneo, e a “literatura continua sendo *uma literatura de espaço*” (TUTIKIAN, 2017, p. 18, grifo nosso).

De todo modo, em *Campo de sangue*, Dulce Maria Cardoso apresenta um enredo cujos modos de habitar – as tensões, as expectativas e as frustrações desse fato humano – são pontos semânticos potentes na relação das personagens com o espaço da narrativa. E essa é uma faceta significativa de sua poética que persiste, de diferentes modos, em seus romances seguintes: *Os meus sentimentos* (2005), *O chão dos pardais* (2009), *O retorno* (2012) e *Eliete – A vida normal* (2018). A inventividade da autora faz com que ela possa ser alinhada a uma tendência de destaque do romance português dos últimos anos; mas a sagacidade da portuguesa torna-a uma leitora pertinente de uma contemporaneidade que tem como marca a solidão.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas : Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schimid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DERRIDA, Jaques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar [*Bauen, Wohnen, Denken*], conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

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

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEGAUD, Marion. *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. Trad. Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

TUTIKIAN, Jane. A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI). *Literatura em debate*, Frederico Westphalen, RS v. 11, n. 20, p. 8-20, jan./jun. 2017.



A realidade das sensações: uma teoria filosófica e ética no romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge

The Reality of Senses: A Philosophical and Ethic Theory in the Novel A Costa dos Murmúrios, by Lídia Jorge

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior, Covilhã / Portugal

crisleov@hotmail.com

Resumo: O artigo pretende provar que a valorização das sensações do mundo material como acesso ao real subjaz ao romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, e aí traduz uma teoria ético-filosófica. O realismo perceptivo de A. D. Smith e o valor cultural das sensações de Nadia Serematakis alicerçam teoricamente este artigo, numa metodologia comparativista, porque semiótico-contextual, comprovando, a partir de vários passos romanescos, que as sensações físicas estruturam e reestruturam a percepção do real: assim os murmúrios de atrocidades silenciadas, cometidas em contexto de Guerra Colonial, ou o verdadeiro “eu” por detrás da máscara de um noivo galante. A memória dos cheiros e cores da boda de Evita, o toque erótico de Luís Alex, serão, por isso, tão reais quanto a visão do sangue derramado de flamingos e das fotos escondidas de moçambicanos massacrados em contexto de Guerra Colonial, transformando a percepção que Evita, isto é, Eva Lobo, tem de Moçambique e do seu noivo Luís Alex e obrigando a reler a verdade do conto inicial inserido no romance, intitulado “Os Gafanhotos”.

Palavras-chave: Lídia Jorge; *A Costa dos Murmúrios*; romance histórico português; Guerra Colonial; Moçambique; sensações; ética.

Abstract: The article intends to prove that the valuation of senses as direct access to reality underlies the novel *A Costa dos Murmúrios*, by Lídia Jorge, and here sustains a ethical-philosophical theory. The perceptual realism by AD Smith and the different

cultural valuation of senses by Nadia Serematakis base theoretically this article, following a comparative, semiotic-contextual, methodology, proving, from several novel passages, that physical sensations structure and restructure the perception of reality. As the murmurs from silenced atrocities committed in the context of Colonial War or the real “Me” behind the mask of a charming fiancé. The memory of the smells and colours of Evita’s wedding, the erotic touch of Luís Alex, will therefore be as real as the sight of the blood spilled from flamingos and the hidden photos of Mozambicans massacred in the context of the Colonial War, transforming the perception that Evita, that is, Eva Lobo, has of Mozambique and her fiancé Luís Alex and forcing to reread the truth of the initial tale inserted in the novel, titled “Os Gafanhotos”, *The Grasshoppers*.

Keywords: Lídia Jorge; *A Costa dos Murmúrios*; Portuguese historical novel; Colonial War; Mozambique; senses; ethics.

Recebido em: 21 de junho de 2019.

Aprovado em: 26 de junho de 2019.

Afirma Alberto Caeiro, o mestre criado por Fernando Pessoa: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é saber-lhe o sentido.” *Deitando-se* “ao comprido na erva” *sente* “todo o [...] corpo deitado na realidade”. E conclui: “Sei a verdade e sou feliz.” (PESSOA, 2007, p. 226-227). A teoria ético-filosófica aqui subjacente – o sensacionismo perceptivo – é reduzível à fórmula axiomática “A realidade está nas sensações”. Isso significa identificar a realidade com o mundo físico, ao qual se tem acesso directo pelos órgãos dos sentidos, fonte de felicidade, o que implica negar a metafísica, a complexidade, o passado e sua construção pela memória. E assim se acede à verdade e à felicidade. Vislumbrar-se-á algo semelhante no romance *A Costa dos Murmúrios* (2004), de Lídia Jorge?

O sensacionismo perceptivo de Caeiro implica negar toda uma tradição milenar platónica e judaico-cristã segundo a qual a verdadeira realidade não está no mundo sensível mas no mundo das Ideias, assim ensinou Platão (1996, p. 317-325) no livro VII d’*A República* (514a-520a), onde expõe a alegoria da caverna, perspectiva herdada pelo Cristianismo. Aliás, segundo o *Génesis* (3, 19), o corpo é pó e a ele retornará. Porém, este idealismo, segundo A. D. Smith (2002, p. 1-2),

transformou a percepção do mundo num problema filosófico: como explicita no livro *The Problem of Perception*, isso coloca um obstáculo entre o homem e a realidade material. O autor defende pela expressão “realismo directo” a capacidade de acesso directo ao conhecimento do mundo físico através dos sentidos: “there is a purely physical aspect of stratum to a world. Direct Realism is the claim that we can be directly aware of objects that themselves possess such a stratum.” (SMITH, 2002, p. 3). Nem mesmo os fenómenos da ilusão e da alucinação derrogam, para este filósofo (2002, p. 166-1677 e p. 191), a coerência do realismo directo, pois esses casos traduzem discrepâncias na relação entre sujeito e objecto, não pondo em causa o valor das sensações despertadas pelo mundo físico. O valor dado à expressão que intitula este artigo, “A realidade das sensações”, está próximo do realismo directo de A. D. Smith e do valor cultural dado aos sentidos e à memória da percepção por Nadia Seremetakis (1994, p. 1-18) no livro *The Senses Still*, onde a autora elogia o valor cultural, por exemplo, do cheiro e do paladar inconfundíveis de uma variedade de pêssego grego conhecido por “o peito de Afrodite”, que ela comia em criança quando vivia na Grécia. Destarte, “A realidade das sensações” significa, aqui, a valorização das sensações despertadas pelo mundo material, físicas e emocionais, sendo que esta experiência sensorial alicerça a nossa realidade presente e auxilia a memória do nosso passado, permitindo integrar na realidade a reflexão e a metafísica – o que traduz uma teoria filosófica – e constituindo esta valorização do mundo físico um caminho de entendimento do Outro – o que traduz uma teoria ética. Julgamos que esta teoria subjaz ao romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. Desde logo, o verbete dedicado a esta escritora no *Dicionário de Literatura portuguesa* indica o seguinte:

Implacável visão da condição feminina na guerra colonial, revelação ao leitor de que, de facto, havia uma guerra onde se desejava apresentar uma falsa imagem de harmonia, a ser usada como mais um instrumento de opressão dos dominadores, nesse romance [*A Costa dos Murmúrios*] em que também está presente a dimensão auto-reflexiva, os cheiros, os sons e as cores assumem um papel de grande relevância e actuam como importantes elementos plurissignificativos. (MACHADO, 1996, p. 251)

Também Miguel Real, teorizando quatro fases do romance feminino em Portugal, inclui *A Costa dos Murmúrios* na chamada “fase de afirmação”,

que se caracteriza por “uma escrita autorreferencial (memorialismo, testemunho, crónica, narrativa breve, relatando a experiência de vida: cheiros, sabores, texturas...), crítico de toda a violência.” (REAL, 2011, p. 17). Estes *murmúrios* devem, pois, ser primeiramente enquadrados no conjunto da sua obra e no panorama literário português contemporâneo.

Lídia Jorge pertence a uma geração de grandes escritores nascidos nos anos 40 do século XX, estreados literariamente na década de 80, como Teolinda Gersão (n. 1940) ou Mário de Carvalho (n. 1944). Esta algarvia nascida em 1946 licenciou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, partindo primeiro para Angola e depois para Moçambique em plena Guerra do Ultramar, na companhia do marido, situação comum a muitas mulheres de então, refere Margarida Calafate Ribeiro (2007, p. 21-29), para exercer funções docentes (DUARTE, 2014, p. 9). Estreia-se com o romance *O Dia dos Prodígios* (1980), ponto de viragem, segundo Isabel Moutinho (2005, p. 311), na literatura portuguesa. Seguir-se-á *A Costa dos Murmúrios* (1988), adaptado ao cinema em 2004 por Margarida Cardoso, a que se somam, até à data, mais dez romances. Contista, dramaturga, ensaísta e poeta, a qualidade da sua obra granjeou-lhe galardões nacionais e internacionais de enorme relevo (DUARTE, 2018). Ora, a atribuição do Prémio italiano Giuseppe Acerbi, Scrittura Femmenile, em 2007, traduz o alto apreço por uma autora que faz da “condição social e individual da mulher (antes e depois da Revolução dos Cravos) um dos temas predominantes na sua escrita” (MACHADO, 1996, p. 250). Sublinha Maria Graciete Besse em *Corpos Cantantes*: “Desde o seu primeiro romance, [...] Lídia Jorge [...] interroga a violência patriarcal, a memória colonial e pós-colonial ou ainda as identidades em crise na sociedade hegemónica, de forma a reconfigurar uma consciência crítica com fortes implicações éticas” (BESSE, 2016, p. 168).

De facto, os contos lidianos revertem heterodoxamente imagotipos femininos, como sugere o título *O Belo Adormecido* (2004). Inúmeros romances narrados e / ou protagonizados no feminino questionam axiologicamente a sociedade falocêntrico-bélica¹. Por exemplo, n.º *A Costa dos Murmúrios*, a narradora Eva Lopo, correspondente à personagem Evita, recorda o seu passado na cidade moçambicana da Beira em tempos de Guerra Colonial, um cronótopo nada favorável à mulher, fosse ela

¹ Sobre os processos axiológicos determinantes na construção da personagem romanésca, vide Vieira, 2008, p. 345-464.

branca ou negra. Evita faz questão de explicar à enigmática esposa do capitão Jaime Forza Leal, Helena, conhecida por Helena de Tróia, o significado mítico daquele nome: “*Haec Helena é o mesmo que dizer eis a causa do conflito*” (JORGE, 2004, p. 72). Já *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) é protagonizado por Milene, que custeia, sozinha, o funeral da avó Regina, matriarca que simboliza a mulher portuguesa emancipada pelo 25 de Abril, enquanto o isolamento da neta simboliza a mulher desrespeitada por ter decidido casar-se com um cabo-verdiano (MOUTINHO, 2005, p. 313-318). *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011) centra-se num grupo de retornadas fugidas em condições precárias de África logo a seguir à Revolução dos Cravos, formando em Portugal uma banda (JORGE, 2011). *Combateremos a Sombra* (2007), Prémio Michel Brisset 2008, é protagonizado pelo psicanalista Osvaldo Campos, cujo primeiro paciente é um ex-combatente da Guerra do Ultramar (RODRIGUES, 2008). No romance *Os Memoráveis* (2014), Lídia Jorge homenageia a vitória sobre o fascismo, atribuindo alcunhas a personagens referenciais por gostar “de heróis” que sabem quando se retirar “de cena” (DUARTE, 2014, p. 11). A Guerra do Ultramar, central n’*A Costa dos Murmúrios*, é, pois, um tema axial na obra lidiana.

Por outro lado, é pertinente que o romance *A Costa dos Murmúrios* não tenha recebido qualquer galardão literário, ao invés dos três precedentes. Assim se explica o facto:

Tais motivos prendem-se, sem dúvida, primeiramente com o tema do romance, a guerra colonial, matéria ainda altamente ingrata em Portugal no fim da década dos oitenta. Mas não só. Se a guerra colonial era tema já então vastamente tratado por escritores – masculinos – que tinham maioritariamente (embora não em todos os casos) participado pessoalmente nas operações militares em África, escrever sobre ela não deixava, por isso, de constituir um colocar do dedo numa ferida ainda demasiado dolorosa, ainda demasiado irritante numa certa má consciência colectiva portuguesa [...]. Mais significativo, porém, quanto à relativa falta de interesse (ou melhor dizendo, talvez, falta de reconhecimento) que rodeou a publicação de *A Costa dos Murmúrios* terá sido o facto de se tratar de um livro de uma escritora que se aventurava por territórios até então predominantemente masculinos, que ousava apresentar a guerra colonial pelos olhos de uma narradora feminina e sarcástica e que, para coroar tal sacrilégio, atacava frontalmente o conceito de heroísmo militar. (MOUTINHO, 2005, p. 311-312)

Efectivamente, a Guerra Colonial era tabu no Portugal dos anos 80, silêncio apenas quebrado por meia dezena de romances, a exemplo de Lobo Antunes e o seu catártico tríptico *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *O Conhecimento do Inferno* (1980), responsável ainda pela heterodoxa paródia ao “inconsciente colectivo nacional” (MARINHO, 1999, p. 14) recaída sobre os retornados d’*As Naus* (1988), dotados de nomes épicos, mas despojados de glória e dignidade. Só nos anos 90 outras escritoras abordarão a Guerra Colonial, como Luísa Beltrão, Teolinda Gersão e Fiama Hasse Pais Brandão. *A Costa dos Murmúrios* constitui, assim, o primeiro romance português a ousar a temática da Guerra Colonial com autoria feminina, sendo protagonizado e narrado no feminino: Eva, a narradora, recorda-se a si mesma enquanto Evita, vinte anos mais jovem. Isso significa, desde logo, colocar em segundo plano as personagens até então ortodoxamente detentoras do relevo principal neste campo, as masculinas, agentes directos do conflito. Na obra, como noutras do “período pós-moderno, a *flexibilidade* torna-se da máxima importância, até porque mais importante do que os acontecimentos será a reflexão sobre a própria História.” (MARINHO, 1999, p. 34). E, neste aspecto, a maior irreverência d’*A Costa dos Murmúrios*, a que porventura causou maior incómodo nos anos 80, foi o ataque frontal ao “conceito de heroísmo militar” por uma voz feminina (autoral e narratorial), que apanha o leitor de surpresa. A este propósito, Carlos Reis (2013), em *post* intitulado “A condição do herói”, “mostra o perigo inerente a tal definição por implicar questões filosófico-políticas”. Analisemos, pois, *A Costa dos Murmúrios* na óptica do tema escolhido.

A narrativa inicia-se por um conto de trinta páginas intitulado “Os Gafanhotos” (JORGE, 2004, p. 9-39), cujo desenlace é vincado pela grafia (*sic*) da palavra FIM, e que relata, com detalhes sensoriais, dois dias cruciais de Evita na Beira moçambicana ao tempo do ditador Marcelo Caetano. No primeiro dia descreve-se a boda de Evita e do alferes Luís Alex no terraço do Hotel *Stella Maris*, com vista privilegiada para o Índico e para o Chiveve, um braço de mar; no segundo dia, a surpresa dos recém-casados com a visão de um colossal número de cadáveres de negros dados à costa, recolhidos por *dumpers* de lixo para uma vala comum, seguida de uma chuva de gafanhotos. A este conto inicial, seguem-se “nove capítulos não titulados [...] e [constitutivos de uma segunda narrativa que] alude à primeira a todo tempo, como se quisesse

desmascarar a maneira como os acontecimentos foram aí representados.” (OLIVEIRA, 2006, p. 1).

No dia da boda, Evita concentra em si a focalização dos eventos, enquanto no segundo dia tem protagonismo o noivo, pelo facto de o seu cadáver ser encontrado na praia, junto ao Hotel. Ao longo deste relato, o capitão Jaime Forza Leal simboliza explicitamente o herói militar, assim focalizado da primeira vez que é referido:

À primeira vista, a singularidade do par provinha sobretudo dela, pois ele apenas parecia transportar mais condecorações do que seria de admitir num homem da sua idade. Grandalhão. Ela, porém, destacava-se de tudo e de todos – dos objectos, da mesa, da fruta, da pinha dos ananases, de todas as coisas cortadas e perfeitas que ainda ali se encontravam. Destacava-se por ela mesma e pela cabeleira que era constituída por uma espécie de molho audaz de caracóis flutuantes que lhe caíam de todos os lados, como uma cascata cor de cenoura [...]. Evita conseguiu perceber também que entre a cor das unhas e a cor do cabelo, apenas havia um tom intermédio. Isso quando ela estendeu a mão. Na mão havia um anel que brilhava intensamente. A singularidade dela não se comparava com a dele. § “Apresento-te um herói” – disse o noivo, como se finalmente tivesse chegado alguém por quem estava definitivamente à espera. (JORGE, 2004, p. 12-13)

Neste excerto, a focalização de Evita secundariza o capitão Forza Leal, sobrevalorizado pelo noivo, face à presença magnética, exuberante, da mulher, Helena, cuja sensualidade sobressai pela sua descrição física pormenorizada. Donde a ênfase colocada na cor ruiva dos cabelos encaracolados, unhas e muito provavelmente do anel de Helena – cor de paixão e perigo, como da Helena mitológica (VIEIRA, 2008, p. 342-343). Noutro passo, reitera-se sardonicamente o número de condecorações de Forza Leal, acrescentando-se o pormenor da cicatriz de guerra, típico do estereótipo do herói militar:

Tinha a camisa de algodão aberta, já transpirado àquela hora, e via-se-lhe sobre a camisa uma profunda cicatriz que se lhe abria no peito à altura da quinta costela. Envolveria todo o flanco e desaparecia no meio das costas com um remate de carne do feitiço dum punho espalmado. Era o capitão das imensas condecorações, o que possuía a tal mulher de cabelo ruivo em cachão. (JORGE, 2004, p. 22-23)

Estes retratos físicos pormenorizados reiteram a tese das sensações como porta de acesso ao real. Assim, a percepção por parte de Evita do exibicionismo de uma cicatriz pelo capitão, mais invejada por Luís Alex do que as “imensas condecorações” do capitão, anula, pelo sarcasmo subtil, o heroísmo associado a cicatrizes de guerra:

“– Tens inveja?” – perguntou Evita. § “Alguma, a começar pela cicatriz. Repara como o meu capitão usa uma camisa de algodão egípcio, tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz. Ele ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” A mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava de forma violácea. (JORGE, 2004, p. 29-30)

Mais ainda: as sensações revelam a situação caricata de Luís Alex preterir uma vistosa Helena – na mitologia grega, a mulher mais bela do mundo – por uma cicatriz. O capitão usa, aliás, camisas do mais fino algodão egípcio para que a ferida seja percepcionada, tal como faziam mulheres e concubinas dos faraós do Antigo Egipto com translúcidos vestidos de algodão para jogos sedutores. A cicatriz parece atrair igualmente Helena, que a toca com sensualidade. De novo, a realidade está nas sensações, pois é o corpo que desperta para a realidade concreta. A desconstrução do heroísmo militar é reforçada pela associação do nome “dignidade” àquela cicatriz, pois resultara de uma emboscada, sem glória, na Guiné-Bissau. Quem serão, na realidade, Forza Leal e Helena, a quem todos “tratam por *Helena de Tróia*” (JORGE, 2004, p. 29)? Que causas conduziram à morte do alferes Luís Alex, numa recriação invertida do mito de Orfeu e Eurídice, porquanto é o noivo, e não a noiva, que morre a seguir à boda? A narrativa “Os Gafanhotos” relata um episódio de violência doméstica que distancia ainda mais o leitor do heroísmo militar de Jaime Forza: já trajado à civil, o capitão esbofeteia Helena no terraço do Hotel quando este se apercebe dos olhares cravados na mulher. O narrador reitera o advérbio de modo “naturalmente” (JORGE, 2004, p. 29) para traduzir a pretensa legitimidade do acto em tempos pré-democráticos.

Após o término do conto “Os Gafanhotos”, Eva Lopo qualifica a narrativa como “relato encantador” (JORGE, 2004, p. 41) e verdadeiro, fazendo o leitor interpretar aquele texto como fruto de memórias de Eva, que dá o aval ao homem responsável pela escrita destas memórias

vivenciais em Moçambique. O interlocutor é Álvaro Sabino, autor fictício da epígrafe do conto, jornalista mestiço moçambicano que conhecera Evita, ousara investigar a mortandade de seus compatriotas e editara um poema em clave negritudinista sobre a nuvem de gafanhotos caída na Beira, qual praga do Egipto sobre o Império português. O “estudante antiquíssimo de Cálculo Infinitesimal” (JORGE, 2004, p. 249), que, em anaforização (VIEIRA, 2008, p. 46), corresponde a Luís Alex, enraivecido pela ousadia desse texto “*black power*” (JORGE, 2004, p. 247-248), desencadeia uma vingança sádica sobre Álvaro Sabino, suspeitando que este seja amante de sua esposa, e de que consegue escapar. “Os Gafanhotos” correspondem, pois, à versão reduzida e poetizada da história de Eva no Moçambique colonial, com murmúrios de confrontos privados entre maridos e mulheres em contexto bélico. Após o conto, Eva Lopo, agora narradora, revisita esse passado, longínquo na memória, mas presentificado graças ao texto de Álvaro Sabino. E a verdade revelada ao longo de mais de duzentas páginas será ainda mais brutal do que a do relato anterior. Como diz Eva ao interlocutor. De facto, Eva desmistificará em absoluto o heroísmo dos soldados portugueses na Guerra Colonial, vendo, através de fotografias mostradas por uma Helena atemorizada e exibicionista, a participação de Forza Leal e de Luís Alex em massacres ocorridos na província de Cabo Delgado, palco da operação “Nó Górdio”, ou em Wiryamu, aldeia da província de Tete, sob as ordens da personagem designada apenas categorialmente como “General”, que corresponde ao General Kaúlza de Arriaga. João Paulo Guerra (2009, p. 60-63), em *Descolonização Portuguesa*, aborda os massacres de Mucumbura, Wiryamu e Inhaminga, denunciados por missionários católicos em 1972 e 1973, e que tiveram eco junto do papa Paulo VI, o qual já recebera em audiência Amílcar Cabral e Agostinho Neto em 1970. Eva vê atônita aquelas fotografias que teriam para o capitão Forza Leal, na focalização de Helena, “alto valor antropológico” (JORGE, 2004, p. 130), mas que deveriam ser queimadas em caso de perigo: são provas de barbáries perpetradas por soldados portugueses (JORGE, 2004, p. 130-136). Há uma fotografia em particular que Helena faz questão de mostrar a Evita: Luís Alex com uma cabeça empalada na mão (JORGE, 2004, p. 133). A partir desse momento, Evita não o reconhece mais, associando-o a carrascos de Auschwitz (JORGE, 2004, p. 141). Pulveriza-se o mito do heroísmo militar. Ora, foi o valor sensorial da visão, das fotografias, que alterou para sempre essa realidade chamada Luís para Evita, antigo

estudante de lógica matemática. E a pergunta que se lhe coloca não tem resposta face ao horror visto, ainda que em diferido, documentado: “Mas ela conhecia o percurso de Luís Alex, e o que tentava era achar finalmente o momento, o brilho, a palavra, que desencadeava na pessoa o gosto de degolar.” (JORGE, 2004, p. 139).

Evita já tivera um prenúncio da crueldade de Luís, na qual não quisera acreditar, conquanto vista *in loco*: Evita admira flamingos que descansam pacificamente num mangal. Luís, incentivado pelo capitão, atira rajadas nos flamingos, dizimando-os (JORGE, 2004, p. 52-54). Passada a matança, Evita aproxima-se, incrédula, de um marido desconhecido, para acreditar na realidade presenciada:

O noivo ria com uma fala desconhecida, tão desconhecida que se tornava imperioso espreitar-lhe a voz. Pensando bem, era a única emissão do corpo que poderia conter o segredo da sua mudança. Mas para espreitar a voz teria de espreitar os dentes por onde saía. Se me aproximasse dos dentes e da língua do noivo, eu não teria acesso ao segredo da alma através da voz? Aproximei-me imenso dos seus dentes e fiquei a ver moverem-se os lábios que gritavam daquele modo para o capitão. (JORGE, 2004, p. 54)

Assim, numa reutilização pós-moderna do *topos* “Os olhos são o espelho da alma”, aqui são os dentes e a língua, ou seja, a boca, o acesso ao Luís real, pois é dessa boca que sai a risada incompatível com o júbilo pela matança gratuita de flamingos belos e inocentes. Ou seja, pelo corpo acede-se ao real.

O outro mito estadonovista acarinhado e atingido pelo relato de Eva, e que o texto “Os Gafanhotos” não beliscara, é, segundo João Amadeu Carvalho da Silva (2012, p. 542), o da fidelidade das esposas dos combatentes do Ultramar. Essa desconstrução assenta em duas adúlteras. Helena já o é no início da diegese, donde a designação “Helena de Tróia”: o capitão Forza, descobrindo que a mulher tem encontros com um *mero* despachante moçambicano, submete os dois à tortura da roleta russa. O amante é raptado e obrigado a empunhar uma arma dirigida à própria occipital. Helena é obrigada a assistir ao jogo sádico, ao lado dos capangas, do marido, de Evita, de Luís Alex e de Álvaro Sabino (JORGE, 2004, p. 205-208). Evita cairá em adultério ao deixar de amar o marido, quando Helena a faz sabedora dos massacres em que o noivo participava. Esta, caprichosa, agrira não por questões éticas, mas pela satisfação dos

sentidos: quer seduzir Evita (chega a despir-se diante dela, para grande surpresa da amiga), e, para isso, tem primeiro de destruir a imagem de Luís Alex. A procura da verdade por detrás dos massacres e dos corpos afogados no Chiveve conduz Evita a um envolvimento com Álvaro Sabino, também ele na mesma demanda. Ele é o repórter que figura na praia, correndo à frente do alferes Luís Alex. Como morre este, afinal? Eva sabe não ser verdadeira a versão narrada por Álvaro. Desta feita, é o olfacto, tal como em Proust, que permite aceder ao real do passado:

Não, não utilize a visão do jornalista para pôr fim à sua narrativa verdadeira. Faz bem em não utilizar. [...] § “Cheira aqui a merda” – disse o capitão. § “O jornalista cagou-se” – disse um capanga. § “Cagou-se de medo” – disse o noivo, cheio de serenidade. § [...] Esse foi o momento em que ele se fez irmão verdadeiro de toda a África negra do seu tempo e o seu coração bateu acelerado. [...] Dentro de poucos anos [...] será esse o cheiro que se desprenderá de Wiriamu, Juwau, Mucumbura, será esse o cheiro que se desprenderá dos abatidos, dos queimados, dos que ficaram a arder ainda vivos”. (JORGE, 2004, p. 249-251)

Conclui Eva Lobo que a realidade de qualquer sofrimento humano atroz, como o massacre de Wiriamu ou a paixão de Cristo, é a “verdade orgânica” de um “caldeirão de fezes reais” (JORGE, 2004, p. 251). A verdade da vida é mais banal: “A teoria tem uma força vital que ultrapassa a vida. A teoria e o conto.” (JORGE, 2004, p. 258). Eva revela na sequência desta afirmação que Álvaro se escapou clandestinamente para Portugal, num voo sem honra, mas que lhe salvou a vida e que Luís parece ter morrido num acidente de viação, quando levava os garrações de metanol dados pelo capitão Forza para combater a praga de gafanhotos (que lhe comera a preciosa relva e a preciosa camisa de algodão), tendo o seu corpo sido projectado para o Chiveve.

Cumprе salientar o primado das sensações na recordação do passado, quando esta obra faz uma revisitação à História colonial. O “alto poder descritivo” (MACHADO, 1996, p. 250) da escrita de Lídia Jorge decorre da importância dada pela romancista ao mundo físico e às sensações perceptivas. Eva, na conversa subentendida com o autor fictício do conto inicial, parece confirmar esta leitura quando, explicitamente, pretere o passado a favor das sensações:

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. § [...] Embora, ao contrário do que pensa, não ignore a História. Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, porque insiste em História e memória? E ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar e é tudo o que vale e fica dessa canseira! Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato. Como lhe disse, maravilha-me esse relato sobretudo pela verdade do cheiro e do som. § Não, não é pouco o cheiro e o som. § [...] Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança, que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. (JORGE, 2004, p. 41-42)

O trecho é irónico para com o tabu da abordagem, sem filtros, da Guerra Colonial: “deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda”. A narradora chega ao ponto de dizer que a História é uma “pretensão”. Ora, para Eva Lopo, são mais verdadeiras as sensações perceptivas que o relato enfatiza do que as memórias históricas. E esta inversão do senso comum – a História é verdadeira, enquanto os sentidos são enganadores – constitui o âmago do romance: a História é uma verdade individual associada a “cheiro” e “som”. Eva chegou a esta conclusão heterodoxa pela sua experiência de vida. A verdade reside na sensação percebida no momento e na recordação que dela fica. Isabel Allegro de Magalhães (apud MOUTINHO, 2005, p. 319) acrescenta uma razão adicional para o primado das sensações n’*A Costa dos Murmúrios*: a “qualidade especial de atenção” desenvolvida pelas mulheres mercê do silêncio a que outrora eram votadas, obrigando-as a serem atentas aos pormenores da vida concreta.

Assim, Eva reteve de África sobretudo cores, cheiros e sons. Como diz: “Não, não é pouco o cheiro e o som. [...] Pense, porém, como o som das figuras pode ser a sua voz, o perfume delas pode ser tão intenso que constitua sem querer o halo perfeito das suas almas.” (JORGE, 2004, p. 42). Evita associar as frutas exóticas como as papaias e os ananases a África e à boda, as duas realidades misturadas, já que ela viera de véspera para o casamento, e por isso vir a África é vir à boda:

As lagostas vermelhas e abertas ao meio estavam dispostas conforme um numeroso cardume. As papaias amarelas estavam cortadas em feitiço de coroa de rei e coroavam a toalha inteira. Os ananases formavam uma pinha no centro, como se fosse o leque de um fantástico e emplumado peru. (JORGE, 2004, p. 10)

Os três alimentos, sendo o três símbolo de perfeição, aparecem descritos com grande realismo, mas procurando intensificar a percepção de “encanto” da noiva face àquele microcosmos moçambicano, exótico, disposto numa mesa de tamanho descomunal. Além das cores intensas, o vermelho e o amarelo, associadas a África, as formas cativam os sentidos de Evita: em ritmo ternário, diz-se que as lagostas estavam “abertas ao meio” e “dispostas conforme um numeroso cardume”; as papaias formavam uma “coroa de rei e coroavam a toalha inteira”; e os ananases, “uma pinha no centro, como se fosse o leque de um fantástico e emplumado peru”. A risada revela a descontração que esta realidade física lhe proporciona. No dia seguinte à boda, Evita ainda consegue “ver a mesa intacta ocupando o terraço” (JORGE, 2004, p. 26). Em contraste com o tom preto da pele dos criados, ressalta aos olhos de Evita o amarelo das papaias, dos ananases e do Sol que contagia dessa tonalidade toda a cidade da Beira. Porém, o Comandante, convidado do noivo, apercebendo-se da reacção de Evita, sintetiza desta forma:

“África é amarela, minha senhora” – disse o Comandante, apertando pelo carpo a mão de Evita. “As pessoas têm de África ideias loucas. As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto. Mas é falso, minha senhora, África, como terá oportunidade de ver, é amarela, amarela clara, da cor do whisky!” (JORGE, 2004, p. 11-12).

O amarelo de África é agora associado ao whisky pelo Comandante, uma bebida popular entre os oficiais no decurso da Guerra Colonial. O amarelo parece estender-se ao major, reiteradamente particularizado pelo detalhe dos dentes amarelos e pelo uso de “calça amarela” (JORGE, 2004, p. 30). Será este militar a explicar o fenómeno natural da chuva de gafanhotos na Beira. Perspectivado com pormenores objectivos, tal chuva também é visionada pelo major com deslumbramento: “Por instantes, porém, o verde-limo da luz era tão vivo que conseguia anular os objectos

vermelhos do terraço.” (JORGE, 2004, p. 32-33). Outro observador estasiado com a visão da chuva destes insectos é Álvaro Sabino, que os metaforiza enquanto “esmeraldas voadoras” (JORGE, 2004, p. 9) na epígrafe inicial do conto “Os gafanhotos”, excerto do poema anti-colonialista publicado na “Coluna Involuntária” do jornal *Hinterland*, e integralmente exposto no último capítulo do romance (JORGE, 2004, p. 257-248). Esta filiação jornalística vinca a submissão de Moçambique colonial quer a Portugal quer à África do Sul do *Apartheid*. Note-se que a cor vermelha não corresponde ao sangue derramado pelos portugueses em combate, na simbólica da bandeira portuguesa, antes aos “objectos vermelhos do terraço” do Hotel *Stella Maris*: carros de criança, rosas, sangue e vergões na cara de mulheres de soldados portugueses e ainda os dedos da mão de Forza Leal estampados na cara de Helena, a “mulher ruiva”. O verde da chuva de gafanhotos parece, pois, apagar sobretudo os vestígios de diversas formas de violência exercidas sobre o mundo feminino e sobre o moçambicano colonizado.

Por outro lado, Evita e Luís celebram as núpcias no quarto de banho do Hotel *Stella Maris*, para maior privacidade. Aí alternam as horas de vigília com as de sono, donde a analogia com o movimento das vagas, no seu fluxo e refluxo: “O sono e a rebentação iam e vinham como as vagas” (JORGE, 2004, p. 26). Mas, como diz a narradora, “a ilusão de líquido” conquanto “perfeita”, não era a realidade marítima. O verdadeiro mar esperará, qual leito de morte, por Luís Alex. Diz o narrador do conto:

Evita pôde abeirar-se dele, lavar-lhe o buraco da testa por onde a bala havia entrado pelo próprio punho do alferes, e beijá-lo na boca até ser manhã. Verde toda a noite. O Comandante da Região Aérea desceu à praia e disse a Evita – “Por vezes, África deixa de ser amarela da cor do *scotch*, para ser de variegadas cores [...]”. (JORGE, 2004, p. 38)

As sensações visuais e auditivas são fundamentais no acesso ao real. O contraste da morte de um branco no meio de uma mole negra tem uma leitura ética: vale mais a morte deste único branco do que a de milhares de pretos carregados havia horas como lixo para uma vala comum e observados de binóculos pelos oficiais e suas mulheres sem qualquer compaixão. Por outro lado, é simbólica a associação do estalido produzido pelo pisar da quitina dos gafanhotos tombados na praia ao

pisar de copos. No casamento judaico, essa é a tradição. E aqui, a boda está associada à morte, a de Luís. A África amarela, pujança e bebida para o Comandante, exotismo para Evita, torna-se verde: morte para Luís Alex; anulação do orgulho do capitão Forza, porquanto são os gafanhotos que lhe destroem o jardim e a preciosa camisa de algodão associada à cicatriz de guerra; vida e esperança para os moçambicanos, porquanto os gafanhotos são alimento, qual maná, e “esmeraldas voadoras” libertadoras do jugo europeu, na poesia de Sabino.

Personagem-ponte com a realidade física, dolorosa, dos colonizados, até pela relação extraconjugal com o mestiço Álvaro Sabino, Evita aprende que em tempos coloniais os mundos civil e militar não se comunicam: separados em vida, já que esta noiva desconhecia o alferes com quem se casava; separados na morte, já que ela segue para a metrópole num avião civil, o corpo dele, num navio militar.

Como antídoto a esta sede de morte, a narradora propõe no final da narrativa, em estilo conclusivo, o conhecimento da “verdade orgânica”, como as fezes, essa “matéria que define o nosso medo” (JORGE, 2004, p. 251), não a verdade arquetípica que tem justificado atrocidades: “As guerras feitas durante o tempo cristão poderiam, pelo menos essas, ter sido evitadas, se em vez dum corpo místico imaterial, Cristo tivesse sido apresentado sentado, chorando no monte das suas fezes entre árvores e azeitonas.” (JORGE, 2004, p. 251). As sensações físicas são, pois, claramente propostas como via de maior eficácia ética na relação com o Outro por comparação com o idealismo. E o que se propõe, note-se, não é substituir Cristo, mas uma imagem mística por uma visão mais humana de Jesus.

Em conclusão, para quem presenciou a Guerra Colonial, não são os seus murmúrios, porque censurados e lentamente esquecidos ao longo de vinte anos, o que mais interessa, ou o que a historiografia dela relata. Esclarece Eva no desenlace:

Alongam-se as cores, os cheiros e as vozes. (...) § –Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Desenvolvendo, anulando “Os Gafanhotos”. (JORGE, 2004, p. 259)

Mais importante do que estes murmúrios é, como dizia Eva Lopo, “a verdade do cheiro e do som”, e “não é pouco”, insiste ela, “o cheiro e o som” (JORGE, 2004, p. 42) da costa moçambicana, ou seja, sensações como o cheiro intenso das fezes humanas e o amarelo de papaias e ananases, o amarelo intenso do sol africano, o vermelho dos flamingos e o ruivo do cabelo de Helena, o verde dos gafanhotos, o som do mar e da quitina desses insectos pisada na areia da praia, o grito das mulheres espancadas e mortas pelos respeitáveis maridos, os corpos negros atirados para uma vala comum, vistos de um Hotel de luxo, os corpos negros massacrados e profanados, vistos em fotografias “TO BE DESTROYED”.

Referências

- BESSE, M. G. *Corpos cantantes*. Estudos sobre a literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Chiado, 2016.
- DUARTE, L. R. Lídia Jorge. Viagem ao coração da revolução. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, , p. 8-11, 5-18 mar. 2014.
- DUARTE, L. R. Lídia Jorge. O sentimento vivo das coisas. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 7-9, 23 maio-5 jun. 2018.
- GUERRA, J. P. *Descolonização portuguesa*. O regresso das caravelas. Prefácio de Melo Antunes. Lisboa: Oficina do Livro, 2009.
- JORGE, L. *A costa dos murmúrios*. 14. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- JORGE, L. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- MACHADO, Á. M. (org.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- MARINHO, M. F. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MOUTINHO, I. Nós e os outros: *O vento assobiando nas gruas* da pós-colonialidade portuguesa. In: PETROV, P. (org.). *O romance português pós-25 de Abril*. O Grande Prémio de Romance e Novela da APE (1982-2002). Lisboa: Roma Editores, 2005. p. 311-332.

OLIVEIRA, R. T. Formas de contar: “Os gafanhotos” e *A costa dos murmúrios*. *Nau Literária. Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literatura*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 1-11, jan/jun. 2006. Doi: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.4862>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4862/2777> . Acesso em: 7 mar. 2017.

PESSOA, F. *Ficções do interlúdio*. Poemas publicados em vida. Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

PLATÃO. *A República*. 8. ed. Organização de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

REAL, M. Culpa e vergonha. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 23 fev.-8 mar. 2011, p. 17.

REIS, C. A condição do herói. New post on figuras da ficção. 23 mar. 2013. Disponível em: <http://wo.me/p2twYC-9E>. Acesso em: 7 out. 2018.

RIBEIRO, M. C. *África no feminino*. As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2007.

RODRIGUES, I. C. *Lídia Jorge*. Combater a sombra. Dom Quixote. 2007 [Recensão crítica]. *Colóquio/Letras*, Lisboa, 18. mar. 2008. Acesso em: 28 mar. 2013.

SEREMETAKIS, N. *The Senses Still*. Perception and Memory as Material Culture in Modernity. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.

SILVA, J. A. O. C. da. Entre Medeia e Helena de Tróia, em *Sob o olhar de Medeia* e *A costa dos murmúrios*. In: PINTO, A. P.; SILVA, J. A.; LOPES, M. J.; GONÇALVES, M. (org.). *Mitos e heróis*. A expressão do imaginário. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia; Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 535-543.

SMITH, A. D. *The Problem of Perception*. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 2002.

VIEIRA, C. C. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri, 2008.



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

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

Jorge Valentim

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

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

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

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

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

Recebido em: 30 de maio de 2019.

Aprovado em: 1 de julho de 2019.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Levaremos muito tempo de bicicleta.

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

E se o senhor Prudente nos levar de automóvel?

O homem floreiro abanou a cabeça.

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

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

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

Sabes quanto pesa uma borboleta, pai?

O homem floreiro pareceu muito certo.

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

O rapaz riu-se.

Não sabes nada, pai.

O homem também se encostou ao balcão.

Diz ao teu aprendiz.

Três gramas.

O homem esperou para dizer.

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

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

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

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

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

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

Mais inteira, pelo menos. Agora sabes da Papoila.

Ele falou com uma afeição que poderia ser inconveniente.

A nossa Papoila.

Ela poderia espantar-se pelo uso do pronome.

Porque nunca me contaste?

[...]

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

Tenho um ano, Manoel.

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

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

(FERRAZ, 2017, p. 273).

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

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

O Manoel não é teu filho?

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

Ele não é nosso. Esse não é nosso.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alberto Caeiro fala muito das flores, pai.

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

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

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

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

[...]

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

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

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

O rapaz falou com os dentes todos.

Mas o senhor Prudente vive muito bem.

O pai acenou com a cabeça.

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

Eu desejo muito ser alto, pai.

O homem de avental usou as mãos imundas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tenho uma composição floral muito especial para completar, Hélio.

O rapaz acenou com a cabeça.

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

O homem abanou a cabeça, também.

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

[...]

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

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

O avô das flores.

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

Tens tanto da tua mãe.

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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



Retratos femininos em ciclo ficcional de Fernanda Botelho: vozes narrativas e atmosfera de melancolia¹

Female Portraits in Fernanda Botelho's Fictional Cycle: Narratives Voices and Melancholy Atmosphere

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica Portuguesa, Porto / Portugal

martins.candido@gmail.com

Resumo: Fernanda Botelho (1926–2007) é autora de uma obra ficcional marcada pela originalidade em vários aspectos, que se estende por cerca de meio século, embora se conta entre as escritoras contemporâneas injustamente esquecidas. No ciclo ficcional de Fernanda Botelho da década de 1990, dotado de afinidades diversas – *Festa em Casa de Flores* (1990), *Dramaticamente vestida de negro* (1994) e *As Contadoras de histórias* (1998) –, a escritora detém-se na análise de significativa galeria de figuras femininas e em algumas das questões envolventes, num quotidiano dominado por uma banalidade inquietante: ponto de vista e consciência crítica; psicologia e identidade; relações interpessoais e condição social; sentimentos de angústia e papel da memória; ambiguidade e inconformismo ético-social; manifestações de humor e de ironia.

Palavras-chave: Fernanda Botelho; retratos de mulheres; ironia; angústia; melancolia.

Abstract: Fernanda Botelho (1926–2007) is the author of a fictional work marked by originality in many respects, which spans about half a century, although it is among the unjustly forgotten contemporary writers. In Fernanda Botelho's fictional cycle of the 1990s, endowed with different affinities – *Festa em Casa de Flores* (1990), *Dramaticamente vestida de negro* (1994) and *As Contadoras de histórias* (1998) –,

¹ Artigo desenvolvido no âmbito do UID/FIL/00683/2013 Projecto Estratégico do *Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos* (CEFH) 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

the writer focuses on the analysis of significant gallery of female figures and some of the surrounding issues, in a daily life dominated by a disturbing banality: point of view and critical awareness; psychology and identity; interpersonal relationships and social condition; feelings of anguish and role of memory; ambiguity and ethical-social non-conformism; manifestations of humor and irony

Keywords: Fernanda Botelho; portraits of women; irony; anguish; melancholy.

Recebido em: 9 de junho de 2019.

Aprovado em: 8 de julho de 2019.

1. Singularidade de uma visão disfórica

Consabidamente, secundada pelo pensamento filosófico, na literatura ocidental há uma certa tradição ensaístico-reflexiva que, de diversos modos, foi afirmando ser a infelicidade ou a dor uma das fontes mais inspiradoras da grande criação literária. No domínio mais circunscrito da tradição sentimental ou amorosa, é bem conhecida a tese do suíço Dennis de Rougemont (1982, p. 45), segundo a qual os amores felizes não têm fortuna na criação literária ocidental.

Embora narrando histórias contendo relações amorosas ou ligações sentimentais, poderíamos afirmar que certos autores contemporâneos constroem universos grávidos de uma mundividência disfórica, marcada pela decepção, pela ausência de crenças ou de valores, pela destruição crítica de certas ideias-feitas, enfim, por uma melancolia difusa que tudo contamina, desde a vida privada e sentimental, à vida profissional e ao espaço público. Mais recentemente, e a um nível mais genérico, Georges Steiner (2015, p. 11) argumenta em favor de uma antiga “tristeza fundamental”, bem congenial ao ser humano. Ora, a escrita de autores contemporâneos como Fernanda Botelho parece irremediavelmente contaminada por uma melancolia profunda, que atravessa a postura e o discurso das personagens nucleares, ainda que por vezes sob o disfarce da ironia mais ou menos seca e cortante; e ainda de formulações sarcásticas e esvaziadas de sentimentalismo.

De facto, quando lemos algumas das narrativas de Fernanda Botelho (Porto, 1926 – Lisboa, 2007), nomeadamente as do ciclo ficcional constituído por três títulos da década de 90, publicados após uma ausência de mais de década e meia – *Festa em Casa de Flores* (1990),

Dramaticamente Vestida de Negro (1994) e *As Contadoras de Histórias* (1998)² –, consta-se desde logo a presença destacada de um universo feminino de personagens que, de forma manifesta, assume o protagonismo desses relatos e permite equacionar alguns temas recorrentes da escrita desta autora (cf. MIRANDA, 2004). Ora, uma forma de ler este seu universo ficcional é justamente através da constatação da presença de um horizonte melancólico e pessimista, envolto em certo desassombro e provocação, cinismo e lúcida amargura, que desembocam em visão deceptiva da vida dos afectos, dos valores e das relações interpessoais.

A mesmo tempo, essa visão do mundo e do ser humano é dada numa escrita bem singular, com uma poética romanesca densa e não isenta de dificuldades, para um leitor menos preparado. Talvez por isso, há bastante tempo vozes críticas como a de Maria Alzira Seixo se perguntavam se alguém leria e entenderia actualmente Fernanda Botelho, a não ser uma minoria. Uma coisa nos parece inquestionável: apesar da sombra que paulatinamente também vai caindo, de modo injusto, sobre a sua obra, Fernanda Botelho pertence a um século em que, sobretudo a partir da segunda metade, no meio literário português abundaram as escritoras, sobretudo no domínio da ficção, como salientado por Isabel Allegro de Magalhães (1995, p. 24):

Será importante fazer notar o facto de, nas últimas décadas, ter surgido um tão elevado número de escritoras – e tantas delas de valor incontestável – e um tão vasto corpo de obras de ficção narrativa. Facto que se torna particularmente expressivo num país onde não houve (nem há) movimentos sociais de mulheres significativos e onde praticamente se não fez uma reflexão teórica consistente sobre as questões relativas à identificação de uma identidade do feminino.

2. Das vozes narrativas à identidade

Muito brevemente, destaquemos algumas linhas de força da escrita de Fernanda Botelho nos livros mencionados, centrando a atenção crítica em algumas personagens femininas, protagonistas indiscutíveis

² Neste artigo, para as citações e referências de obras da escritora, usaremos as siglas dos títulos das três narrativas de Fernanda Botelho – *Festa em Casa de Flores* (FCF), *Dramaticamente Vestida de Negro* (DVN) e *As Contadoras de Histórias* (CH) –, seguidas da indicação de página.

deste ciclo narrativo, preenchido manifestamente por histórias conversas de mulheres, em diferentes protótipos, distintas gerações e variáveis universos.

2.1.

Parente afastada de Camilo Castelo Branco, a escrita de Fernanda Botelho surpreende-nos desde logo pela construção revelada na inteligente arquitectura narrativa das suas obras, aparentemente algo barroca e dispersiva, mas nem por isso menos rigorosa, pensada ou semanticamente expressiva. Na urdidura destes romances, confluem influências diversas, desde o *nouveau roman* a certo legado existencialista. Também não é difícil encontrar algumas afinidades entre Fernanda Botelho e outros autores coevas, como Maria Judite de Carvalho.

Neste domínio, a pluralidade de pontos de vista contribui de modo decisivo para certa desarticulação ou desconstrução da linearidade narrativa, bem como para a complexidade do desenho psicológico, sem esquecer certa tessitura polifónica e até algo labiríntica de discursos. Já em romances anteriores fora detectada a tendência para o recurso a um “ponto de vista circulante da narrativa”, à maneira de M. Butor, na expressão de Azevedo Filho (1979, p. 34), em que a percepção do mundo é plural e dialógica, em registo de contraponto, e nunca monofónica.

Muito mais do que relatos dinamicamente factuais, com uma diegese bem urdida, importam os relatos memorialísticos, as impressões ou mesmo as premonições das personagens, em situações e discursos reveladores. São perspectivas reveladoras de uma certa forma feminina de ver e estar no mundo, numa percepção radicada numa experiência e sensibilidades próprias. No início de *Dramaticamente Vestida de Negro*, lê-se: “E lembro essa tarde porque foi nessa tarde que consciencializei a premonição de uma derrocada, de ocorrências funestas, daí por diante e por tempo indefinido” (DVN, p. 13). As desventuras e as decepções são premonitoriamente antecipadas; a morte é pressagiada como se houvesse um conhecimento pressentido, como nos festejos do “último aniversário” (DVN, p. 90).

Neste âmbito, é deveras peculiar a forma como estas vozes femininas valorizam certas temáticas recorrentes – do corpo e do aspecto exterior; da relação com o espaço (casa, sobretudo); da importante passagem do tempo; da amizade ou o amor, ou da sua falta; da emancipação feminina (cultural financeira, afectiva); da postura

frequentemente meditativa ou reflexiva sobre o sentido da vida; do desejo da escrita como forma de auto-conhecimento e de afirmação; ou da empatia perante os mais desfavorecidos, etc. Parafraseando a voz narrativa de um dos romances, estas vozes narrativas entram “(...) nos baús inviolados, que a poeira dos anos, acumulada e espessa, oculta aos olhares dos visionários que visitam sótãos e esconsos” (FCF, p. 10). Entre as várias formas de prospecção desses mundos esconsos, destacam-se as confissões espontâneas, o relatos memorialísticos e até as cartas anônimas, em FCF. Em vários episódios, proliferam manifestações demonstrativas de “um dom de vidência e premonição” (CH, p. 116).

A Fernanda Botelho interessa, pois, o confronto de pontos de vista e de universos, como os mundos contrastantes da vida estéril de Rosa Couto e da existência requintada de Cléo de S., em *Dramaticamente Vestida de Negro*. Pertencendo a estratos sociais e idiossincrasias bem diversificados, e com experiências de vida e de afectos bem opostas, constituem olhares díspares sobre a vida e sobre o mundo, tendo de permeio os trabalhos das entrevistas/biografia, que a filha Clara elabora sobre Cléo e a sua vida preenchida de alta burguesia. No final do relato, espera-as a morte, física para a mais idosa (Cléo), mas sem remorsos morais; e espiritual para Laura, que se afunda em sentimentos de repulsa e de contrição moral, numa solidão negra e insanável. Igualmente, a sofrida solidão de Rosa, em FCF, perante a indiferença dos demais, levam-na ao suicídio como meio extremo de fuga ao sofrimento; diferentemente, no mesmo relato, Rita, uma mulher pragmática e calculista, bem sucedida social e economicamente, sem deixar de expressar a sua maior ânsia “(...) queria apenas um pouco de afecto” (FCF, p. 115).

No caso de *As Contadoras de Histórias*, o leitor é confrontado com um conjunto de cinco histórias – “histórias de escárnio e maldizer” (CH, p. 140) –, jogando-se com os planos da realidade e da ficção, relatos cometidos as diversas vozes narrativas, três amigas de gerações diversas (a idosa Ana, a madura Eva e a mais jovem Isa), que ludicamente se entretêm a escrevê-las. Escrita como desejo confessado e como emancipação, sendo dispersas as marcas dessa evolução emancipadora, da vida privada à esfera pública, numa postura variavelmente reivindicativa no novo contexto social da segunda metade de Novecentos, superando velhos preconceitos e ultrapassadas formas de opressão social.

De facto, várias destas mulheres de Fernanda Botelho (da Clara de *Dramaticamente Vestida de Negro* às três narradoras de *As Contadoras de*

Histórias sobretudo) surgem associadas à necessidade, vício ou ambição da escrita, de algum modo representando uma realidade sociológica bem visível no séc. XX português. Escrita como realização intelectual e catártica, como forma de emancipação e de pronunciamento crítico, auto-reflexão mais ou menos introspectiva sobre a sua própria condição humana e social, por vezes num implícito desejo de palingénese, ou utopia de criação um mundo diferente, mas sempre a partir de um horizonte feminino. E tudo é desenvolvido em registos múltiplos – da narrativa ao diário, à autobiografia (“autobiografia disfarçada”) e às memórias, misturando-se géneros diversos e interpenetrando-se realidade e ficção (dando a ilusão de falta de distância entre vida e escrita), em variados jogos especulares de *mise en abyme*, numa tentativa frustrada de esvaziar o *pathos* existencial.

Exercendo normalmente as suas profissões, estas mulheres são professoras, empresárias, jornalistas, artistas, etc., tendo conquistado a sua autonomia financeira, mas também afectiva, mesmo quando optam pela ausência do casamento ou por não de terem filhos – “E estas criaturinhas impostas (sublinho impostas), sejam feias ou bonitas, boas ou más, inteligentes ou tolinhas, saudáveis ou doentes, apoderam-se de nós para todo o sempre” (CH, p. 50). Por vezes, algumas mulheres confessam, ironicamente, não ter o perfil que lhes é tradicional e socialmente cometido: “Se eu fosse dotada da sensibilidade que compete ao meu sexo e estado” (CH, p. 92). Ou seja, num registo que oscila entre a ironia e o desencanto, várias destas figuras femininas mostram-se muito críticas das velhas concepções que confinavam a mulher à domesticidade da esfera privada. Apesar dos inegáveis progressos sociais, persistem ainda dificuldades ao nível das igualdades de género a nível social, visíveis na forma crítica como algumas destas mulheres lutadoras ainda enfrentam obstáculos, reagindo com certa superioridade irónica face a certos códigos e regras sociais, em alguns casos com “acentuado desprezo pela convenções” (DVN, p. 12): “(...) o seu comportamento não seria demonstrativamente aceitável pela sociedade instituída, que se lixasse!” (FCF, p. 98).

Tematicamente falando, a riqueza da escrita de Fernanda Botelho é considerável e surpreendente. Por vezes, ostentando uma emancipação integradora de comportamentos mais ou menos ortodoxos, libertinos e até vingativos, sem com isso alcançar a felicidade ou se liberta de certos sentimentos de culpa ou remorsos morais (casos de Rosa ou de Laura):

“Passara anos soberbos despidos de preconceitos e em pleno gozo da vida, fora uma deusa funesta, tratara mal os homens” (FCF, p. 127). Num dos relatos de CH (p. 102), faz-se a apologia do “amor corpóreo”, na sua dimensão mais física, erótica e libertina, como o clímax que pode ser atingido na comunicação entre dois seres.

Em diversos aspectos, a emancipação e a independência não lograram atingir a desejada felicidade, antes desembocando na solidão e no vazio dolorosos. Abandonada pelo marido, uma das personagens (Laura) opta por relacionamentos ocasionais, mas não deixa de se auto-recriminar por estas ligações efêmeras com homens cinzentos e anônimos de forma nauseada e repulsiva – “mas sempre ao fim com idêntica repulsa, inadequada autocomiseração” (DVN, p. 28).

2.2.

É uma evidência que este universo romanesco de Fernando Botelho é protagonizado por mulheres, cabendo à escritora patentear uma visão crítico-reflexiva sobre a psicologia e a identidade femininas, sem benevolências nem visões idealizadas, e muito menos estereotipadas. Por isso, referindo-se a *Dramaticamente Vestida de Negro*, Eduardo Prado Coelho (1997, p. 281) afirmava estarmos perante uma “obra cruel e magoada, sem sentimentalismos nem complacências narcísicas”, nomeadamente acerca das mulheres. Por isso, não nos surpreende nestas narrativas um retrato-testemunha que se mostra bem cruel sobre uma certa época, dado com ironia e até sarcasmo, através de temas inesperados para as convenções da época, sobretudo os que contêm uma certa dose de provocação ou que envolvem jogos de aparências sociais. Também outros críticos têm insistido na funcionalidade reveladora da “ironia autocrítica” de Fernanda Botelho, funcionando tantas vezes através de uma “introspecção lúcida” (cf. MACHADO, 1984, p. 71, 72).

Mais do que o tradicional retrato psicológico, interessa à escritora a evolução do drama existencial da personagem, sendo cada uma detentora do seu trajeto e da verdade do seu discurso. Por isso esta complexidade interior se mostra refractária às manifestações de onisciência; ao mesmo tempo que se valoriza um tempo subjectivo, filtrado pela interioridade das personagens e pela ideia de duração (*durée*), e não um tempo objectivo marcado pela sucessividade dos eventos. Por isso o leitor se depara com mulheres abandonadas, pelas mães, pelos maridos ou companheiros

(também com homens dependentes economicamente de mulheres); ou mulheres opcionalmente solitárias, presas a comportamentos obsessivos, vivendo um presente de ousadia, mas também de insatisfação, preenchido por memórias ou desejos, mas sempre com aguda auto-consciência crítica: “(...) a mulher é um bicho fútil...”, mas que se recusam a ser umas “femeazinhas para consumo imediato” (FCF, p. 146, 147).

Ao mesmo tempo, estes romances patenteiam a amargura e a frustração de várias mulheres isoladas e incomunicativas, como as figuras de Rosa em *Festa em Casa de Flor*, ou de Laura em *Dramaticamente Vestida de Negro*. Abeirando-nos das suas rotineiras existências, através de exercícios variavelmente introspectivos, de memórias e de vivências diversas, observamos mulheres solitárias vivendo vidas mais ou menos estéreis, respirando monotonia, descontentamento e alienação, num quotidiano desprovido de felicidade e vazio de sentido, e, muitas vezes, sem possibilidade de comunicação ou de partilha, como no desabafo de Laura, auto-marginalizada e sem relações de amizade: “(...) abstenho-me sempre que possível de maçar as pessoas com os meus embaraços pessoais, as minhas queixas, os meus dramazinhos” (DVN, p. 95).

É sintomático que a voz narrativa de *Festa em Casa de Flores* esvazie, ironicamente, perante o leitor, a ausência de expectativas face ao relato que se segue, pois, garante apenas incidir sobre o “mesquinho quotidiano de mesquinhas personagens” (FCF, 11); em outro passo, define-se a solitária personagem de Rosa como “definitivamente deprimida, psiquicamente afectada” (FCF, p. 81). Algo de similar se pode dizer de Laura, em *Dramaticamente Vestida de Negro*, arrastando-se numa vida estéril e frustrada, repleta de mediocridades e desilusões, apegada ao seu gato e ao copo de whisky, talvez por isso mesmo se falando em “corpos esvaziados de seiva” (DVN, p. 9).

É verdadeiramente sintomática neste ciclo romanesco a reiterada caracterização de vidas estéreis, dominadas pela monótona solidão, num quotidiano cinzento e permanentemente insatisfeito, por vezes conduzindo ao desejo de fuga, como na protagonista de DVD, sofrendo “uma dor insuportável no peito, uma necessidade irreprimível de fugir dali e correr a refugiar-me no silêncio de uma igreja ou no claustro de um convento” (DVN, p. 28). Uma existência vazia e frustrante, que nem a rotineira relação com o colega casado equilibra; antes abrindo caminho a uma postura auto-reflexiva e auto-penalizadora: “Recomeço a punir-me com espontâneas e absurdas elaborações mentais. Ou pior ainda: com os descaminhos da memória” (DVN, p. 27).

Como sugerido, a escrita de Fernanda Botelho explora frequentemente o cruzamento ou confronto relacional entre mulheres de distintas gerações, desde logo as ligações nem sempre pacíficas entre mães e filhas (Laura e Clara em DVN), bem com entre amigas (as três contadoras de histórias, em CH) e irmãs de diferentes idades (FCF). Tudo isso gera expectativas e tensões, sobre vivências e conhecimento da vida, como na relação entre a maternal Rita e a irmã mais nova, Carlota: “Quero que saibas o mais possível, tanto quanto eu, já é tempo de saberes. Por isso, se eu te disser coisas que já sabes, faz de conta, estou a desfiar um rosário de memórias, e não há contas sim, contas não, são todas umas atrás das outras e à frente, percebes?” (FCF, p. 55).

E nem sempre a tradicional noção de família é sinónimo de compreensão, confiança e de carinhosa proximidade, antes de relações frias, tensas e mesmo agressivas, mesmo nas ligações omnipresentes entre mães e filhas (com pais bastante ausentes), relações tantas vezes marcadas pela falta de compreensão, insensibilidade mútua, traições mútuas, agressividade latente e distanciamento crítico, como na impaciência de Clara perante a mãe, Laura, professora reformada: “– Não comeces, por favor, com as tuas coisas! A tua pretensa sabedoria! Não armes” (DVN, p. 44). Não resolvendo tensões, desentendimentos ou vazios afectivos, o tempo acaba por ser o único remédio para quase tudo, também para as tensões familiares: “(...) o tempo dulcificava os rigores, limava os diferendos, amaciava os destemperos” (FCF, p. 169). Em todo o caso, mesmo quando ausente, a figura maternal é assumida por outra mulher.

Mesmo quando separadas pelas idades ou gerações, é muito mais o que une estas mulheres dos universos romanescos de FB – desequilíbrios ou défices na vida afectiva, expectativas de carreira profissional, preferência pela vida urbana, monotonia e vazio da existência, alguns laços de amizade ou relações afectivas *malgré tout*, vontade de emancipação e até, em alguns casos, a atração lúdica pela escrita: “Por favor, meninas, estamos aqui para nos divertir” (CH, p. 57).

2.3. Casa, envelhecimento e memória

Como sugerido, estas mulheres de Fernanda Botelho têm uma especial relação com o espaço da casa, território nuclear da sua existência – refúgio e protecção, lugar de descanso e de comodidade; mas também espaço por excelência de vazio e de solidão. Merecem realce algumas áreas, quer interiores (cozinha, com abundantes referências às refeições;

mas também a sala e o quarto), quer exteriores (jardim, privado ou público), como espaços privilegiados de vivência, de convívio ou de meditação solitária.

A casa é, sobretudo, um espaço grávido de memórias, propício à introspeção, à relação com os animais domésticos (por vezes, a única companhia fiel), à mecânica das rotinas, à observação do exterior circundante (os velhos absortos nos bancos de jardim). A casa é também, em FB, o espaço privilegiado para a espacial atenção à dimensão exterior ou aparência física – proliferam anotações descritivas ou em “conversas de mulheres” sobre roupa usada, cabelo, maquilhagem, etc., sobressaindo hábitos e reações diversos, consoante a cultura, o estatuto social, os hábitos adquiridos, os gostos cultivados. Aliás, a casa é objecto de várias analogias e formulações sentenciosas, como esta sobre a crise contemporânea: “(...) aquela casa estava murcha, como a civilização ocidental” (FCF, p. 88).

Outras das linhas temáticas nucleares que atravessa esta escrita romanesca de Fernanda Botelho é a da angústia perante a decadência natural e inexorável do corpo no processo do gradual envelhecimento humano: “Os homens desprezavam-na, já nada era como dantes, a concorrência juvenil era grande e de bom aspecto” (FCF, p. 127). Geradora de angústias e frustrações, essa dramática consciência perpassa praticamente todas as figuras femininas de FB, sendo o *espelho* a imagem por excelência dessa inquieta e dorida percepção. Mesmo uma mulher relativamente jovem (Rita) revela habituais sentimentos de insegurança e de vulnerabilidade:

E, ao chegar ao quarto, contemplou-se no espelho de corpo inteiro, como frequentemente fazia, com atenção minuciosa a pormenores quase grotescos de prenúncios gerônticos, ela que afinal ainda estava naquela fase pujante, de carnação macia, embora pouco segura, pois já vulnerável a variações climatéricas e outros inconvenientes ambientais. (FCF, p. 17)

Para várias destas personagens femininas, o corpo é um peso ou um fardo que fatalmente se arrasta “sem forças para tanto, um peso que me dói” (CH, p. 47), chegando o envelhecimento a ser perspectivado mesmo como uma humilhação trágica digna de Sísifo. Prevalece ainda certa reflexão crítica e até hostil sobre a juventude, cedendo-se a mitificação que a envolve: “Os tempos mudam, os jovens têm sempre razão, na moda

como nas ideias, no comportamento, na música, na liberdade” (DVN, p. 80). Numa palavra, a degradante “miséria do corpo” (FCF, p. 143, 144).

O desgaste irreversível do esplendor do corpo jovem e o paulatino aproximar da morte é acompanhado pela não menos dramática decadência da faculdade da memória, o “imenso palácio” da memória de cada ser humano na palavra do autor das *Confissões*, santo Agostinho. Por vezes, lembranças e associações oscilam ou “ondulam num tempo da memória proustianamente involuntária” (DVN, p. 11). Tudo concorre para um sentimento de progressiva exaustão e desistência, vagamente compensada (ou não) em fracos lenitivos – do isolamento ao álcool, chegando ao suicídio. Na base de tudo, a irreversível e “dolorosa consciência do tempo” (FCF, p. 166).

Como se deixa sugerido, o estilo pessoalíssimo e acutilante de Fernanda Botelho mostra-se sem subterfúgios, desassombradamente crítico, perpassado de um amargo inconformismo ético-social. Num clima de tédio ou mesmo de angústia, assistimos à reflexão sobre o problema de Deus ou do pecado, a generalizada laicização da moral cristã que conduziu a um certo vazio ético e a uma cultura narcísica, como acontece com a heroína de *Dramaticamente Vestida de Negro*, símbolo de uma ou mais gerações agnósticas. Mas qual seria para o espírito humano a alternativa a esta meditação verbal? A feroz denúncia da frustração e da solidão do ser humano conhece em Fernanda Botelho uma das vozes literárias mais exemplares a partir das décadas de 1950-60, quando se inicia a sua obra literária.

3. Lições do pessimismo e poder da ficção

Como sugerido, respira-se nestas obras de Fernanda Botelho uma atmosfera de insatisfação, de infelicidade e de pessimismo. Apesar de todos os avanços na emancipação feminina e na lenta evolução das convenções sociais – e até de alguns comportamentos provocatórios e até libertinos –, nada parece ter o poder de resgatar as personagens femininas da frustração e da perda, mesmo no meio de certo sentimento de inconformismo e de crítica mais ou menos contundente, numa palavra, de um quotidiano cansado, sofrido e baço. Tal como o dramático Sísifo, parecem estar fatalmente (ou socialmente?) condenadas ao fardo eterno da sua existência, sabendo que as aguarda a incompreensão frequente, a solidão e o sofrimento, o vazio e a morte – afinal, “a morte é um destino incontornável” (CH, p. 52).

Por outro lado, estas figuras femininas comportam-se habitualmente de rosto erguido, com uma assinalável resiliência e sem sentimentalismos piegas e sem autocomiseração, tentando tanto quanto possível o esvaziamento do *pathos* que poderia envolver as diversas situações existenciais, procurando “um quotidiano sem dramatismo” (CH, p. 33). Ocasionalmente, a experiência de escrita de algumas destas mulheres constitui também uma forma de evasão e de catarse, uma forma de a mulher se pensa como pessoa e como mulher, num processo de auto-reflexão íntima e frequente (cf. FCF, p. 31; MAGALHÃES, 1995, p. 40-41).

Porém, no meio desta atmosfera disfórica, salta à vista uma empatia ou proximidade entre o “bicho-fêmea”, um gineceu multi-geracional em que os elementos masculinos se mostram bastante marginais. De facto, estas figuras femininas sobrevivem através da interminável “conversa de mulheres” (DVN, p. 39); da “conversinha entre mulheres” (FCF, p. 66); ou mesmo de “conversa de chaha” (CH, p. 136) – diálogo interminável, mais ou menos conjunto e ocasionalmente solidário, de que os homens estão mais ou menos ausentes ou ostensivamente arredados. Também José Saramago, em *Memorial do Convento* escreverá que a conversa das mulheres é uma das forças que move o mundo. Neste ciclo ficcional de FB, são seguramente as múltiplas e cruzadas conversas e histórias de mulheres que preenchem estes universos romanescos e nos transmitem uma certa visão do mundo e da vida, ficando os homens em ensombrado segundo plano.

Perante a referida atmosfera deceptiva e melancólica, podemos perguntar – qual o poder deste universo de Fernanda Botelho, que, por voz interposta, fala da “missão da poesia” e da sua utilidade sociocultural” (DVN, p. 62)? Nos “bosques da ficção” desta autora, ficamos convencidos do valor reflexivo e cognitivo destas histórias, ricas de leituras culturais e sociológicas, antropológicas e psicanalíticas, porque empapadas de vida e capazes de enredar no seu fio de Ariadne um leitor cooperante e seduzido. Tomando o pensamento de Umberto Eco (1997, p. 84), narrativas como estas de Fernanda Botelho possuem “o fascínio de toda a ficção, verbal ou visual: encerra-nos dentro dos limites do seu mundo e induz-nos, de uma maneira ou de outra, a levá-lo a sério”. No mesmo passo citado de Fernanda Botelho, lê-se uma resposta: “O poeta é, através da palavra e do pensamento, um transformador do mundo”.

Em última análise, estes mundos possíveis da ficção constituem modos insubstituíveis de conhecimento do mundo referencial de que

fazemos parte. A palavra poética continua a manifestar um triplo poder, o *poder da literatura*: de *representação* da realidade, através da recriação ficcional, com enorme potencial cognitivo; de *questionação* crítica e de constante re-visão do passado, quanto arte livre e de contra-poder; e ainda de constante *reinvenção* da própria língua (cf. COMPAGNON, 2007, p. 40 ss.). É graças à ficção que o homem moderno e contemporâneo se avizinha da *verdade da vida* (na expressão de Proust), aproximando-se assim da complexidade e da essência das coisas. Este reconhecimento transforma a literatura num ímpar laboratório antropológico e moral, onde o leitor pode viver outras vidas.

Ao desafiar-nos para o pensamento antropológico e ético, e sendo “mais filosófica” do que a História e mais “perturbadora” dos que as ciências sociais, é legítimo defender o direito da literatura (ou da contribuição relevante da *imaginação literária*) intervir na esfera pública, como sustentado por Martha Nussbaum (1995). De facto, moldados numa escrita despojada, irónica ou sarcástica, os romances de Fernanda Botelho são um olhar expressivo e crítico, bem como, conseqüentemente, um testemunho lúcido sobre a evolução de um tempo mais ou menos datável, com todas as interrogações e perplexidades inerentes.

“Nem na morte vou perder o meu sentido de humor nem a minha ironia”, afirmou a autora, que em obras como as referidas, nos proporciona uma visão amargamente crua. Tendo-se estreado na poesia, e com papel na criação da revista *Távola Redonda*, a escrita de Fernanda Botelho é assumidamente anti-lírica e frequentemente irónica, como salientado por alguma recepção crítica, de Jorge de Sena a Urbano Tavares Rodrigues. Com efeito, a sua poética romanesca conta também com diversas manifestações de humor, de ironia e de paródia, frequentemente ao serviço de uma obra desencantada, lúcida e até cínica que enforma a sua visão do mundo. Reforçando esta perspectiva, M. Graciete Besse (2006, p. 50) insiste no facto de Fernanda Botelho nos propor “des textes où résonne une ironie griçante d’une extrême lucidité”.

Ora, desde sempre a ironia e outras manifestações afins constituíram uma forma séria, embora desencantada e acutilante de dizer o mundo, num tempo que foi aprofundando a velha *era da suspeita* (na expressão de Nathalie Sarraute): *atmosfera de vazio*, que se afirma crescentemente sem certezas definitivas, nem narrativas ideológicas claras, nem culturas iluminadoras, nem valores unânimes, dando origem a personagens ocupadas nas desinteressantes rotinas quotidianas,

insatisfeitas e desorientadas, mas sobretudo esvaziadas e envoltas em angustiada solidão, de relações e de afectos mais ou menos vagos e frustrantes. Nem a cultura francesa, com um conhecido ascendente sobre Portugal, escapa à ironia da escrita de Fernanda Botelho, quando se censura, por exemplo, certo pretenciosismo vago do cinema de autor francês.

Mas pode uma visão tão melancólica e amarga ter a qualidade da lucidez? Voltamos ao ponto de partida, a uma certa tradição literária e filosófica que traça a apologia da infelicidade ou do cepticismo. Contemporaneamente, o filósofo inglês Roger Scruton (2011), em *As Vantagens do Pessimismo*, discorre argumentativamente sobre os perigos do idealismo e do optimismo como as fontes geradoras das maiores tragédias da história humana; opostamente, defende o lado positivo das visões mais moderadas e cépticas da vida e da evolução da sociedade.

Além do referido, podemos-nos perguntar sobre quais os contributos ou funções de uma visão tão amarga e pessimista da existência, tal como desenhada nestes universos ficcionais de Fernanda Botelho. Mesmo sabendo que não cabe à literatura apresentar visões políticas de transformação social, e sem pragmatismos utilitários excessivos, não deixamos de nos interrogar sobre o poder da palavra literária e da sua mundividência.

Afinal de contas, os escritores serão “os epígonos de Dom Quixote” – loucos e utópicos, mas já algo descrentes do seu poder –, quando se pensa a função ou a crença que assiste à palavra literária, para usarmos uma expressão da autora em *Lourenço é nome de jogral* (BOTELHO, 1971, p. 65). Aliás, no mesmo romance podia ler-se, a propósito deste tópico reflexivo: “A literatura não é um instrumento, a literatura é a livre expressão do homem como *unidade fisiológica e espiritual, como membro da sociedade*” (BOTELHO, 1971, p. 58).

Na verdade, além de representar esteticamente uma certa atmosfera sociológica e cultural pós-25 de abril, esta escrita de Fernanda Botelho também se interroga sobre o lugar da palavra literária – qual a pertinência ou função da literatura hoje? Que pode a literatura neste novo quadro social? A pretexto da comparação entre Marguerite Duras e Marguerite Yourcenar, em *Dramaticamente Vestida de Negro*, pode ler-se esta reflexão metaliterária: “Na verdade, não há, penso eu, nenhum escritor que tenha sido indispensável ao curso do mundo, o mundo teria sobrevivido tal como está”. Mesmo quando a arte literária parece afastar-

se de uma utilidade pragmática, logo se acrescenta: “E, no entanto, pergunto a mim própria se eu seria a mesma sem o soneto importado por Sá de Miranda” (DVN, p. 91).

Ou seja, perante a aparente inutilidade da literatura, insiste-se na sua funcionalidade antropológicamente imprescindível. Mesmo quando estamos perante uma atmosfera de pessimismo e de frustração, centrada no *cógito melancólico* (cf. BUCI-GLUCKSMANN, 2005) – configurado na matriz deceptiva da modernidade ou da pós-modernidade –, persiste a ideia de que a literatura se singulariza como palavra essencial e ímpar. Que pode a literatura na paisagem cultural contemporânea? Fazer a aprendizagem reflexiva do real, sobretudo no que respeita à complexidade da “condição humana, a miséria” (DVN, p. 68), mesmo nas suas dimensões mais complexas e absurdas, como se pode constatar no testemunho de tantos escritores (cf. FINKIELKRAUT, 2008). Ao longo de séculos, reforçando o poder cognitivo da palavra literária, a *tinta da melancolia* (cf. STAROBINSKI, 2012) proporcionou-nos inesquecíveis figuras e visões, marcantes da tradição cultural do Ocidente.

Esse é também, seguramente, o caso da escrita literária de Fernanda Botelho, plena de nervo e de cinismo, na sua visão acutilante e desencantada, anti-lírica e irónica. Na intensidade e pulverização da narrativa e do *eu* das personagens femininas nucleares, assiste-se a uma marcada tendência para a disseminada interrogação filosófico-existencial, feita de dúvida, fragmentação, incerteza, mas também cansaço, decepção, angústia dolorosa – e tudo numa clareza da mundividência que não abdica da contundência da expressão. Por isso, resta-nos subscrever o juízo crítico de Maria Alzira Seixo (2001, p. 28): “(...) Fernanda Botelho mantém uma carreira literária discreta mas de irrecusável imposição estética”.

Referências

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. Fernanda Botelho: o labirinto em forma de romance, *Colóquio/Letras*, Lisboa, v. 49, p. 34-40, 1979.

BESSE, Maria Graciete. *Littérature Portugaise*. Aix-en-Provence: Édisud, 2006.

BOTELHO, Fernanda. *Lourenço é nome de jogral*. Lisboa: Bertrand, 1971.

- BOTELHO, Fernanda. *Festa em casa de flores*. Lisboa: Contexto, 1990.
- BOTELHO, Fernanda. *Dramaticamente vestida de negro*. Lisboa: Presença, 1994.
- BOTELHO, Fernanda. *As contadoras de histórias*. Lisboa: Presença, 1998.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Le cogito mélancolique de la modernité. *Magazine Littéraire*, Paris, (dossiê “Les Écrivains et la Mélancolie”), v. 8, p. 50-53, out-nov., 2005.
- COELHO, Eduardo Prado. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Asa, 1997.
- COMPAGNON, Aintoine. *La Littérature, pour quoi faire?*. Paris: Collège de France; Fayard, 2007. Doi: <https://doi.org/10.4000/books.cdf.522>
- ECO, Umberto. *Seis passeios no bosque da ficção*. Lisboa: Difel, 1997.
- FINKIELKRAUT, Alain (dir.). *Ce Que peut la littérature*. Paris: Gallimard, 2008.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Breve; ICLP, 1984.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.
- MIRANDA, M. João Braz Martins. *A problemática das personagens femininas no segundo ciclo da obra romanesca de Fernanda Botelho*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica Portuguesa, Funchal, 2004.
- NUSSBAUM, Martha. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.
- ROUGEMONT, Dennis de. *O amor e o ocidente*. Lisboa: Moraes, 1982.
- SCRUTON, Roger. *As vantagens do pessimismo*. Lisboa: Quetzal, 2011.
- SEIXO, Maria Alzira. *Outros erros, ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. *L’Encre de la mélancolie*. Paris: Éd. du Seuil, 2012.
- STEINER, Georges. *Dez razões (possíveis) para a tristeza do pensamento*. Lisboa: Relógio d’Água, 2015.



Escritas literárias de uma deslocação histórica: o “retorno”¹

Literary Writings of a Historical Displacement: The “Return”

Maria Luísa Leal

Universidad de Extremadura, Badajoz / Espanha

lleal@unex.es

Resumo: Como é que três escritoras oriundas de Angola e Moçambique representam, em três romances escritos em 2009 e 2011, o movimento de retorno forçado a Portugal em 1975? Como se articulam memórias individuais e história? Quais as implicações da focalização narrativa? Estas e outras questões decorrem do quadro histórico e teórico representado nos romances: o do Portugal colonial e pós-colonial. O conceito de “retorno” permite aprofundar a questão da identidade individual e nacional e avançar algumas reflexões sobre um tema que ganha se cruzarmos diferentes ferramentas teóricas: estudos pós-coloniais, imagologia, estudos de género e narratologia.

Palavras-chave: retornados; identidade; subjetividade; colonialismo; pós-colonialismo.

Abstract: How do three women writers from Angola and Mozambique represent, in novels written in 2009 and 2011, the historic movement of forced return to Portugal in 1975? How are individual memoirs and history articulated, and what are the implications of narrative focus? These and other questions are the result of the historical and theoretical framework represented in the novels: that of colonial and post-colonial

¹ Este trabalho foi realizado ao amparo do grupo de investigação da Universidad de Extremadura Lenguas y Culturas en la Europa Moderna: Discurso e Identidad (CILEM-HUM008), catalogado pela Junta de Extremadura e pertencente ao sistema extremeño de I+D+i”. Uma primeira versão do mesmo foi apresentada oralmente como comunicação no *II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em diálogo: Identidades Silenciadas*, Brasília, 16-18 de agosto de 2018 (organizado por: Universidade de Brasília, Università Degli Studi di Perugia CILBRA – Centro Studi Comparati Italo-Luso-Brasiliiani).

Portugal. The concept of “return” allows us to deal with individual and national identity issues, and suggest some reflections on a theme that gains ground if we cross different theoretical tools: Post-Colonial Studies, Imagology, Gender Studies and Narratology.

Keywords: returnees; identity; subjectivity; colonialism; post-colonialism.

Recebido em: 29 de maio de 2019.

Aprovado em: 30 de julho de 2019.

Um espaço de nada

Por íntima deslocação do sujeito

Para espaços de outrem

Nascem as catástrofes humanas

E as maravilhosas aventuras

Entre catástrofe e aventura

Um espaço de nada

Um nada de tempo

Variações de ser

Maria Isabel Barreno

Na história recente de Portugal há um momento não muito distante no tempo (reportamo-nos ao ano da independência das colónias, 1975) que é de importância crucial para a reflexão sobre a identidade nacional que se tem vindo a apresentar como uma característica determinante da literatura portuguesa dos últimos 30 anos: a situação do retorno maciço de pessoas como consequência do processo de descolonização. A guerra colonial, que durou 13 anos, o colonialismo e depois o retorno deram origem a uma literatura que, segundo a formulação de Margarida Calafate Ribeiro numa obra intitulada *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo* (RIBEIRO, 2004), se pode dizer de “regressos” ou “retornos”. Esta literatura conta com nomes tão importantes como António Lobo Antunes, João de Melo, Lídia Jorge, Manuel Alegre, Helder Macedo, entre outros.

A exegese das obras destes autores e o ensaio literário, historiográfico e sociológico, sobretudo o que trata de questões de identidade nacional, têm convocado outros tantos nomes de estudiosos como Eduardo Lourenço, Boaventura Sousa Santos, Maria Paula Meneses, Francisco Bethencourt, Maria Alzira Seixo, Margarida Calafate Ribeiro, Roberto Vecchi ou Ana Margarida Fonseca. Nenhuma destas duas listas se encontra completa e aquilo que se pretende com ambas é apenas dar fê da existência de uma temática literária que trata da questão de uma particular relação de Portugal com África, a do colonialismo.

Esta relação colonial nunca foi objeto de um debate nacional amplo (nem antes da independência das colônias nem no quadro dos novos países lusófonos) e viu-se, durante bastante tempo, negada enquanto problema e apressadamente votada ao esquecimento, como acontece com os traumas recalcados, tanto num plano individual como coletivo. É nessa negação que têm origem imagens como a do “colonialismo inocente”, do “bom colono” ou a manutenção de mitos identitários como o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, com a sua postulação, explicação e defesa de uma portugalidade multirracial e mestiça. Este mito identitário foi utilizado por Salazar para negar a existência de colonialismo e, por consequência, das práticas violentas que este arrastava. Negava-se a existência de colônias, apresentadas com províncias ultramarinas. Como se poderia falar de colonialismo, se Portugal não tinha colônias? Negava-se a existência de racismo. Como se poderia falar de racismo se os portugueses eram de todas as cores?

Entre a justificação pseudo-científica do luso-tropicalismo e as imagens presentes nos livros escolares, a máquina de propaganda criou um branqueamento e um caráter de exemplaridade tendentes a fazer passar a relação da metrópole com África por um colonialismo inocente de que todos beneficiavam, nomeadamente os que eram objeto de “civilização”, os colonizados (não designados dessa forma pois, como ironicamente se diz num dos romances que estudamos neste trabalho, *Caderno de Memórias Coloniais*, os portugueses nunca praticaram o colonialismo). E há que dizer que esta imagem que se pretendia marca distintiva em relação a outros regimes coloniais se, por um lado, contava com pouca credibilidade internacional, por outro lado servia para a construção de auto-imagens entre os portugueses diretamente implicados na relação com África. Trata-se de auto-imagens legitimadoras, desculpabilizadoras, com boa dose de omissão e esquecimento. Ora, uma das figurações do

esquecimento descrito é precisamente a do retornado que, ao chegar a Portugal num movimento de descolonização que durou três meses, se integrou rapidamente e rapidamente se viu despojado de memórias que jamais se consideraram oportunas, tanto social como politicamente. Como foi isto possível? Ou será que isto nunca aconteceu? Que, pelo contrário, o colonialismo existiu e tanto a crueza das suas práticas como as feridas da descolonização o transformaram num monstro negado, “impensado”?²

Recorde-se que a insustentabilidade de uma identidade nacional de carácter imperial quando os grandes impérios do Ocidente viviam já uma época poscolonial motivou a mobilização militar que pôs termo ao regime de Salazar e Marcelo Caetano, a Revolução dos Cravos, a independência das colónias e o início de uma era em que Portugal entrou na Comunidade Económica Europeia e passou a viver, em relação a África, uma relação pós-colonial. Esta mudança teve um momento crucial: o retorno. Tomar como ponto crucial da mudança esse momento e criar obras literárias que o tematizam é também criar uma oportunidade para passar em revista injustiças históricas e, através do confronto com o sofrimento que lhe está associado, lançar um debate capaz de abanar alicerces identitários.

A esse momento do retorno se refere Maria Alzira Seixo ao comentar o romance *As Naus*, de António Lobo Antunes, como uma “noção crucial na história recente da civilização portuguesa” que nos colocaria perante uma contaminação entre a inspiração clássica do naufrágio e o processo de descolonização que provocou o retorno (SEIXO, 2002a, p. 185). De facto, o naufrágio pode ler-se como um *topos* de alcance metafórico, significando a punição da ambição que ocorre quando o ser humano deixa a terra firme para buscar, sobre a superfície móvel da água, algo que lhe estaria vedado por natureza. É então que a superfície se transforma em abismo e tem lugar o naufrágio. Fazer equivaler o processo de descolonização a um naufrágio é assumir um ponto de vista que desafia o esquecimento e leva a contar com todas as peças do puzzle da descolonização tanto no momento em que esta teve lugar, como no presente, pois a ninguém convence que uma página de centenas ou dezenas de anos se encerre em tempo record. Valeria a pena citar, a este propósito, o livro de Eduardo Lourenço que foi publicado em 2014 com o cuidado editorial de Margarida Calafate

² Alusão à obra de Eduardo Lourenço intitulada *Do colonialismo como nosso impensado* (2014).

Ribeiro e Roberto Vecchi, mas que apresenta uma linha de pensamento que o autor desenvolveu ao longo de mais de cinquenta anos e que reúne vários ensaios sob o título *Do Colonialismo como Nosso Impensado*. É, com certeza, o olhar mais prolongadamente dessassombrado, crítico, corajoso, trágico e irônico que acompanhou o colonialismo português a partir dos anos cinquenta. Embora o pensamento de Eduardo Lourenço sobre Portugal e a Europa seja bastante mais conhecido, a reunião dos seus ensaios sobre o tema num único volume permite perceber como o seu pensamento é premonitório e se vê refletido no conjunto de romances sobre o retorno que escolhemos como corpus para o presente trabalho.

Os romances que constituem o corpus são três e cobrem dois espaços: de Moçambique, temos o *Caderno de Memórias Coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo. De Angola, temos *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso e *Os Pretos de Pousaflores* (2011), de Aida Gomes. Os espaços em questão são representados e perspectivados em função de um tema que não é meramente ficcional, situando-se, em boa medida, no plano da realidade. Não sendo objeto da literatura, desde o realismo e o naturalismo do século dezanove ou o neo-realismo do século XX, refletir fielmente a realidade, seria interessante averiguar que tipo de relação se estabelece entre os três universos diegéticos destes romances e o mundo real. Em *Do Colonialismo como nosso Impensado*, Eduardo Lourenço diz que existe a crença infundada de que a Literatura é espelho da Realidade, “quando é mais certo que ela é filha de uma relação dialética com ela”³ (LOURENÇO, 2014, p. 130).

A relação dialética entre literatura e realidade prende-se, nomeadamente, com questões de género literário que estão na base da classificação e receção das três obras literárias em apreço.⁴ As três são consideradas romances, sendo a mais “clássica”, quanto à sua construção, *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. Em relação a *Caderno*

³ Eduardo Lourenço desenvolve uma análise tão complexa como interessante do papel da epopeia camonianiana sobre a consciência dos portugueses em relação à realidade do seu colonialismo que ultrapassa o âmbito em que lhe tomamos a palavra e para a qual remetemos (LOURENÇO, 2014, p. 130-137).

⁴ Se a epopeia esteve ao serviço de uma hipertrofia da consciência nacional que legitimava a colonização – muito para além da época em que foi escrita e com particular efeito durante o regime político baseado num colonialismo que negava formalmente –, é interessante observar que a desmontagem dessa narrativa nacional apresenta esta característica: a coincidência da escrita de três mulheres no género “romance”.

de Memórias coloniais, é curioso observar como, apesar da profusão de elementos peritextuais que remetem para a vida da autora (principalmente fotografias pessoais) ou paratextuais (entrevistas), a obra é recebida como um romance. Ainda que não entremos na interpretação da relação entre essas fotografias e o texto, não podemos deixar de registrar o jogo que instituem entre a figura da autora e a da narradora e o cruzamento de um plano ficcional com o da realidade. É como se a autora entrasse no universo diegético e se cruzasse com a narradora, criando também um cruzamento de níveis narrativos a que Gérard Genette, na sua obra *Figures III* (1972) chamou metalepse.

A metalepse, em termos de construção narrativa, institui uma metaficção, isto é, uma obra que põe a nu a sua própria construção. No caso do *Caderno*, este cruzamento é desafiante e, em vez de ser um simples mecanismo de verificação em relação aos acontecimentos narrados, parece ser recebido como um romance que dá a ver a sua construção narrativa e se faz aceitar como uma forma romanesca que não se rege simplesmente pelo pacto de ficcionalidade, instaurando uma nova convenção: em vez de romance = ficção, temos: romance = realidade + ficção. Trata-se de uma obra que mantém, na sua paginação, a hibridez de registos e as fases de composição em que podemos identificar a recolha de materiais autênticos que corroboram as lembranças e estão ao serviço da recuperação da memória individual (um eu híbrido, mistura de ser de papel, a narradora, e ser real que viveu os acontecimentos narrados, a autora) e da recuperação da memória coletiva. Esse “eu” híbrido foi constituído em depositário de uma memória traumática do grupo a que pertencia (a dos massacres de brancos às mãos dos negros, em 1975), mas acaba por dar-lhe uma utilização diferente e constituir uma memória coletiva de alcance muito maior. Resumindo: ninguém vê o uso da memória de vivências pessoais e o uso de testemunhos e vestígios documentais como um processo que mude o estatuto genológico da obra e é por isso que é recebida como romance.

Em contrapartida, em *Os pretos de Pousaflores*, apesar de não haver, por parte de Aida Gomes, nenhuma reivindicação de memória autobiográfica e de a obra apresentar uma construção narrativa bastante complexa, uma questão que é frequentemente colocada à autora é se a história contida no romance é autobiográfica. Há, na obra, um fundo autobiográfico, mas que se manifesta através de biografemas dispersos e que têm como efeito a criação de zonas de ambiguidade. Atente-se

no seguinte exemplo: no romance há uma personagem, Justino, que aos quatro anos já sabia ler. Aida Gomes conta, numa entrevista, que ela aprendeu a ler aos quatro anos. É uma coincidência que não passa despercebida e que se constitui como uma eventual linha interpretativa. O efeito criado é, numa primeira análise, pôr em paralelo os percursos da personagem do romance que aprendeu a ler aos quatro anos e da autora. A autora está aí, no plano da realidade, como prova viva de que isso é possível e, desse modo, confere verosimilhança ao facto de Justino, no plano da obra, possuir o mesmo dote de exceção. Este talento para a leitura é corroborado pela posse de outros talentos, como a posse de conhecimentos excepcionais de geografia. E tudo isso acentua o facto de pouco lhe servirem para ter êxito na vida.

Tendo sugerido a existência de uma relação complexa entre a memória individual e a construção romanesca, necessário se torna sublinhar que estamos perante obras que surgem da pena de três escritoras que de facto viveram o retorno. Há que observar que as obras são publicadas com dois anos de diferença, num caso, e no mesmo ano, noutro caso, que as suas autoras pertencem à mesma geração (a dos netos que Salazar não teve e que rondam atualmente os 55 anos) e que parecem ter levado sensivelmente o mesmo tempo a lidar com a memória até lhe virem a dar forma romanesca (entre trinta e trinta e cinco anos).

Por que motivo terão passado um testemunho tanto tempo depois? Que aconteceu, no plano histórico, de determinante na relação dialética entre estas obras e a realidade? Aquilo que Margarida Calafate Ribeiro designou como “uma viragem essencial na tomada de consciência pós-colonial” e que, numa belíssima imagem, interpretou como “a viagem de retorno pós-colonial a África” (RIBEIRO, 2004, p. 1). O retorno contado nos romances é uma viagem com o sentido África-Lisboa, é a viagem historicamente forçada da descolonização e as três autoras são personagens individuais dessa história coletiva. Nessa altura, não têm voz, são crianças que precisam de crescer e encontrar a sua voz como escritoras (devem viver um processo de aprendizagem). Trinta anos mais tarde, já podem contar a viagem que permite narrar as respetivas experiências da descolonização e do fim do colonialismo – experiências ficcionalizadas, sublinhe-se – e essa viagem será, para todas, um retorno a África. E, naturalmente, cada uma terá os seus silêncios e as suas histórias a que dar voz.

Um breve apontamento sobre os aspetos que a crítica mais destacou de *O retorno* e do *Caderno de memórias coloniais*: no caso do *retorno*, teve particular destaque o narrador-personagem, Rui, cuja transformação ao longo da narrativa inscreve a obra na categoria do romance de aprendizagem, tendo as suas mudanças pessoais uma correspondência com o mundo em transformação. Com a perspetivação narrativa de Rui combinam-se outras (pai, mãe, irmã, tio Zé, diretora do hotel...), remetendo esta construção polifónica para o que Isabel Cristina Mateus considerou o “confronto das diferentes representações da colonialidade” (MATEUS, 2013, p. 203). O trajeto pessoal de Rui traçaria uma curva que começa na “nossa Angola” e acaba na crença de que “um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa” ou que “o futuro pode ser onde se quiser”. Sempre segundo Isabel Mateus, Rui assumirá “o exílio como condição ontológica, com a sabedoria e o distanciamento de quem se reconhece estrangeiro na casa do mundo. De quem aprendeu na dor que qualquer forma de território familiar – incluindo a linguagem – pode esconder uma forma de prisão, de passado” (MATEUS, 2013, p. 208).

No caso do *Caderno de memórias coloniais*, a consideração de que se trata de um livro capaz de gerar futuro – por contraste com a literatura passadista e saudosista dos tempos coloniais, da “África minha” – devido ao facto de “lidar com o mais poderoso fantasma de África – o colonialismo e as relações desiguais de poder em que assenta” (RIBEIRO, 2004, p. 3). Recuperando a memória da segunda geração de retornados, que inauguraria uma relação ética com a experiência dos pais, esta obra vem reivindicar um reconhecimento público dessa memória, ao mesmo tempo que postula que nenhum colonialismo é subalterno e inocente, que todos se baseiam na exploração do trabalho, no racismo e no medo colonial. A obra tentaria fazer a síntese entre um excesso de memória individual e a falha da memória coletiva.

Apesar do jogo com a focalização narrativa e a construção polifónica que se consegue com uma perspetivação narrativa feita através de várias mundividências, as vozes que emergem do silêncio são as dos filhos dos colonos e suas famílias e amigos. No caso do *Caderno de memórias coloniais*, as poucas vezes em que os negros têm voz representam uma ameaça ou causam perplexidade. Por exemplo, a narradora receia ficar grávida se falar com miúdos negros ou fica surpreendida quando, tentando desfazer-se de um anel de que não gostava,

o deixa cair ao chão e rolar até às primeiras filas, na sala de cinema, filas em que apenas se sentavam negros. Contra todas as suas expetativas, há um miúdo que sai do seu lugar e vai, de fila em fila, perguntando se o anel veio daí. Não se pode dizer que haja um discurso direto do colonizado, embora este seja largamente representado no romance. A sua mundividência é filtrada pela consciência da narradora-personagem.

Em nossa opinião, o terceiro livro do corpus, *Os pretos de Pousaflores*, representa realmente um passo mais adiante no processo de dar voz ao colonizado, permitindo um auspicioso cruzamento de olhares. E, embora tenha vindo a lume no mesmo ano que *o Retorno*, em 2011, já não é apenas uma obra caraterística do pós-colonialismo, com o seu lado de denúncia e problematização daquilo que este foi, começando pela postulação da sua existência e pela discussão das suas particularidades, no caso português. Estaríamos mais perante uma obra que se inscreve no processo mundial de criouliização de que fala Glissant (relação entre culturas da qual resultam novas e imprevisíveis identidades – “le métissage avec une valeur ajoutée qui est l’imprévisibilité” (GLISSANT, 1995, p. 17). Na perspetiva de Glissant, o sujeito envolvido é “Tout-monde”, um conceito que, à globalização e aos seus efeitos perniciosos, opõe um todo com alma, opacidade, intuição e poesia, que está para além das dicotomias, nomeadamente a de colonizador-colonizado. Nesta perspetiva, a descolonização não afeta só os que foram colonizados, mas o sistema cultural do mundo inteiro.

Em *Os pretos de Pousaflores* conta-se a mesma história do retorno de Angola, em 1975, mas dando voz e poder de enunciação narrativa a diversos atores do processo de descolonização que, com uma única exceção, partilham um traço: a sua distância em relação ao poder e à riqueza, a sua pertença a uma classe social que não tem voz nos dois outros romances estudados.

A narrativa é assumida por sete narradores, cada um deles responsável por um certo número de capítulos (cada filho tem doze, o pai dezoito, a última mãe catorze, a irmã seis e Dona Bela, um). À exceção do capítulo 55, todos os narradores são membros da mesma família, uma família sui generis, composta, no momento do retorno, por seis membros: Silvério, que é o pai, os seus três filhos, Belmira, Justino e Ercília, a sua terceira mulher, Deodata, e Marcolina, a irmã que nunca saiu de Pousaflores. Esta família corresponde ao Portugal crioulo em que deixa de ter pertinência a própria noção de identidade nacional como

quadro revelador das personagens do romance e das implicações sociais e históricas dos seus movimentos.

São, com poucas exceções, personagens em movimento, em tempos diferentes. Passamos a enunciar as principais deslocações.

- Do interior de Portugal para o interior de Angola. Mostram a implicação de Silvério, em 1941, na colonização e na “pacificação” de negros, os Mutileles, sobre quem corriam temíveis histórias de antropofagia. Silvério, o colonizador que participou nesse movimento militar às ordens de portugueses – mas partilhando o nível de importância dos auxiliares indígenas, de origem nurerere –, terminada a expedição militar, oferece-se para ficar com um velho, três mulheres e quatro crianças, a quem dirige as seguintes palavras, que havia aprendido na convivência com os mutileles: “siami mukuali”. Estas palavras significavam “levem-me para vossa casa”, o que fizeram, tendo ele acabado por ficar 16 anos com os Mutileles em Queligeli, a aldeia do soba Chingandji.
- Do interior de Angola para Lisboa, depois de 1975. O movimento de Deodata, a terceira mulher de Silvério, para juntar-se ao marido em Pousaflores, leva-a do Huambo ao Lobito, a Luanda e depois a Lisboa, atravessando zonas de guerra onde perde a irmã e chegando a Portugal como refugiada.
- De Pousaflores para os arredores de Lisboa e depois para Luanda, em finais do século XX. É o movimento de Justino, o filho de Silvério e da Manuene, uma mulher de uma tribo extinta, cujos membros não permaneciam mais de uma noite no mesmo sítio e que, como Silvério, tinha sido acolhida pelos Mutileles; a Manuene foi morta por Silvério quando Justino tinha seis meses, o que o levou a crescer com o sentimento de ter nascido do nada.
- Dos arredores de Lisboa para a Suíça. É a viagem de Belmira, neta do soba Chingandji, que havia dado a sua filha Geraldina a Silvério, quando este lhe confessou ter matado a Manuene.

Se se nos permite uma metáfora, diríamos que estas personagens do romance de Aida Gomes parecem mover-se na zona de rebentação das ondas da história. Sentem profundamente as consequências das mudanças históricas, mas não como intervenientes com voz ativa nessa

matéria. É por isso que o romance vai realmente longe no processo de concessão de uma voz a personagens que a não têm.

Detenhamo-nos ainda no “caso” de Belmira, a menina com alma de poeta, atraída por Florbela Espanca quando já estava em Pousaflores. É a neta do soba Chingandji, amigo e mestre de Silvério. É na sua boca que são postas as seguintes palavras, no *incipit* do livro: “A mãe Geraldina dizia que os brancos escrevem nos livros e nós, os de Quelingeli, escrevemos no peito” (GOMES, 2011, p. 9). Belmira é levada por Geraldina ao pai, para regressarem a Pousaflores, em 1975. Ela é de Quelingeli, “profundezas de Angola”, o movimento para a aldeia de Portugal onde é topicamente recebida como “preta da Guiné” não é retorno nenhum, é desenraizamento. Arrancada de um território, irá, depois de Pousaflores, parar aos arrabaldes de Lisboa, onde se dedica por uns tempos à prostituição, tendo como cliente regular um coronel dos comandos que dera em mercenário e depois em fabricante de ursinhos de peluche para uma multinacional com sede em Basileia. Ela própria partirá um dia, à boleia num camião, e acabará a trabalhar na Suíça, numa fábrica de brinquedos. Quando sobe ao camião e o camionista lhe pergunta pela bagagem, dirá que é ela própria a bagagem, refletindo sobre a sua família e concluindo que eram todos bagagem do seu pai.

Mas tem mal ser bagagem?, quer saber o camionista.

Assim à partida, não, mas a bagagem pode contar a sua própria história? (...) Não, a bagagem não tem como contar a sua própria história. A bagagem nunca se apodera da viagem. O mesmo se passa com a história do caçador do leão, quem vai contar? O leão não vai contar. Vai ser sempre o caçador. Foi ele quem montou a emboscada. Só ele pode contar como foi. (GOMES, 2011, p. 284).

Concluimos com uma questão: quem é o caçador, nos três romances? O pai. Temos três pais colonizadores, apanhados pela descolonização, dois deles presos no momento do regresso, outro regressando já velho e doente à sua aldeia natal. Quem conta a história? No *Caderno de Memórias Coloniais*, a filha do colono, a menina que com ele tem uma relação de amor-ódio e que, apesar de sentir que o atraiçoa ao não veicular a mensagem dos que estavam com o pai, lhe presta a homenagem da lembrança que cria futuro. N’o *Retorno*, o filho em crescimento, que rompe com a mundividência do Portugal colonial e reivindica o exílio e o desapego como lugar ontológico. N’os *Pretos*

de *Pousaflores*, um coro de narradores com o qual, através da ficção (e na linhagem de um Saramago que Aida Gomes reivindica na sua apresentação, na badana do livro), a autora pretende corrigir injustiças históricas e dar voz a todos.

Aida Gomes coloca-se para além do “pensamento abissal” de que fala Boaventura Sousa Santos em *Epistemologias do Sul* (SANTOS, 2010, p. 23-71). Este pensamento caracteriza-se como o que “opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha)” (SANTOS; MENESES, 2010, p. 13). A polifonia narrativa da obra de Aida Gomes, em nosso entender, constitui um verdadeiro exemplo de um pensamento epistémico do Sul, aquele que, procura “reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo”, instituindo uma “ecologia de saberes” (SANTOS; MENESES, 2010, p. 12-13). A ecologia de saberes está, para a epistemologia, como a polifonia narrativa d’*Os Pretos de Pousaflores* está para a história. Boaventura Sousa Santos nega a supremacia absoluta do saber ocidental e a existência de uma epistemologia geral ocidental (surgida da necessidade de domínio típica do colonialismo), postulando a legitimidade de outros saberes. A afirmação de um saber outro só pode ter lugar quando se dá voz a quem detém esse saber. Tal é o alcance do romance de Aida Gomes.

A autora constrói um romance realmente plural, exemplo dos dias de hoje, da coexistência de espaços com tempos muito diferentes e de histórias com leituras divergentes, como a do soba Chingandji: para os militares portugueses, ele foi derrotado e, pelo pouco valor que lhe atribuíram, ofereceram-no como espólio a um “pacificador”; porém, os seus reconheceram-no como vitorioso, ao voltar a casa com um português, viva prova do seu triunfo na eterna luta com os brancos. Para Silvério, o soba Chingandji foi muito mais que um despojo de guerra, foi o sábio a quem ele tantas vezes deu ouvidos, o seu mestre em África. Aida Gomes dá um passo além do ressentimento e, na sua tradução dos saberes das personagens-narradoras, consegue belíssimas páginas de poesia, opacidade em que intuímos uma possibilidade de comunhão.

Referências

- CARDOSO, D. *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011.
- FIGUEIREDO, Isabela. Caderno de memórias coloniais. Lisboa: Caminho, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GLISSANT, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1995.
- GOMES, A. *Os pretos de Pousaflores*. Lisboa: D. Quixote, 2011.
- LOURENÇO, E. *Do colonialismo como nosso impensado*. Org. e pref. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2014.
- MATEUS, I. C. Um terraço que seja seu: notas sobre *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso. *Colóquio/Letras* (Notas & Comentários), Lisboa, n. 182, p. 200-209, 2013.
- RIBEIRO, M. C. *Uma história de regressos*. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. 2. ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010. p. 23-71. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. 2. ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010.
- SEIXO, M. A. *As naus*. O retorno inverosímil. In: _____. *Os romances de Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002a. p. 167-194.



Marido, de Lídia Jorge: a percepção subjetiva da violência do Estado Novo

Marido, by Lidia Jorge: The Subjective Perception of New State Violence

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil
viniciusmestico@gmail.com

A violência é tão fascinante
E nossas vidas são tão normais
E você passa de noite e sempre vê
Apartamentos acesos
Tudo parece ser tão real
Mas você viu esse filme também.

Renato Russo/Marcelo Bonfá/
Dado Villa-Lobos – *Baader Meinhof Blues*

Resumo: Estudo do conto “Marido”, de Lídia Jorge, numa perspectiva interdisciplinar, que põe em diálogo a Literatura, Sociologia e a Filosofia, buscando verificar, na leitura proposta, alguns elementos do gênero narrativo, as singularidades da sua construção, o modo pelo qual a escritora o realiza na sua ficção, e, principalmente, da relação que esta estabelece com a História recente do seu país, no amplo espectro da contemporaneidade, um espaço privilegiado para a representação, tanto das consequências quanto da naturalização da violência, deixando entrever que ela foi empregada como elemento de amálgama na relação entre os portugueses e a política do Estado Novo.

Palavras-chave: Lídia Jorge; ficção portuguesa contemporânea; violência; Estado Novo.

Abstract: A study of the story “Marido”, by Lídia Jorge, in an interdisciplinary perspective, that puts in dialogue the Literature, Sociology and Philosophy, trying to verify, in the proposed reading, some elements of the narrative genre, the singularities of its construction, by the writer in her fiction, and especially the relationship she establishes with the recent history of her country, in the broad spectrum of contemporary times, a privileged space for the representation of both the consequences and the naturalization of violence, leaving to see that it was used as an element of amalgam in the relationship between the Portuguese and the politics of the Estado Novo.

Keywords: Lídia Jorge; contemporary Portuguese fiction; violence; Estado Novo.

Recebido em: 24 de maio de 2019.

Aprovado em: 3 de julho de 2019.

Como se pode verificar em boa parte da ficção produzida em Portugal após a Revolução de Abril, também no núcleo central da produção romanesca da escritora Lídia Jorge podemos notar a intensa relação estabelecida com a história recente de seu país. Aliás, pode-se mesmo afirmar que reside nesse aspecto, ou seja, na presença constante da História, em empreitadas de “problematização”, representação ou de evocação direta do passado, a característica unificadora da pluralidade que marca a ficção portuguesa contemporânea.

No caso específico da ficção de Lídia Jorge, cabe afirmar que a abordagem dos eventos marcantes não se dá, no entanto, através de demarcações cerradas, nas quais passado e presente figurem encaixotados, em depósitos inabitáveis, distantes e inacessíveis, feitos através de recuos sem contato com os sentidos do aqui e agora. Ao contrário, sua obra literária tem se desenvolvido a partir de um pressuposto que parece configurar uma espécie de compromisso autoral, ao assumir como tarefa central da ficção uma proposta de observação atenta e exigente do “tempo que passa”. E esse tempo, o “seu” tempo, forma-se através de compostos muito híbridos. De um lado, a compreensão aguda das direções da conjuntura histórica, dos sentidos inscritos nos seus desdobramentos para a realidade portuguesa recente. De outro, cargas muito ativas de suplementação criativa, oriundas de uma imaginação

prodigiosa. Contudo, apesar da relevância que os aspectos histórico-sociais assumem para a composição dos sentidos na sua ficção, tanto os romances quanto os contos de Lídia Jorge não podem ser chamados de “históricos”, no sentido estrito da expressão. Antes, expressas numa prosa, a um só tempo, delicada e profunda, as narrativas de Lídia Jorge parecem supor que esses tempos podem ser, a priori, espaços de visitação dinâmicos, ora acolhedores, ora irascíveis ou brutais.

Tal dinâmica no trato com o tempo não a impediu, entretanto, de circunscrever sua movimentação no campo contextual. Demonstrando, como já dissemos, aguda compreensão da conjuntura, responsável por abrir e incitar as necessárias revisões – que ao passado confere o peso da História e ao presente os estilhaços dos processos de mudança – a escritora elegeu o período que teve seus começos por volta dos anos 1950 para, dentro desse espaço-tempo alicerçar a edificação de uma espécie de afresco em progresso da percepção dos acontecimentos registrados pela historiografia oficial de seu país. Sob os limites desse espectro temporal, a ficção de Lidia Jorge põe em relevo a presença impositiva do governo do Estado Novo (1933-1974), com sua política de manutenção à força das colônias lusitanas na África e sua aliança com os procedimentos alienadores, ancorados na exploração do poder mítico do conservadorismo. Também, não custa acentuar, encontram lugar em sua ficção a percepção e os efeitos da derrubada do regime, pelo golpe que resultou na Revolução dos Cravos, assim como o desencontro de projetos de país que se seguiu ao 25 de Abril de 1974. Notas dissonantes, numa sinfonia de contradições, responsáveis por acrescentarem certo caráter de peculiaridade desarmoniosa ao cenário do Portugal recente. Afinal, não é nada usual que um golpe urdido dentro dos quartéis conduza ideias de extratos socialistas às instâncias do poder oficial.

Como resultado, o que poderia sugerir uma fórmula básica para o desenvolvimento de suas narrativas, fazendo-as assentarem-se confortavelmente sobre o concreto armado dos sentidos já apaziguados pelo tempo, transforma-se, em chave oposta, num material para incursões de risco, porque vai ser lapidado com o esmero que busca subtrair insuspeitadas sugestões do ínfimo, conduzindo a iluminações, na maior parte das vezes, incômodas. Dito do modo mais direto, o resultado desses cotejos complexos, no conjunto, parece querer indicar que a obra ficcional de Lídia Jorge deseja explorar as consequências de uma tensão permanente entre o mundo objetivo dos fatos, mesmo valendo-se da

suplementação criativa, com o universo instável contido no interior dos sujeitos, uma vez que a atenção que a autora dispensa às perspectivas menos visíveis de imediato e à insinuação de um mundo dentro das coisas mais mínimas encontram força suficiente para operar a assimilação profunda e devida do seu campo de atuação.

No entanto, o longo preâmbulo que empreendemos nos parágrafos anteriores nos serve apenas para situar os procedimentos da ficção de Lídia Jorge, com o intuito de deixarmos o caminho aberto para o deslocamento pretendido no presente texto. Aqui, não será o romance de Lídia Jorge o nosso objeto, mas o conto, gênero ao qual a autora tem se dedicado com bem menos frequência que o romance ao longo da carreira literária. Se os romances de Lídia Jorge passam de uma dezena, seus livros de contos, por sua vez, são apenas quatro: *Marido e outros contos* (1997), *O belo adormecido* (2004), *Praça de Londres* (2008) e o mais recente, *O amor em Lobito Bay* (2016).

Mas, se a narrativa curta consiste numa faceta menos contemplada e menos celebrada da obra ficcional de Lídia Jorge, o mesmo não se pode dizer das suas estratégias de representação, que permanecem rigorosamente as mesmas utilizadas nos romances. Dadas às especificidades do gênero, obviamente, essas estratégias concentram-se e intensificam-se, dando forma de cristal translúcido às perspectivas da realidade que nos romances podem parecer menos perceptíveis de imediato.

A concentração e a intensificação encontradas na narrativa curta de Lídia Jorge sugerem uma aproximação com uma reflexão de Julio Cortázar acerca do conto:

Enquanto no cinema, assim como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos, que não excluem, naturalmente, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista se veem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos numa foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1999, p. 351)

Deste modo, podemos observar que no espaço exíguo de que o autor dispõe para a narração do conto, sua história não se encerra na narrativa, pois ele irá contar sempre com uma camada submersa de sentido, que permanecerá oculta durante o relato. Não sendo revelada pelo narrador, sua capacidade de sugestão é que será responsável por fazer os sentidos “explodirem” para fora dos limites do texto. E alcançarem o leitor.

Nossa época, há muito, encontra sérias dificuldades em lidar com paradigmas totalizadores, com os espelhos. Como espelhos, cada um apanha num bazar sortido a fantasia que melhor esconde suas imperfeições. No conjunto das suas narrativas curtas, Lídia Jorge parece ter encontrado um modo oblíquo de trazer o tempo, a História, o conhecimento da conjuntura, os sentidos inscritos na cultura para provocarem no leitor aquilo que Cortázar chamou de “abertura”. Escolhemos o conto “Marido”, para com ele estabelecermos um contato mais aproximado com o tema da violência, que na ficção portuguesa, sob o salazarismo, recebeu tratamento alegórico, metafórico ou mesmo sucumbiu sob o silêncio imposto pela censura.

Sobre as limitações impostas ao escritor durante a ditadura salazarista, Gérson Roani observa:

Ora, a desmistificação das amarras colocadas pela política salazarista ao labor escritural de gerações de artistas ocasionou o empenho dos escritores lusos, quando da derrocada do sistema repressivo, na realização de um compromisso revolucionário atingindo as formas discursivas, os temas e as novas perspectivas criativas descortinadas pela eliminação dos entraves impostos pela ditadura à atividade artística. Na sua originalidade, na profundidade da sua percepção da realidade, na visão privilegiada do autor, o texto ficcional pode levar a intuir a significação de um momento histórico. Esta face da atividade do escritor e do seu produto, o texto literário, fica mais evidente num regime de força, no qual a censura e o terror pairam ameaçadores sobre o processo livre da comunicação. (ROANI, 2004, p. 17)

Em Lídia Jorge, o referido empenho pode ser melhor compreendido quando examinamos os processos de subjetivação que enformam seus narradores e personagens. As marcas, os rastros, as ruínas deixadas pelos silenciamentos, pelas sujeições, pelas imposições, pela violência e pela convivência diária com ela ficam reverberando nas palavras e expondo-se como incontornáveis pelos corpos que circulam pela ficção da autora.

Embora, nosso contato inicial com os processos de subjetivação tenha sido por meio dos trabalhos realizados, a partir dos anos 1970, pela psicanalista brasileira Suely Rolnik, em parceria com o também psicanalista francês Félix Guattari, nosso propósito aqui será o de observá-lo com o acréscimo das categorias desenvolvidas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Porque quando acrescentamos ao trabalho de ambos, a aplicação de categorias como *campo*, *habitus* e *violência simbólica*, às quais Bourdieu foi aprimorando ao longo de sua pesquisa desenvolvida desde os anos 1960 até pouco antes de sua morte, em 2002, notamos que as respostas dos sujeitos observados ficam mais compreensíveis, na medida em que o acordo maior da sobrevivência impera, na maior parte das vezes, sobre as urgências demandadas pelas drásticas rupturas. Sem esse acordo, as ditaduras e as suas práticas fascistas ficariam restritas a tiranos delirantes e seus séquitos de ocasião.

Os “processos de subjetivação”, sob os rastros do salazarismo, portanto, não são construídos somente de dentro para fora, como expressões das individualidades que objetivam afirmações do seu caráter obviamente singular. Ao contrário, entrecruzam-se, oscilam e parecem “corrompidos” pelas necessidades de adequação às ordens violentas e aterrorizantes, na quais todos são obrigados a optar entre a submissão e à opressão ou exporem-se aos riscos inerentes aos atos de rebeldia, de subversão.

Se nos atentarmos para os intrincados detalhes que mantiveram em funcionamento os longos regimes de exceção mundo afora, neles encontraremos fios operadores de tarefas tão cotidianas quanto banais. Entretanto, rigorosamente necessárias ao pesado tecido que os faz invisíveis no abrigo do indefectível frio. Essa metáfora pode ser melhor descortinada com o apoio à citação de um dos trechos do livro *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal*, no qual Hannah Arendt comenta a radicalização do regime nazista na direção assumida, a partir de 1939, que o tornou “abertamente totalitário e abertamente criminoso”. Depois de detalhar o sistema organizacional que fundiu o Serviço de Segurança, a SS, com a Gestapo, a Polícia Secreta do Estado, e o modo como a nova estrutura lidou com os “inimigos”, ela comenta:

Essa atitude “objetiva” – falar dos campos de concentração em termos de “administração” e dos campos de extermínio em termos de “economia” – era típica da mentalidade da SS, e algo de que Eichmann ainda muito se orgulhava no julgamento. Devido a

sua “objetividade” (*Sachlichkeit*), a SS se dissociou de tipos “emocionais” como Streicher, esse “tolo irrealista” e também de certos “figurões teuto-germânicos que se comportavam como se vestissem chifres e pelegos”. (ARENDDT, 1999, p. 83)

Como se pode observar, os organismos costumam reclamar dos sujeitos participantes uma espécie de fidelidade aos seus princípios de funcionamento, sob o argumento da eficácia, não importando muito a natureza da sua razão de existir.

Muitas narrativas contemporâneas, no entanto, sob o pretexto de trazerem o passado de volta, localizado como tal, não alcançam tocar a sensibilidade das gerações não-testemunhais.

A ficção de Lídia Jorge, porém, parece dialogar com os motivos que levaram Walter Benjamin ao formular, num ensaio intitulado “Experiência e pobreza”, a seguinte questão: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”. (BENJAMIN, 2012, p.124).

Em seu conhecido e devidamente considerado texto, Benjamin, depois de opor categorias às quais ele denominou *erfahrung* (experiência coletiva) e *erlebnis* (experiência individual), formulou uma interessante indagação acerca do valor do valor da “experiência coletiva” para a melhor apreciação dos sentidos do patrimônio cultural disponível em seu tempo. Como se sabe, a questão formulada por Benjamin referia-se aos problemas que o inquietavam em relação às vicissitudes da “comunicação narrativa”. De acordo com ele, o teor da comunicação narrativa consiste de uma “experiência comunicável”, comum tanto ao narrador quanto ao ouvinte. Tal comunicação, ainda de acordo com seu texto, para ser devidamente transmitida e assimilada, pressupõe uma comunidade de vida e de discurso, aspecto que, em sua análise, o rápido desenvolvimento da técnica e do capitalismo destruía.

O ensaio de Benjamin apoia sua argumentação numa organização social de moldes pré-capitalistas, em especial na atividade artesanal, valendo-se da percepção da comunidade entre vida e palavra, das marcas que a experiência imprime no corpo da linguagem. Seu diagnóstico para as alterações de *status* pelas quais o saber objetivo passaria posteriormente foi atualizado pela forma com que assumiram os mesmos efeitos devastadores que ele apontava no estágio mais avançado do capitalismo e da tecnologia. O que torna relevante ressaltar que ambos, capitalismo e tecnologia, a tal ponto capitanearam um processo *modernizador* que

desaguou na transformação do mundo em um espaço cada vez mais homogêneo, em flagrante paradoxo aos sentidos do “comunitarismo” observado por Benjamin, capaz de tornar potentes as ações da experiência coletiva. Benjamin fala do declínio da experiência como da capacidade de comunicar algo que já não faz mais sentido coletivamente.

O que se nota é que apesar de algumas referências ao mundo da cultura contemporânea tentarem promover a ideia de que “evoluímos para uma aldeia global”, encontramos, de fato, muito mais próximos da “incomunicabilidade” do que o seu contrário. Nunca se dispôs de tanta informação, mas, igualmente, jamais foi tão complexo conectar esse arsenal informativo aos “produtos da cultura”, à sua reverberação como discurso pleno de sentidos.

Desse modo, supomos haver nos contos de Lídia Jorge uma muito aguda percepção de alguns dos dilemas mais significativos da contemporaneidade. Dilemas que incidem diretamente sobre o gesto de narrar. Imersos neles, a aventura da captação da sua composição, parece querer tanger a narrativa para a direção dos paroxismos. Dito de outro modo: vivemos em um mundo no qual todos parecem reivindicar protagonismos, pois todas as vidas parecem fascinantes. Por causa disso, a grandeza épica dos fatos perdeu relevância ante a explosão de banalidades espetaculares dos “eus” que dão mostras de serem cada vez mais potentes, quase hegemônicos, mas que, ao mesmo tempo, resultam tão ensimesmados, presos a um vazio de referenciais para aferir e afirmar seus códigos de conduta perante o “outro”.

Desse modo, entender um pouco mais de perto a relação entre as modificações estruturais do padrão de sociedade na contemporaneidade e os processos de *subjetivação* decorrentes dessa nova configuração tornou-se urgente.

A “construção subjetiva” dos eventos aponta para o fato de que mesmo os fenômenos coletivos mais decisivos para a história de uma comunidade de pessoas têm suas reverberações mais significativas no plano subjetivo, isto é, individual. É esse o aspecto que nos interessa observar no conto de Lídia Jorge. A violência como forma de mediação das relações, uma vez que ela está em pauta por determinação de um regime de governo, emaranhada no corpo como obrigação de fidelidade às normas vigentes. Inescapável, portanto, como função normativa de conduta dos sujeitos sob sua tutela.

“Marido”

No conto intitulado “Marido”, a violência aparece como o principal elemento para conferir a unidade das ações narrativas. Embora a linguagem se apresente carregada de um lirismo pungente, práticas violentas encontram-se entranhadas mesmo nos gestos mais triviais.

A personagem central da narrativa, Lúcia, uma porteira de um edifício, é apresentada ao leitor em plena invocação ao transcendente, num latim de arremedo e desesperado pedido de proteção, durante a oração de uma Salve Rainha adaptada às suas necessidades domésticas. Como nos melhores relatos do gênero, por razões de concisão, os aspectos constitutivos do desfecho já estão inclusos na introdução: “Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir”. (JORGE, 2014, p. 17).

Portanto, o leitor é apresentado à história *in media res* e de chofre, sem qualquer preparação de antemão. Mesmo assim, ainda que não possa contar com o benefício de um aviso prévio, que o permita estabelecer com o impacto inicial, provocado pela exasperada invocação da *Regina*, uma entrada gradual no terrível cenário a ser desenhado posteriormente, o leitor é levado a perceber que a referida invocação parece constituir uma espécie única de esperança para porteira. Submetida a uma ordem impositiva, de que lhe serviria a esperança? Para manter aquilo que para ela representa a normalidade da rotina diária, sobre a qual assentam suas noções de contato com a vida responsável: “Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar” (JORGE, 2014, p. 17). “Ele” é o marido, um mecânico, que até às cinco da tarde trabalha numa oficina-auto, aonde arrisca a vida sob “carros inteiros e peças resvaladiças”. Se ele se demora, depois do trabalho, a vida da porteira fica entregue aos caprichos de combinações imprevisíveis, incontroláveis, cujos excessos do álcool e os percalços do caminho de retorno à casa são as variáveis quase sempre recorrentes. “É por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira” (JORGE, 2014, p. 18-19).

Nesta tentativa de equilibrar-se entre o trabalho e a espera do retorno do marido, a mulher acaba por circular apenas pelo espaço privado. Tal restrição circulatória pretende facilitar sua adequação ao

padrão convencional da sociedade conservadora, representando uma luta que, no fundo, consiste num esforço para preservar os valores domésticos associados aos “laços sagrados do matrimônio”. Vindo do espaço “exterior” à casa e trazendo com ele as agruras da vida exposta às vicissitudes da sua condição insalubre, o “marido”, a depender da hora de retorno do seu trabalho e do seu teor étlico, possui o poder de colocar essa “ordem” em completo desalinho. Nesse momento, a “ordem doméstica” encontra o espaço da “ordem da convivência”, da qual participam diretamente os moradores do prédio, com suas sugestões, intervenções e imposições. No encontro, o choque entre as duas “ordens” é inevitável. Por reconhecer-se no pólo mais fragilizado, a porteira não se encontra na condição de deliberar por si mesma. Sua escala de prioridades foi imposta por uma lei com a qual ela somente pode aceitar e reproduzir, porque lhe foi cravada no corpo, que ela oferece como único bem da sua existência, como se pode ler a seguir:

Já ela o ouve tocar, depois subir, abrir a porta do elevador com dificuldade, sair de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave começa a cair junto da porta, sente levantá-la do chão, deve estar a revolver a chave, até que por fim ele a enfia, a roda, a desprende, a saca, fica dentro de casa e a casa se enche do seu hálito até às bacias e às janelas. Tropeça no sofá da saleta e chama – *Lúcia! Ó Lúcia!* E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouro da chuva, e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina. Com o coração a bater, Rex, Rex. A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada, salvem-na acorçada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde. Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida. O marido anda junto do pombal, passa hirto, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita à procura dela. E a madrugada calada resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios. (JORGE, 2014, p. 19)

Quando nos referimos à condição “insalubre” do trabalho do marido não queremos justificar com ela sua propensão às ações violentas, dando a elas uma explicação que as possa torná-las menos condenáveis. Ao contrário, nossa intenção consiste numa proposta de verificá-la em um âmbito no qual não escape uma espécie de “naturalização” promovida pelas relações estabelecidas nos domínios do estado de exceção. Frantz Fanon, por exemplo, ao refletir acerca dos processos de colonização e da descolonização, observou que na impossibilidade experimentada pelo sujeito de reagir com a mesma força contra o Estado, que tem a prerrogativa de exercer a violência com o fim de manter a “ordem”, essa violência reprimida passa a mediar as relações entre os sujeitos e o seu próximo, numa espécie de canalização, que, segundo ele:

Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranquila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados. (FANON, 2005, p.55)

Portanto, as relações entre as personagens de “Marido” podem guardar relações de proximidade com o exposto por Fanon, na medida em que nos processos de subjetivação das personagens do conto podemos encontrar alguns dos rastros do salazarismo, que, como amálgama dos procedimentos cotidianos, podem perfeitamente influenciar de modo direto as suas ações. Por isso, não soará exagerada a afirmação de que em tais contextos encontra-se facilitada uma introjeção da violência como regra de estabelecimento das relações. A tendência à subjugação, à imposição de um poder conferido pelo grau de importância das funções desenvolvidas no mundo do trabalho e, principalmente, à aceitação de normas que favorecem o coletivo em detrimento do particular, além de advogarem em favor dos silenciamentos dos sujeitos considerados incômodos têm o poder de manter no tecido social uma ordem rigidamente hierárquica na qual prevalecem os interesses daqueles que se encontram no pólo oposto, ou seja, no pólo mais identificado com o do poder.

É que o prédio é alto, o barulho da rua, intenso, e mesmo assim, vem logo um recado pedindo que não cante a porteira na varanda. Há sempre alguém querendo dormir intensamente ou concentrar-se sobre um assunto. (...) Ela não vai, por sua causa particular,

incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da Regina, doce, dulcedo. (JORGE, 2014, p. 20)

Contudo, será preciso reconhecer que o sujeito violento pode se dilacerar internamente, cindido entre as pressões exercidas por suas instâncias de conformação interna, como, por exemplo, o *Super-eu*. De acordo com Freud, essa instância se constitui uma espécie de “terceiro poder”:

Como resultado do longo período de infância, em que o ser humano em crescimento vive na dependência dos pais, forma-se no Eu uma instância específica, na qual prossegue essa influência parental. Ela recebeu o nome de *Super-eu*. Na medida em que o *Super-eu* se distingue do Eu ou se contrapõe a ele, constitui um terceiro poder, que tem de ser levado em conta pelo Eu. (FREUD, 2018, p. 193)

A violência, incontornável, agindo nos processos mentais inconscientes alcança, por exemplo, forjar no espírito da porteira uma contradição: “Com o balde entre as pernas, nessa hora do dia, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exatamente porque era doce” (JORGE, 2014, p. 21). No entanto, no entendimento da porteira pesa mais obedecer de forma disciplinada ao conjunto de regras que lhe rege a conduta, dentro do qual cabe seu desejo sexual, a percepção de que é o marido quem lhe fornece a proteção necessária contra os males da vida. Em síntese, sua compreensão é a de que “para além do sacramento” nada há que se lhe ofereça qualquer garantia de validade.

A essa aceitação por parte da porteira da sua condição, Pierre Bourdieu denominou “violência simbólica”. Para ele, esse tipo de relação se pela coerção:

que se institui unicamente por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de dar ao dominante (portanto, à dominação) quando, para pensá-lo – ou, melhor ainda, para pensar sua relação com ele –, o dominado dispõe apenas de instrumentos de conhecimento que tem em comum com o dominante, os quais, limitando-se a ser forma incorporada de estrutura da relação de dominação, fazem com que essa relação pareça natural; ou, em outras palavras, quando os esquemas que ele implementa para se perceber e se apreciar ou para perceber e apreciar os dominantes

(alto/baixo, masculino/feminino, branco/preto etc.) são o resultado da incorporação das classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é o produto. (BOURDIEU, 2010, p.47)

Portanto, no processo de subjetivação da porteira, a violência simbólica é intercambiável com a violência física. Ambas estão legitimadas pela necessidade da manutenção da “ordem”, que o silêncio exigido pelos moradores parece traduzir. O apego da porteira ao transcendente possui os mesmos componentes de altruísmo e de sacrifício, pois em suas orações ela suplica proteção em primeiro lugar para o marido.

O sacrifício tem por objetivo impor ao imprevisível destino algum controle. Mas, não é uma espécie de *Deus ex-machina* que vai repreender o triste fado ao qual ela parece irremediavelmente submetida. É uma hierarquia social formada por um aviador, por um médico, dois advogados, um recém-nascido com cólicas e um ancião que acabou de ser operado que vai exigir dela silêncio, que vai reclamar e impor sua submissão.

Silêncio e submissão estão no texto como componentes de um cotidiano submetido a uma ordem que a tudo abarca. São forças alienadoras. A favor delas, o entendimento da porteira se apega a um conjunto de regras que disciplina sua conduta. É aquilo a que o mesmo Pierre Bourdieu chamou de *habitus*:

Sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas adquiridos numa prática anterior. (BOURDIEU, 1983, p.65)

Para Bourdieu, existe uma estreita relação entre a estrutura social/objetiva e a estrutura mental/cognitiva. Como máquinas cognitivas, os agentes não são o efeito direto de uma estrutura, porque eles estão implicados na construção de um espaço que resulta tanto de ações quanto de percepções anteriores. Devido a conjunção, a estrutura é sempre estruturante. Está sempre se construindo e reconstruindo, encontrando-se em movimento perpétuo, como se fosse uma espécie de “estrutura aberta”, e não fechada à história, completa e definitivamente acabada, pronta, cujo núcleo se apresenta praticamente imutável, como supõe a noção de

“estrutura estruturada”. Ainda segundo ele, a estrutura apresenta fissuras, rachaduras, por entre as quais atuam, com certa liberdade, os agentes, por onde se infiltra a história, e por isso mesmo a estrutura se modifica.

No entanto, ainda de acordo com Bourdieu, só possui liberdade de ação, ou melhor, elevado grau de liberdade de ação, aquele agente que assimilou profunda e devidamente as regras daquele campo, aquele que as conhece e as reconhece.

Mesmo percebendo o alerta de Bourdieu para a “capacidade inventiva dos agentes” e para a necessidade de se afastar do uso do conceito as relações diretas, a camada submersa do conto vem à tona, de forma potente, indicando o caráter pedagógico do salazarismo que a autora evoca sem nominar. Nesse momento, a porteira é o sujeito que experimenta a violência, tomando-a por natural.

A leitura do conto, então, abre-se, num gesto desdobrado, para sua significação como experiência contemporânea, através das reconstituições de climas, cujas densidades, até então insuspeitadas, tomam parte nos processos de subjetivação. As vivências do terror, da violência, da delicadeza, da aspereza da vida põem em evidência os vazios, as lacunas. A porteira, de “Marido”, é impelida ao silêncio. Sua tragédia é só “uma questão de papeis” (JORGE, 2014, p. 20) para o mundo da “ordem” pela qual ela seria responsável por não perturbar, por não turvar com sua impertinente evocação do sagrado.

Ao longo do conto, os embates entre o drama individual e as necessidades coletivas, o mundo interior e o mundo exterior travam batalha feroz. Visando à cessação dos embates, a porteira se oferece em sacrifício e seu corpo será desfeito pelo fogo. Porém, suas convicções manter-se-ão intactas: “Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela”. (JORGE, 2014, p. 25).

Construídas a partir de estratégias que buscam sondar “os mundos que se insinuam nas pequenas coisas”, as narrativas curtas de Lídia Jorge são sempre incontornáveis para compreendermos esse nosso tempo (ou o tempo português?), em que somos (ou os portugueses são?) ameaçados por passados insepultos, redivivos nos narcisos que insistem em querer estilhaçar os espelhos da História.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. v 1: Magia e técnica, arte e política.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Org. Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 19. *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de Psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

JORGE, Lúcia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de Abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, v. 64, p. 15-32, 2004. Doi: <https://doi.org/10.5380/rel.v64i0.2966>



Desafios do contemporâneo na ficção de Lídia Jorge¹

Challenges of the Contemporary in the Fiction of Lídia Jorge

Maria Graciete Besse

Universidade Paris-Sorbonne, Paris / França

mariagraciete7@aol.com

Resumo: Desde *O dia dos prodígios* (1980) até *Estuário* (2018), a obra ficcional de Lídia Jorge percorre diferentes lugares, experiências e memórias para desenhar uma cartografia da vida precária e interrogar incansavelmente as sombras que se escondem nas dobras do tempo, sabendo que “escrever sobre o passado é sempre uma proposta de futuro”. A partir de alguns conceitos fundamentais de Agamben, o objectivo deste estudo é analisar como o olhar iluminador da romancista se debruça sobre o arcaico e o contemporâneo, para resgatar do silêncio os contornos mais sensíveis da realidade, oferecendo-nos um testemunho notável sobre a vulnerabilidade humana e interpelando-nos para uma reflexão estimulante sobre a importância da literatura na transformação do mundo.

Palavras-chave: Lídia Jorge, Agamben, romance, sociedade portuguesa, ética.

Abstract: From *The Day of Prodigies* (1980) to *Estuary* (2018), Lídia Jorge’s fictional work traverses different places, experiences and memories to draw a map of precarious life and tirelessly interrogate the shadows that hide in the folds of time, knowing that “writing about the past is always a proposal for the future.” From some fundamental concepts of Agamben, the objective of this study is to analyze how the illuminating look of the novelist focuses on the archaic and the contemporary, to rescue from the silence the most sensitive contours of reality, offering us a remarkable testimony about human vulnerability and questioning us for a stimulating reflection on the importance of literature in the transformation of the world.

Keywords: Lídia Jorge, Agamben, novel, portuguese society, ethic.

¹ A primeira versão deste trabalho foi apresentada na Academia das Ciências de Lisboa, a 11 de Março de 2019.

Recebido em: 18 de junho de 2019.

Aprovado em: 21 de julho de 2019.

Contemporâneo é aquele que mantém
fixo o olhar no seu tempo, para nele
perceber não as luzes, mas o escuro.

G. Agamben

Na sua vasta obra ficcional (que inclui até hoje doze romances, seis livros de contos, duas peças de teatro, dois livros infantis, ou seja, 22 títulos), Lídia Jorge propõe-nos um retrato da sociedade ao debruçar-se sobre a História, a identidade, o peso dos segredos, a corrupção, a liberdade, a violência, entre muitos outros temas que atravessam a sua escrita. Desde *O Dia dos Prodígios*, que chamou a atenção da crítica em 1980, até ao seu último romance, *Estuário*, publicado em 2018, a ficção de Lídia Jorge, coroada por numerosos prémios literários, revela um olhar profundamente ético² que filtra um tempo sensível transformado esteticamente graças a uma linguagem lúcida, irónica, por vezes cinematográfica e lírica, não desprovida de alguma melancolia. Ao longo da sua obra, a escritora percorre diferentes lugares, experiências e memórias para desenhar uma cartografia da vida precária e proceder a uma revisitação crítica da sociedade portuguesa que nos convida a reflectir, de forma mais abrangente, sobre o mundo contemporâneo feito de luzes e de sombras.

“De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”³ pergunta Agamben na lição inaugural de um curso ministrado em Veneza, em 2006 e publicado dois anos mais tarde. O filósofo italiano problematiza o uso convencional deste termo – que normalmente se associa ao momento presente – e define-o como a não-coincidência com o seu tempo. Assim, o contemporâneo

² Desenvolvemos esta questão no nosso ensaio *Lídia Jorge et le sol du monde. Une écriture de l'éthique au féminin*, 2015.

³ Agamben (2009, p. 57). Para elaborar a sua reflexão, Agamben parte das *Considerações Intempestivas* de Nietzsche que “situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação” (2009, p. 58).

nada tem a ver com a periodização histórica, não se refere a um instante preciso nem está ligado a uma cronologia, mas define-se antes como um **registo de pensamento** dotado de singular capacidade crítica. O conceito de contemporâneo ultrapassa portanto a ideia de presente ou de actualidade para abranger uma outra dimensão, entendida como uma relação particular com o tempo, pois segundo Agamben (2009, p. 59):

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isto não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Nesta perspectiva, quem se encaixa por completo no seu tempo já deixou de ser contemporâneo, já pertence àquilo que passou. Para Agamben, não basta compreender e viver o agora – é necessário também não nos deixarmos “cegar pelas luzes do século” (2009, p. 63), de forma a encontrar nele uma fractura, uma inflexão, uma dobra que implica o *inatural*, isto é, o estar actualizado e, ao mesmo tempo, levemente deslocado dessa actualização. Assim, o filósofo pode afirmar que o contemporâneo é “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62), o que significa que “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (2009, p. 62).

Lídia Jorge recebe em pleno rosto, como diria Agamben, “o facho das trevas que provém do seu tempo” (2009, p. 64), e a sua obra mostra-nos os contornos mais sensíveis da realidade, para apreender a discronia, a descontinuidade, a lacuna, tudo aquilo que não se vê imediatamente. A escritora inscreve-se assim numa perspectiva iluminadora que vai ao encontro do conceito de contemporâneo desenvolvido pelo filósofo italiano.⁴

⁴ Agamben evoca a neurofisiologia da visão para mostrar que a escuridão não significa ausência de luz. Quando nos encontramos sem luz, as células periféricas da retina produzem a escuridão como resultado da actividade das *off-cells*. Assim, a escuridão implica uma actividade que consiste em neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas. A metáfora da escuridão do tempo presente a que recorre Agamben poderia também ser explicada pelo recurso à compreensão da escuridão das constelações. As galáxias mais remotas afastam-se de nós a uma velocidade tão absurda que a sua luz não nos consegue alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu

1. A aprendizagem da perda

Segundo Agamben (2009), o contemporâneo é portanto aquele que, sem esquecer as luzes,⁵ identifica no presente os pontos escuros, o anacronismo, o arcaico (no sentido de próximo da *arké*, origem), para melhor compreender o tempo em que vive. Este aspecto pode ser imediatamente identificado em *O Dia dos Prodígios* (1980), romance onde Lídia Jorge evoca uma comunidade rústica algarvia, Vilamaninhos, confrontada com o enigma prodigioso de uma serpente voadora que anuncia as grandes mudanças introduzidas pela viragem histórica de 1974. Muito marcada pela oralidade e pelo realismo-mágico, a escritora regista neste livro uma cultura em vias de ser apagada pelos ventos da modernidade, fazendo-nos ouvir a singularidade das vozes e dos ritos ancestrais praticados pelos camponeses que despertam pouco a pouco da sua passividade. No universo rural algarvio, onde o arcaico acompanha o devir histórico, a narração desenha uma série de corpos vulneráveis, sobretudo femininos, mas anuncia também uma forma de empoderamento capaz de significar a mudança do papel da mulher na nova sociedade portuguesa.

Na ficção de Lídia Jorge, a aventura individual equaciona-se muitas vezes com o destino colectivo, para propôr uma releitura crítica do passado, sempre reveladora de uma postura responsável. Num dos seus romances mais estudados, *A Costa dos murmúrios* (1981), a escritora evoca a guerra colonial através da perda da inocência de Eva Lopo que, à distância de vinte anos, revisita a sua antiga experiência num hotel da Beira, em Moçambique, no tempo em que acompanhava o marido militar, procedendo a uma desmistificação irónica e impiedosa do mito imperial transmitido pela história oficial.⁶ Ao longo das suas reminiscências, entre lembrar e esquecer, a protagonista do romance não só considera que a verdade é uma ilusão dos sentidos, como questiona a validade da sua própria memória, visto que “a pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se depreendem sons, e dos

é essa luz a viajar até nós sem nunca nos chegar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior à da luz.

⁵ Para Agamben, é importante “neutralizar as luzes que provém da época, para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

⁶ Consultar sobre este ponto o estudo de Ribeiro (2004).

sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento.” (JORGE, 1981, p. 259).

O choque dos tempos permite entender a guerra colonial, tanto a partir de uma percepção masculina, como de uma visão feminina que sublinha, de forma heterodoxa, os sinais da mudança e reavalia o significado ético-político daquele momento histórico. Numa cena capital do romance, Helena de Tróia, a belíssima esposa do capitão Forza Leal (que exhibe a sua cicatriz como um troféu), mostra a Evita as fotografias guardadas secretamente pelo marido, verdadeiros arquivos do mal, prova irrefutável dos massacres e da crueldade gratuita dos militares portugueses em campanha. Enquanto vestígios do real, estas fotografias documentam o absurdo da guerra e oferecem a Evita uma visão oblíqua do conflito, anunciando tanto o fim do seu casamento como a ruína do império português no início dos anos 70.

Ao interrogar a grande luz do presente, o trabalho da memória escreve-se como aventura magoada que mergulha por vezes na busca de uma filiação e passa pela explicitação de um segredo, transformando-se numa fecunda meditação sobre a herança ou sobre a fama, tal como acontece respectivamente em *O Vale da Paixão* (1998) e *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), romances onde encontramos algumas figuras femininas dolorosamente partilhadas entre o ser e o parecer.

Em *O Vale da paixão*, “livro-síntese de várias experiências” (como afirmou a própria escritora no *Jornal de Letras*, em 1992), o eixo da intriga apoia-se na ferida existencial de uma narradora-protagonista sem nome, apresentada apenas como a “filha de Walter”, que tenta elucidar o segredo da sua filiação a partir de um duplo movimento de construção e desconstrução da figura do pai idealizado, que a família apresenta como tio para salvar as aparências. O romance apoia-se numa estrutura em forma de espiral, que começa com a chegada à casa de Valmares de uma manta de soldado, a “única herança” que Walter, o pai ausente, envia pelo correio à filha-sobrinha e que termina com um ritual funerário em eco à *Iliada*, que atravessa parodicamente todo o tecido narrativo. Entre estes dois momentos, a “filha de Walter” recria o passado e busca a sua identidade através de uma escrita salvadora, ao mesmo tempo que nos fornece um retrato fiel de um universo onde se anuncia já a agonia do salazarismo.

Em *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lídia Jorge interessa-se pelo mundo do espectáculo através do longo monólogo de uma retornada,

Solange de Matos, letrista de uma banda feminina formada com outras mulheres vindas de África. Este grupo musical gravou um disco no final dos anos 80, sob a direcção de uma *maestrina* autoritária, seduzida pelas luzes da ribalta, capaz de tudo para concretizar a sua ambição de celebridade. A rememoração fragmentada da narradora, dominada por um sentimento de perda, procura entender o que se esconde por detrás da “noite perfeita” que, graças a um programa televisivo, reúne 21 anos mais tarde as efémeras artistas no palco do Tivoli. Ao visitar as diferentes etapas da vida do grupo, Solange revela alguns segredos e identifica a violência das relações de poder, os efeitos perversos da fama e a crueldade das sombras que se escondem por detrás das aparências.

Nestes dois romances, Lídia Jorge penetra no escuro de um tempo já distante para interrogar as feridas que se prolongam no presente. Porém, não se trata apenas de recordar o passado, mas de o transformar pela linguagem, conferindo-lhe a espessura de um tempo incorporado que é também a experiência sempre renovada do leitor. A tensão entre a lembrança e o esquecimento remete assim para diferentes camadas de significação da intriga, evidenciando tanto questões políticas como morais, identificadas com espaços de grande violência onde a escritora pensa o contemporâneo através de uma exigência ética que passa sempre pela necessidade de reinventar a dignidade humana.

2. Os corpos vulneráveis

Segundo Agamben, todos os tempos são obscuros para quem experimenta a sua contemporaneidade. Ao evidenciar as sombras escondidas por detrás das luzes do presente, Lídia Jorge transforma-se em *testemunha*⁷ atenta do real e aceita o dever de resposta que toda a historicidade implica. A sua ficção desvenda as contradições em que se debate a nossa sociedade e insiste na vulnerabilidade dos corpos dependentes do *poder soberano* (Agamben) que produz subjectividades alienadas, como aquela que podemos identificar na personagem de Lúcia, a porteira do conto epónimo que abre o volume *Marido e outros contos* (1997).

⁷ Em diversas ocasiões, a escritora afirma que pretende apenas ser testemunha do seu tempo.

Desde as primeiras linhas deste texto, penetramos na corrente de consciência da protagonista que, enquanto espera pelo marido, vai murmurando uma oração aprendida na igreja, junto de um padre ironicamente chamado Romão. O monólogo de Lúcia, cujo nome remete para uma ideia de luz, é formado por excertos de latim macarrônico que alternam com associações de ideias e sentimentos ambíguos, para nos mostrar a submissão do corpo suspenso, dependente da autoridade de um homem particularmente agressivo, que impõe um poder fundado sobre o medo, base de toda a violência física e mental.

Neste texto, Lídia Jorge faz alternar o monólogo interior da porteira com as vozes dos vizinhos que tentam convencê-la a separar-se do marido para escapar à violência doméstica. Apesar de exercer uma profissão remunerada e de gozar, portanto, de alguma autonomia financeira, a mulher aceita a sua posição de vítima e respeita cegamente a força da lei matrimonial, ao ponto de suportar em silêncio os maus-tratos do marido, convencida de que a presença de um homem na sua vida lhe confere alguma legitimidade existencial.

Ao longo da narrativa, a sedimentação do vivido é progressivamente desvendada graças ao olhar cinematográfico de uma instância narrativa de terceira pessoa que observa uma espera feita de sequências sobrepostas, obedecendo a uma gradação ascendente que culmina na morte da porteira, quando o marido alcoolizado a transforma numa luminosa chama humana, talvez acidentalmente, talvez devido a uma pulsão assassina. Neste conto, com o final deixado em aberto, Lídia Jorge mostra-nos de forma exemplar como as relações de dependência se organizam em função do sexo e dos hábitos culturais, podendo até contar com a participação cúmplice da própria vítima alienada. Infelizmente, esta situação é, como sabemos, sempre actual, pois a evolução dos costumes não consegue vencer o obscurantismo machista que consiste em fazer do corpo da mulher o lugar do atentado.

A violência exercida sobre o corpo feminino atravessa também *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), onde a escritora regressa novamente ao seu Algarve natal para narrar os dramas que se escondem por detrás da existência de uma jovem oligofrénica, a órfã Milene Leandro, sobrinha do Presidente da Câmara de Valmares, obrigada a organizar o funeral da avó que desaparece subitamente num Agosto tórrido, quando os seus familiares se encontram de férias no estrangeiro. Nesse momento de grande perturbação, a jovem é apoiada por uma família cabo-verdiana

que aluga a velha fabrica de conservas dos Leandro e lhe oferece uma hospitalidade cordial. Nesta comunidade africana, constituída por várias gerações, vive Antonino Mata, condutor de gruas, viúvo com três filhos, por quem Milene se apaixona perdidamente. Apesar dos preconceitos racistas, a família Leandro acaba por autorizar o casamento, não por súbita tolerância ou abertura de espírito, mas apenas porque em Valmares se aproximam as eleições e o cínico Presidente da Câmara tem todo o interesse em explorar a situação da sobrinha a seu favor. Contudo, a solução encontrada pela família que não abandona a defesa da sua linhagem, é a violenta “castração” de Milene, praticada sem o seu consentimento na clínica de uma das tias, que a impede de engravidar no futuro. Neste romance, Lídia Jorge evoca mais uma vez o contraste entre o ser e o parecer, opondo a candura de Milene, verdadeira mãe impedida, aos rasgos de traição e intolerância impostos por uma família incapaz de aceitar a diferença.

Acolher o outro na sua estranheza ou singularidade corresponde a um princípio de hospitalidade e faz parte do altruísmo inscrito na posição ética do psicanalista Osvaldo Campos, o herói trágico de *Combateremos a Sombra* (2007), que se defronta com forças obscuras e acaba por ser vítima de uma maquinação que o conduz à morte. A questão da perda dos valores que define a sociedade contemporânea atravessa intensamente este romance que nos propõe uma radiografia do presente, marcado pela corrupção escondida por detrás das aparências mais vistosas. Toda a narrativa gira em torno do percurso do psicanalista, confrontado com os segredos inquietantes da sua “paciente magnífica”, cujos sonhos denunciam as actividades clandestinas de uma série de figuras públicas importantes que agem em total impunidade, onde se inclui o seu próprio pai, traficante de droga, órgãos humanos e até escravos. Em vez de guardar a neutralidade que lhe impõe a sua profissão, o terapeuta indignado passa à acção e, transformado em detective, persegue pistas, clarifica os crimes, identifica e denuncia os delinquentes, acabando, tal como uma figura crística, misteriosamente assassinado numa sexta-feira santa.

Ao desocultar o tempo do agora, onde impera a violência doméstica, o crime mais opaco ou ainda a corrupção praticada pelos poderosos, Lídia Jorge revela grande empatia pela fragilidade das suas personagens transformadas em corpos desamparados, dependentes dos mecanismos da opressão – corpos passivos, incendiados, castrados, assassinados –, mas a escritora alerta-nos também para a necessidade de

entender o contemporâneo como qualquer coisa que nos diz respeito a todos e não pára de nos interpelar, convidando-nos a desviar o olhar das luzes para nelas identificar as trevas que nos perseguem.

3. A deslocação do olhar

A deslocação constitui um paradigma importante para repensar os processos culturais da contemporaneidade e descrever a complexa relação entre o ser humano e o espaço que o envolve, pela articulação de uma cronotopia onde constantemente se cruzam o presente e o passado, o próximo e o distante, o visível e o invisível.

Para Agamben, ser contemporâneo corresponde, como já sublinhámos, à capacidade de perceber as fissuras ocultas no excesso de luz que nos ofusca. Tal capacidade caracteriza os protagonistas dos dois últimos romances de Lídia Jorge, *Os Memoráveis* (2014) e *Estuário* (2018), que se desviam a certa altura da direcção tomada pelas suas vidas e optam por uma acção profundamente ética que consiste em socorrer aqueles que se encontram mais próximos, mas cujo desamparo não é identificado de imediato, exactamente por estar demasiado próximo.

Em *Os Memoráveis*, Lídia Jorge revisita a revolução dos cravos, já evocada no seu primeiro romance, mas que merece agora uma perspectiva diferente. A narração propõe a arqueologia fragmentária do passado recente português, através do regresso à casa paterna de Ana Maria Machado, uma repórter habituada à guerra do Médio Oriente que, em Washington, responde a um desafio lançado por um célebre embaixador americano, que viveu em Lisboa em 1975 e quer saber se ainda existem *vestígios de flores nas pedras da calçada*.

Para investigar o que resta do 25 de Abril, a jornalista, acompanhada por dois amigos, escolhe como ponto de partida uma velha fotografia a preto e branco, retirada secretamente do álbum paterno. Enquanto objecto melancólico e sobredeterminado pela passagem do tempo, esta fotografia, vestígio de um momento sedimentado no imaginário, cristaliza um instante decisivo da revolução (o momento em que os militares se reúnem num restaurante da Baixa, em Agosto de 1975, para definir estratégias) e funciona como uma espécie de madalena para os três jovens que, entre a ignorância e o saber, questionam o fim das utopias revolucionárias. Para tal, escavam pouco a pouco a memória colectiva, identificada com uma célebre canção (*Grândola*), e reúnem

os testemunhos dos antigos heróis da mudança (entre outros, Charlie 8, El Campeador, o Bronze⁸), para preparar um documentário destinado a um canal de televisão americano.

Ao longo da sua pesquisa, a repórter defronta-se com os espectros da sua própria história e acaba por entender o descabro em que vive o seu pai, grande jornalista à deriva, que esconde graves dificuldades financeiras por estar desempregado. Esta descoberta obriga Ana Maria a uma inflexão fundamental que consiste em ficar em Lisboa para se ocupar da situação do pai, desenvolvendo uma solidariedade que se aparenta a uma forma de *com-paixão*, conceito que entendemos aqui na perspectiva de Jean-Luc Nancy (2004) – não a compaixão enquanto piedade, mas o estar com o outro em profunda relação⁹ –, criando assim uma irradiação ética que se prolonga na busca de um verdadeiro sentido do humano através do cuidado com o outro.

No seu último romance, *Estuário*, a escritora convida-nos mais uma vez a interrogar a sociedade dos nossos dias e a pensar o contemporâneo através do desafio ético levado a cabo pelo jovem Edmundo Galeano, o protagonista que perdeu uma parte da mão direita ao salvar um recém-nascido atirado ao lixo em Dadaab, o maior campo de refugiados de África. Esta zona de isolamento e de miséria extrema no Quênia configura a suspensão da ordem jurídica e ontológica, apontando para o que o antropólogo Michel Agier (2018) designa como o *não-lugar* daqueles que são reduzidos à condição de vida sem nenhum valor, ao estatuto de *homo sacer*, como diria Agamben.¹⁰ Com efeito, Dadaab é um espaço de isolamento, onde Edmundo descobre a categoria dos que não têm direitos, vítimas daquilo que alguns pensadores, como Achille Mbembe (2006, p. 29-60), designam por *necropolítica*, ao considerarem que a noção foucaultiana de *biopolítica* já não é suficiente para designar as formas contemporâneas da submissão da vida ao poder da morte que

⁸ O leitor identifica facilmente sob estes três nomes os famosos capitães de Abril, Salgueiro Maia, Otelio Saraiva de Carvalho e Vasco Lourenço.

⁹ Ao estudar a comunidade, o filósofo francês questiona também a (im)possibilidade de *estarmos juntos*, porque nunca o estamos completamente, na medida em que toda a relação existe uma *dis-con-junção*, uma separação singular que resiste ao conjunto.

¹⁰ Para Agamben, a figura do *homo sacer*, termo que vem do direito romano arcaico, permite compreender a politização crescente da *vida nua* pelo poder soberano, isto é, o sacrifício das populações ou dos indivíduos que podem ser impunemente mortos “por qualquer um sem que se manche de sacrilégio” (AGAMBEN, 2002, p. 81).

reduz as populações ao estatuto de mortos-vivos, como o *bébé gafanhoto*, que Edmundo salva do lixo.

O campo de refugiados representa a imagem da catástrofe nos nossos dias (como Auschwitz já o fora no séc XX e que Agamben estudou como sendo o paradigma do *poder soberano*). Ao regressar da sua missão humanitária de dois anos, o protagonista do romance, transformado em “testemunha privilegiada do erro” (JORGE, 2018, p. 16), identifica a catástrofe como fazendo também parte do “futuro do mundo” e, ingenuamente, sente a necessidade de escrever um livro para avisar a humanidade, pois “Agora o que via não era só o que antes via, era também o que estava escondido por opacidade, e o que ainda não existia mas desejava ver.” (JORGE, 2018, p. 10).

Marcado física e psicologicamente, o jovem instala-se na casa familiar situada no Largo do Corpo Santo, em Lisboa, pensando apenas na urgência de escrever o seu livro salvador, capaz de “ajudar a libertar o mundo da sua ameaça” (JORGE, 2018, p. 144), e, para treinar a mão decepada, como num ritual de aprendizagem, ocupa grande parte do seu tempo a copiar versos da *Ode Marítima*, ou o excerto final da *Iliada*, sem dar grande atenção às *trevas do agora* (Agamben), ou seja, ao que se passa realmente à sua volta, como o desespero do pai, armador falido, a doença da velha tia, as dificuldades financeiras dos irmãos que regressam à casa paterna em situação precária, todos fustigados pela crise económica, também eles afectados por uma experiência da perda e da vulnerabilidade.

O climax do romance corresponde ao momento em que o pai se suicida e Edmundo é sacudido por um profundo sentimento de culpa que o leva a evocar o estuário que o pai lhe fez descobrir na infância – aquele “ante-mar onde se cruzavam dois elementos húmidos de qualidade diferente” (JORGE, 2018, p. 161) – que dá o título ao romance. O jovem compreende então que, sem esquecer a experiência dolorosa do campo de refugiados, se torna imperativo olhar sobretudo para o desastre que o rodeia, mergulhando assim na *com-paixão* (no sentido de Nancy), isto é, no imperativo de *viver com* os seus familiares para melhor enfrentar o futuro. Esta tomada de consciência vai conduzi-lo a desocultar progressivamente os ângulos do real e a lançar-se na acção que passa pela tentativa de resgatar os bens da família, congelados pelo Estado no momento da crise. De certa forma, Lídia Jorge dá-nos aqui a ler o romance que Edmundo poderia escrever, um romance *coral* que acolhe

diferentes vozes e tonalidades, para apreender no coração do tempo uma fissura onde se inscreve uma certa forma de *redenção*.

Tal como Ana Maria Machado (*Os Memoráveis*), também Edmundo percebe que diferentes camadas de contemporâneo se escondem na opacidade do presente e exigem a urgência de um gesto ético. Por esta razão, ambos se oferecem a uma experiência de acolhimento ou de hospitalidade, isto é, a uma abertura ao Outro, que não se contenta com a simples identificação das sombras, mas que avança para uma transformação responsável, pois como aponta Agamben (2002, p. 72):

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história.

Como acabamos de ver, o poder reconfigurador da vasta obra de Lídia Jorge remete-nos para temas e motivos de teor eminentemente social que sustentam diferentes configurações do sujeito e da linguagem através de uma lucidez que indaga as mutações sociais, políticas e culturais sem nunca perder de vista o princípio da responsabilidade, para nos ajudar a entender o que é ser contemporâneo. Esta posição constitui, para Lídia Jorge, a base fundamental da sua escrita e aponta efectivamente para um *modo inédito* de ler a história que, segundo Agamben, é a verdadeira tarefa do contemporâneo. Numa entrevista de Isabel Lucas, publicada em 2018 no *Jornal de Letras*, a escritora sublinha esta perspectiva, ao afirmar:

Move-me a vontade de desocultar o agora, de iluminar o que vive escondido. É o imperativo do contemporâneo que se assume num olhar único. (...) Sei que escrever sobre o passado é sempre uma proposta de futuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó, Santa Catarina, Argos, 2009.

AGIER, Michel. *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*. Paris: Seuil, 2018.

BESSE, Maria Graciete. *Lídia Jorge et le sol du monde. Une écriture de l'éthique au féminin*. Paris: L'Harmattan, 2015. (Collection "Créations au féminin")

JORGE, Lídia. *O Dia dos Prodígios*. Lisboa: Pub. Europa-América, 1980.

JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: D. Quixote, 1981.

JORGE, Lídia. *Marido e outros contos*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

JORGE, Lídia. *O vale da paixão*. Lisboa: D. Quixote, 1998.

JORGE, Lídia. *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

JORGE, Lídia. *Combateremos a Sombra*. Lisboa: D. Quixote, 2007.

JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

JORGE, Lídia. *Os Memoráveis*. Lisboa: D. Quixote, 2014.

JORGE, Lídia. *Estuário*. Lisboa: D. Quixote, 2018.

LUCAS, Isabel. "Lídia Jorge: o sentimento vivo das coisas". *Jornal de Letras*, Lisboa, p.7-8, 23 maio-5 jun. 2018.

MBEMBE, Achile. "Necropolitique". *Raisons politiques*. Paris: Presses de Sciences Po, 2006/1. Doi: <https://doi.org/10.3917/rai.021.0029>

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.



Pensar a solidão e a busca de felicidade em *Tanta gente Mariana*, de Maria Judite de Carvalho

Thinking Loneliness and the Search for Happiness in Tanta gente Mariana, de Maria Judite de Carvalho

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
teresalg@letras.ufrj.br

Resumo: O trabalho procura evidenciar a relevância da busca de felicidade nas personagens de Maria Judite de Carvalho e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de as personagens encontrarem a felicidade. Para tanto, apoiamos-nos, em primeiro lugar, na obra de Freud, que aponta, no artigo “O mal estar na civilização”, os obstáculos que conspiram contra essa busca. Apoiamos-nos também em Simone de Beauvoir, que mostra, em *O segundo sexo*, o quanto a busca de felicidade é um processo imposto à mulher, como uma espécie de camisa de força que lhe é imposta, com todo um caminho pré-determinado. Concluimos que a obra termina por evidenciar personagens que, embora tenham uma relativa consciência do processo no qual estão enredadas, não conseguem se libertar das amarras sociais em que estão enredados.

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho; busca da felicidade; solidão; imposições sociais.

Abstract: The work seeks to highlight the relevance of the search for happiness in the characters of Maria Judite de Carvalho and, at the same time, the impossibility of the characters to find happiness. To this end, we rely first and foremost on Freud’s work, which shows in the article *Culture and its discontents* the obstacles that conspire against this quest. We also support Simone de Beauvoir, who shows in *The Second Sex* how much the pursuit of happiness is a process imposed on the woman, like a straitjacket imposed on her, with a predetermined path. We conclude that the work

ends by highlighting characters who, although they are relatively aware of the process in which they are entangled, are unable to break free from the social ties in which they are entangled.

Keywords: Maria Judite de Carvalho; search for happiness; loneliness; social impositions.

Recebido em: 19 de junho de 2019.

Aprovado em: 7 de agosto de 2019.

À Graciete Besse, com carinho e gratidão.

Apesar de haver publicado uma série de obras, entre 1959 e 1998, ano da sua morte, participado de diversas coletâneas e colaborado regularmente em jornais e revistas, a escritora Maria Judite de Carvalho não obteve um reconhecimento a altura. A reunião de artigos *Maria Judite de Carvalho: une écriture en liberté surveillée* organizada por Maria Graciete Besse, Adelaide Cristóvão e José Manuel da Costa Esteves, em 2012, buscou reparar esse equívoco, oferecendo uma série de estudos sobre a obra da autora, destacando sua sensibilidade em relação à sociedade portuguesa e, ao mesmo tempo, chamando a atenção para a sua atualidade (2012, p. 9)

A tristeza, a solidão e a angústia marcam, com certeza, quase todas as mulheres criadas por Maria Judite de Carvalho. Provavelmente, não há grandes diferenças no que se refere à falta de perspectivas que as cerca, prisioneiras de um destino imposto antes por uma ordem social do que pelos pelos percalços e azares da vida, ainda que em muitos momentos os obstáculos sejam uma constante na trajetória das personagens, como que corroborando e reforçando suas tristes condições.

Mas o que pediram as personagens juditeanas da vida e o que desejaram nela realizar? O que as moveu como propósito maior e intenção de felicidade ao longo de suas existências e, num determinado momento, quebrou-se, fazendo-as desistir completamente dessa busca, conformando-as ao abandono, à solidão, ao silêncio e à renúncia de qualquer sonho? Afinal, como bem observa Freud (2010, p. 20), embora não exista uma regra de ouro que se aplique a todos os seres humanos

no que se refere à obtenção da felicidade, o que decide o propósito da vida é o programa do princípio do prazer. Todos nos esforçamos nessa atividade, ainda que, de acordo com as constatações do próprio teórico vienense, tal programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro. Ou seja, por mais que o programa do princípio de prazer não possa ser realizado, não podemos abandonar nossos esforços nessa busca de uma maneira ou de outra. Interessa-nos, portanto, examinar os elementos que conspiram para essas circunstâncias de mal estar ou de impossibilidade de felicidade no universo literário juditeano. Além do pensamento de Freud, contamos com o apoio de Simone de Beauvoir, para alcançar algumas pistas que nos permitam refletir sobre os projetos e frustrações das personagens.

Em nossa observação do movimento de busca e desistência da felicidade, voltamo-nos, sobretudo, para a obra *Tanta gente, Mariana* (CARVALHO, 1959), que reúne oito contos no texto de estreia da escritora. O conto *epônimo* será nosso alvo maior, mas observaremos também os demais contos do livro. Nossas análises se desenvolverão com o respaldo do ensaio “O mal estar na civilização” (FREUD, 2010), embora mencionemos outras obras do pai da psicanálise. Ao apontar a impossibilidade de felicidade na sociedade contemporânea, poucos pensadores esclareceram tanto sobre o desejo de ser feliz quanto o criador da psicanálise. O psiquiatra avalia os projetos para a felicidade humana conduzidos pelo programa do princípio de prazer e, sobretudo, os obstáculos para a sua realização na cultura de seu tempo. Freud terminou por analisar extensamente o desejo de felicidade, mostrando-nos que a vida social exige sacrifícios pulsionais enormes relacionados ao prazer, causando aos homens um mal-estar profundo e inviabilizando a realização do programa do princípio de prazer. Maria Judite de Carvalho, por sua vez, ao nos retratar a galeria de mulheres tristes e solitárias na pequena burguesia urbana portuguesa, também nos ensina muito sobre as suas expectativas de felicidade e sobre as suas frustrações. Sua obra ultrapassa o quadro social retratado e sugere reflexões que permanecem atuais.

No que se refere ao pensamento de Simone de Beauvoir, alguns estudiosos já apontaram o diálogo que a obra juditeana sugere. Para Besse, a escritora portuguesa nunca deixou de dar voz aos corpos sofredores das mulheres, especialmente as da pequena burguesia urbana (2012, p. 17). Quase sempre, afirma Besse, estamos diante de corpos imóveis, doentes

ou precocemente envelhecidos, que nos oferecem uma representação da mulher alienada e presa a uma condição subalterna numa sociedade patriarcal (2012, p. 17). Na conclusão de seu estudo sobre a novela *Tanta gente Mariana*, Besse chama a nossa atenção para a relação existente entre o sofrimento das mulheres como efeito de uma dinâmica de poder que torna o casamento e a maternidade um eixo prioritário das existências femininas (2012, p. 23). Em outro artigo, da mesma obra crítica, Fernando Curopos enfatiza igualmente a nítida condição de subalternidade feminina, especialmente no Portugal urbano, entre os anos 1950 e 1970, e o fato de as mulheres serem definidas unicamente a partir de suas relações com um homem (2012, p. 26 e 27). Mas o que desejamos enfatizar, na obra ficcional em questão, trazendo o pensamento de Beauvoir, é especialmente sua desconfiança em relação à expectativa de felicidade feminina e os aspectos na sociedade que a filósofa quer valorizar, a fim de que haja uma transformação, de fato, na condição da mulher.

O livro de ensaios mencionado sobre a obra de Maria Judite de Carvalho oferece muitas possibilidades de discussão, seja a partir de questões de gênero, seja a partir da poética de sua escritura, seja a partir da experiência do tempo, seja pela complexidade de situações envolvendo a ironia. Empregam-se, em todos esses artigos, adjetivos aparentemente muito próximos na caracterização das personagens femininas: são mulheres tristes, deprimidas, solitárias, angustiadas, amargas, desesperadas. Dentre todos esses adjetivos, gostaria, contudo, de destacar a solidão como o sentimento que melhor define a existência não apenas dessas mulheres, mas de uma série de diferentes personagens do universo juditeano. Uma solidão que nasce da incomunicabilidade ou do silêncio como um *leitmotif* permanente, como bem observou Maria Araújo, acentuando as suas características: “É um silêncio esmagador e destruidor que se associa à solidão radical e avassaladora da maioria das personagens” (BESSE, 2012, p. 46, tradução livre). A intensidade desse sentimento é tamanha que é sobretudo a partir dele que observamos uma desistência completa de qualquer via de felicidade. Muitos são os momentos em que essa solidão é acentuada. Logo na abertura do conto “Tanta gente Mariana”, ela nos é apresentada, em toda a sua concretude, na figura de um velho que é quase atropelado pelo motorista que conduzia a protagonista, levando esta a pensar: “Era como se estivesse muito longe daquela rua por onde seu corpo passeava e onde agora estava parado...”

Tão só aquele pobre velho, tão só!...” (CARVALHO, 1959, p. 10). Em várias outras passagens do conto, a solidão será convocada, numa espécie de refrão que martela a personagem Mariana e o mundo a sua volta em diversos momentos e ambientes. No café, ao lado de um grupo de amigos, ela expressa o sentimento de estar só em meio às pessoas conhecidas. Talvez essa seja uma das mais duras formas de se sentir só: “Eles falavam e de repente eu estava tão só, tão só que voltei a ter, como havia muitos anos, vontade de chorar” (1959, p. 26). Dentro do quarto da protagonista: “Fecho a janela, escondo a cabeça debaixo da almofada só para não dar por eles, para ficar só.” (1959, p. 32) E, logo adiante, comentando sua relação amorosa com o seminarista: “Levei anos – quantos? – a querer fugir duma solidão que me aterrorizava...” (1959, p. 33)

Em seu ensaio, Freud (2010) prossegue examinando as diversas fontes nas quais o homem busca realizar o programa do princípio de prazer e também os diversos obstáculos que impedem a realização de tal princípio. Segundo o psiquiatra, uma das mais intensas fontes de prazer e de felicidade é procurada por nós na relação amorosa. Por outro lado, ele imediatamente aponta:

Há, porventura, algo mais natural do que persistirmos na busca da felicidade do modo como a encontramos pela primeira vez? O lado fraco dessa técnica de viver é de fácil percepção, pois, do contrário, nenhum ser humano pensaria em abandonar esse caminho da felicidade por qualquer outro. É que nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor.(2010, p. 10)

A protagonista de “Tanta gente, Mariana” pode ser vista como uma espécie de síntese de toda uma galeria de personagens desalentadas do universo juditeano, retratando um mundo vazio, desamparado, povoado de seres (em sua maioria mulheres) sem nenhuma alegria, à beira do suicídio, e longe de encontrarem qualquer razão que justifique suas existências.

Ao fazermos tal constatação, observamos, contudo, que, se as imagens de felicidade se encontram completamente ausentes, como vivência do presente ou como projetos para o futuro, o mesmo não é verdade para o passado de tais personagens. A maioria delas nutriu

sonhos, alimentou desejos, acalentou esperanças, muitas vezes modestas, de uma vida feliz, até a instalação de um crescente mal estar em relação ao mundo circundante.

Se existe nelas uma marca existencialista, como apontou Curopos (2012, p. 29) esta é bem distante da de um personagem como Meursault (CAMUS, 1997), para quem as experiências parecem se revelar como passageiras ou indiferentes, ou de uma GH (LISPECTOR, 1998), que transmite o inquietante valor da busca e da procura de si mesma. Em Maria Judite de Carvalho, a náusea existencial torna-se “o pão cotidiano do(s) personagem(s)” (CUROPOS, 2012, p. 29). Em alguns momentos, a impressão é de que existe mesmo uma tentativa de acentuá-la. Uma vez que as personagens não vislumbram possibilidade de escolha, terminam por precipitar-se no sofrimento. Esse gesto traduz, sem dúvida, o desespero. Contudo, muitas vezes, essa precipitação na dor parece ser uma opção consciente, como se este fosse o único momento em que dispusessem de alguma autonomia. Em “Tanta gente, Mariana”, a protagonista chega a facilitar a traição de seu marido, convidando a amante para jantar em sua casa, e não esboça nenhuma reação quando seu companheiro diz que vai deixá-la; pelo contrário, chega a ajudá-lo a partir mais tranquilamente:

Era difícil, ele nunca pensara que fosse tão difícil. Tinha de o ajudar ou então, nas **minhas relações comigo própria**, por vezes já tão tensas, haveria uma espécie de corte.

– Sabes, Antonio, estou de acordo com tudo que tu queiras. (1959, p. 32, grifos meus)

A atitude de passividade e aparente aceitação dos fatos se repete em vários outros momentos do conto. Quando é novamente abandonada pelo segundo amante, que a deixa para seguir a vocação religiosa, Mariana também não esboça reação. Apenas pensa consigo mesma: “a princípio sentira-me triste e desconsolada, mas agora começava a experimentar uma estranha sensação de liberdade, quase perturbadora naquele momento.” (1959, p. 40) Na verdade, parece existir dignidade e orgulho nesse seu comportamento, e pode-se depreender dele também um embrião da ideia de independência. Não podemos ainda falar de uma consciência ou desejo de independência. O que percebemos é que, em momento algum, vemos Mariana se lamentar pela perda de sua situação financeira ou pelo fato de passar a trabalhar, quase sempre, em condições bastante

desfavoráveis. Pelo contrário, o trabalho é buscado com naturalidade, embora seja considerado, em primeiro lugar, como algo necessário para a sua sobrevivência, e não uma fonte de prazer ou independência para a personagem. Tanto assim que, em meio à procura de formas de se sustentar, Mariana reflete:

Ali estava uma ocupação que me agradava cuja possibilidade nunca tinha me ocorrido. Muitas vezes pensara que gostaria de ser enfermeira ou professora primária, mas não estava habilitada para uma nem para outra dessas profissões. (1959, p. 48)

Percebemos, então, que quase todas as suas experiências profissionais a desagradaram, porque expressavam, antes, atividades impostas, por não haver muitas chances de escolha para a mulher, como se a personagem tivesse que descobrir com dificuldade cada uma das ocupações que poderia desempenhar.

Conforme observou Simone de Beauvoir, a maioria das mulheres que trabalham não se evadem do mundo feminino tradicional, pois elas não recebem da sociedade nem de seus maridos a ajuda que seria necessária para se tornarem concretamente iguais aos homens (2008, p. 74). Daí, provavelmente, um dos motivos para a rejeição, por parte da intelectual francesa, da noção de felicidade, considerada como uma reivindicação não proveitosa para o universo feminino. Para Beauvoir, haveria sempre valores equivocados recobrando o conceito de felicidade, de tal forma, que seria fácil declarar como feliz uma situação que seria antes imposta a mulher: “Não há nenhuma possibilidade de medir a felicidade dos outros e é sempre fácil declarar como feliz a situação que se deseja impor à mulher” (2008, p. 42-43) Nesse sentido, a perspectiva de independência seria muito mais importante do que a de felicidade, para a intelectual, e deveria ser vista sempre como um perpétuo ultrapassar em direção às muitas liberdades (2008, p. 43).

O perfil de Mariana é bastante singular; contudo, seu comportamento indica aspectos típicos de um momento de transição no comportamento feminino: apesar de possuir traços do padrão da mulher de seu tempo, que vê no casamento e nos filhos uma fonte de realização, em muitos outros aspectos, a protagonista escapa ao modelo padronizado. Seus pensamentos não só dirigem-se criticamente contra o estereótipo imposto da dona de casa, mas vão além disso, como vemos no trecho a seguir,

ênfatizando a solidão inconsciente dessas mulheres e a forma como reproduzem cegamente o mesmos comportamentos:

Detesto as boas donas de casa. Se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas, arranjam uma ou mais pessoas para se esfalfarem em seu lugar. De qualquer dos modos, são escravas do trabalho ou então da vigilância, com outras escravas a sua ordem. A vida a correr lá fora, os maridos e os filhos a correrem com a vida, e as donas de casa a esfregar, a limpar, a dar brilho aos metais (...) O que a vida coreu e elas sem a verem. Sem darem por nada. Ficaram sozinhas e não se dão conta. O marido morreu sem nunca ali ter estado (...) e os filhos dos filhos a pensarem em fugir e a sonharem com outras raparigas apaixonadas... (1959, p. 45)

Nesse aspecto, um comportamento semelhante ao de Mariana aparece na mulher do conto “A mãe” da mesma obra (1959), embora ambas possuam circunstâncias de vida bastante distintas. A mulher sem nome de “A mãe” faz parte de uma camada mais privilegiada da sociedade: tem um casamento estável, uma vida econômica tranquila, não teve filhos por opção, e sua vida, até aquele momento, havia “deslizado como um rio brando, de leito bem horizontal, sem quedas nem rochedos a estorvarem-lhe o percurso” (1959, p. 75). No entanto, a uma determinada altura, por volta dos quarenta, a mulher realiza o vazio de sua existência. Não é um filho que lhe faz falta. Por isso, a palavra mãe aqui indica antes a imagem de um papel pré-estabelecido para todas as mulheres. A mulher do conto não repetiu o papel de mãe, mas repetiu outros estabelecidos por sua mãe; sem se dar conta, foi também reproduzindo ideias “que a mãe lhe transmitira da mãe que tivera...” (1959, p. 75). Ao adoecer e perceber a necessidade de dar um novo sentido a sua vida, “viver qualquer coisa de muito importante”, esta mulher termina iniciando um caso amoroso. Até que, após algum tempo, seu amante lhe diz que o que houve entre eles foi uma farsa, que ela foi usada apenas para um ajuste de contas deste com o seu marido. Ao saber que a sua traição virá à tona, a mulher resolve imediatamente suicidar-se e, tal como Mariana, não procura dissuadir o amante de sua decisão: “Era curioso. Não sentia o menor ódio por aquele homem, nem estava surpreendida com aquele desfecho. Era como se estivesse no campo dele, disposta a colaborar.” (1959, p. 80) A opção pelo suicídio é tomada pela personagem com toda a convicção e determinação,

sugerindo-nos, mais uma vez, uma dignidade e um breve momento de autonomia, ainda que esse gesto possa ser interpretado também como uma impossibilidade de sobrevivência dentro de um contexto alienado e conservador. Não por acaso, essa mulher não tem nome; depreendem-se de suas atitudes reações e sentimentos contraditórios, paradoxais, que indicam a opressão social existente, mas apontam para um momento de transição na história e no papel da mulher na sociedade.

No conto “Avó Candida”, acompanhamos um dia na vida de Clara e descobrimos também nela uma dignidade em suas ações. A personagem se mostra aparentemente consciente e independente em suas escolhas, ainda que a maior parte delas só lhe traga frustrações, como a relação com o rapaz que logo a abandonou ou o amor que sentia por um outro homem de quem suportara, pacientemente, as confidências sobre uma antiga paixão num café de Paris. Concluimos, então, que tais mulheres - Mariana, Clara, a mulher sem nome, e ainda outras personagens femininas do livro em questão – não cessam de se questionar e questionar as atitudes das pessoas a sua volta, seja o vazio das relações superficiais com os que a cercam, seja a si próprias. Todas elas possuem uma certa lucidez sobre suas condições, o que não é, entretanto, suficiente, para uma via de liberdade, menos ainda de felicidade. Observemos Clara:

Tinha o seu lar, que não era bem um lar porque vivia sozinha dentro dele, mas a que se havia acostumado – tinha a vida que escolhera – tê-la-ia de fato escolhido – uma vida livre, de mulher só. Já não saberia viver com os pais, com refeições a horas, visitas a quem teria de aparecer, o tricot à noite para não morrer de tédio. Perguntava às vezes a si própria se já saberia viver com alguém, de habituada que estava a não dar conta de seus actos, a fazer sempre, sempre, aquilo que lhe apetecia fazer. Sempre? (1959, p. 66-67)

Com certeza, existe na obra de Maria Judite de Carvalho um atentar para a condição feminina como espaço de profunda opressão e solidão, em função dos ideais pré-determinados para a mulher pela sociedade, (a bela casa, as crianças, o casamento). Tais ideais são sempre frustrantes: ora porque não são alcançados, ora porque, quando se alcançam, logo se revelam mesquinhos, ora porque, já de antemão, serão rejeitados por algumas mulheres que não são capazes de se encaixar nos modelos. A recusa de tais modelos, como vemos, não constitui, necessariamente, a

constituição de novos padrões de “mulher independente” (BEAUVOIR, 2008).

Embora exista nessas mulheres uma indicação da alienação da condição feminina, que termina sendo determinada por uma sucessão de comportamentos reproduzidos através de gerações de mulheres, sem maiores questionamentos, percebe-se que os sentimentos vividos por elas terminam indo além da questão da mulher oprimida e alienada, que tem seu papel moldado por uma sociedade patriarcal.

Em suas trajetórias, acompanhamos essa divisão. E Mariana é um exemplo clássico dessa ambivalência. Traduz o desejo de ir ao encontro de certos ideais, como a maternidade, o casamento e o lar, como única possibilidade de determinação. “Talvez tudo corra melhor para o ano. Podemos mesmo ter o menino, não achas? Gostava tanto...” Ao mesmo tempo, apresenta a consciente rejeição de determinados padrões, como o da mulher do lar: “Detesto as boas donas de casa. Se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas arranjam uma ou mais pessoas para esfalfarem-se em seu lugar.” (1959, p. 45)

Tal qual Mariana, Clara e a mulher sem nome tem os dias marcados pela solidão. De forma semelhante a primeira, que espera a morte encerrada em um quarto de pensão, Clara busca um isolamento, que a proteja da vida. Logo na abertura do conto “A Avó Candida”, acompanhamos esse seu desejo de fechamento, isolamento e quase morte:

Quem me dera hibernar como um bicho”. Pendurar-se pelos pés ou enrolar-se em si mesma (enrolar-se era mais cômodo) e esquecer tudo e acordar uns meses mais velha. Acordar velha seria o ideal. Não um pouco velha com alguns cabelos brancos e rugas a ter que disfarçar com cremes apropriados a fonds de teints muito espessos. O que ela gostaria era de acordar totalmente velha (...) Talvez os velhos e as crianças fossem mais autênticos por estarem mais **perto do nada**. (1959, p. 65, grifos meus)

Gostaríamos, ainda, de tecer algumas breves considerações sobre o isolamento auto-imposto pelas personagens nas obra juditeana. Entendemos que existe nele um comportamento muito próximo do sentimento de culpa. Conforme explica Freud, o “sentimento de culpa” é o mais importante problema no desenvolvimento da civilização. Após ter explicado a sua origem em *Totem e Tabu* (2013), Freud nos mostra, em “O mal estar na civilização”, que o preço que pagamos por nosso “avanço”

em termos de civilização é uma perda de felicidade pela intensificação do sentimento de culpa.

Não pretendemos aqui analisar todos os contos a partir da perspectiva dos projetos de felicidade que foram frustrados. Mas podemos depreender, na maior parte deles, um mal estar que se forma e se avoluma, à medida em que as relações entre as pessoas vão apodrecendo, e a solidão e o vazio tomam conta de suas vidas, gorando os planos outrora imaginados. O “sentimento de culpa” surge também no conto “Noite de Natal”, dramática narrativa em que mãe e filha terminam por se suicidar após a última haver matado o “chefe da família”, enquanto defendia a mãe de mais uma das constantes agressões por parte do pai. Nesse sentido, o conto parece reencenar a cena da horda primeva, descrita por Freud em *Totem e tabu* (2013), quando a autoridade paterna é eliminada. Vale observarmos que, em relação ao sentimento de culpa, o psiquiatra nos explica que pouco importa se houve ou não uma má ação cometida, uma vez que as más intenções são igualadas às más ações.

Aproximamo-nos da conclusão de nosso estudo, cientes de que realizamos apenas um mero esboço da observação das expectativas de felicidade no conto “Tanta gente Mariana”. Retomamos uma das cenas mais emblemáticas da narrativa, na qual a imensa solidão que acompanhará a personagem Mariana ao longo de quase toda a sua vida se revela com toda a sua intensidade. É quando a protagonista, ainda uma adolescente, procura, inutilmente, partilhar esse sentimento com o pai:

Uma noite dos meus quinze anos dei comigo a chorar. Não sei qual foi o caminho que me conduziu às lágrimas, tudo já vai tão longe, perdido na fita branca do passado. Só me recordo de que meu pai me ouviu e se levantou. Sentou-se ao de leve na borda da minha cama, pôs-se a acariciar-me os cabelos, quis saber o que eu tinha. Estou só pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me... Que parvoíce, não é? Estou agora só! E tu então? Tentei rir a tapar-e, já arrependida da franqueza, mas ele não colaborou e isso salvou-o da raiva que eu havia de lhe ter na manhã seguinte. Não se riu e a sua voz, quando veio, era muito doce, quase triste – Também deste por isso – disse brandamente. Também deste por isso. Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente a nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. **Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança.**

– Mas tu, pai...

– Eu... As pessoas que enchem o teu mundo são diferentes das do meu... **No fundo é muito provável que algumas delas sejam as mesmas, mas aí está, se fosse possível encontrarem-se não se reconheciam nem mesmo fisicamente...** Como havemos de nos ajudar? Ninguém pode, filha, ninguém pode...

Ninguém pode. (1959, p. 19, grifos meus)

É importante notarmos que a solidão não se constitui, no texto, apenas como uma condição feminina, mas como uma circunstância inexorável da condição humana. A figura do pai, nesse contexto, é extremamente solidária. É toda ela compreensão. Contudo, o pai não dispõe de meios para confortar a filha. Ele a compreende, pois conhece e já sentiu, com certeza, no seu mais profundo íntimo a dor e a incomunicabilidade da solidão. Por outro lado, ele sabe que não pode ir além da sua compreensão. Não pode ajudar a sua filha a sair do isolamento: “Como havemos de nos ajudar? Ninguém pode, filha, ninguém pode.... Ninguém pode.” (1959, p. 101). A solidão constitui-se, como apontou Freud, em “O Mal estar na civilização”, como uma condição da qual não conseguimos escapar, uma vez que existem barreiras e obstáculos em muitos sentidos. A maior barreira de todas as barreiras reside na própria impossibilidade de comunicarmo-nos sem equívocos.

Essa mesma solidão, como par do silêncio e da incomunicabilidade termina por se revelar como par da morte, outro grande *leitmotif* na obra de M. Judite de Carvalho e de Freud. A morte acompanha as personagens de Maria Judite de Carvalho de forma tão obsessiva que não podemos deixar de pensar na proeminência que também a ela é dada na obra de Freud. Como lembra Feltrin Inada, citando Manzoni, ao estudar o conceito de felicidade na obra de Freud: “seja lá qual for o caminho que se escolha, o tema da morte, mesmo não-nomeado, ronda toda a temática freudiana do desejo, do prazer e da satisfação” (2011, p. 79). Isto porque, como observa Inada, as pulsões tem uma natureza conservadora, na medida em que visam o restabelecimento de um estado anterior. Nesse sentido, o prazer na obra de Maria Judite de Carvalho pode ser entendido, tal como em Freud, como ausência de desprazer, ausência de tensão, logo, desejo de auto-aniquilamento. Daí, a partir de um determinado momento, a morte se mostrar não só como uma saída, mas como uma verdadeira obsessão na vida de cada um dos personagens. É que para eles

buscar o prazer não é visar a um estado alternativo ao de evitar desprazer: é almejar sua própria ausência. E mais do que isso: se o aparelho psíquico, tal como vimos, está orientado, com efeito, pelos objetivos do princípio de prazer, isso equivale a dizer que visa, em última instância, a um estado de ausência de desprazer, ou seja, a um estado sem tensão. (FELTRIN INADA, 2011, p. 78)

Mariana, seu pai, Adérito, Clara, a Mãe, a menina Arminda, Emília, Dolores, Duarte, Luísa, Marcelino Ramos e também o pai opressor, João, assassinado pela filha; todos os personagens juditeanos, em suma, revelam-se como seres irremissivelmente mergulhados em suas ilhas comunicáveis, ávidos de amar, serem amados e felizes.

Referências

BESSE, Maria Graciete. Du corps écrit: *Tanta gente, Mariana*. In: BESSE, Maria Graciete; CRISTOVÃO, Adelaide; ESTEVES, José Manuel da Costa (org.). *Maria Judite de Carvalho*. Une écriture en liberté surveillée. Paris: L'Harmattan, 2012. p. 15-23.

BESSE, Maria Graciete; CRISTOVÃO, Adelaide; ESTEVES, José Manuel da Costa (org.). *Maria Judite de Carvalho*. Une écriture en liberté surveillée. Paris: L'Harmattan, 2012.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARVALHO, Maria Judite. *Tanta gente Mariana*. Lisboa: Arcádia, 1959.

CUROPOS, Fernando. Du modèle maternel en crise. In: BESSE, Maria Graciete; CRISTOVÃO, Adelaide; ESTEVES, José Manuel da Costa (org.). *Maria Judite de Carvalho*. Une écriture en liberté surveillée. Paris: L'Harmattan, 2012. p.25-33.

FELTRIN INADA, Jaqueline. O conceito de felicidade em Freud. *KinΣsis: Revista de Estudos de Pós-Graduandos em Filosofia*, Marília, v. 1, n. 1, p. 58-67, 2009. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/JaquelineFeltrin>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.



As mulheres do império: uma leitura de *Ana de Amsterdam*

Women's Empire: A Reading of Ana de Amsterdam

Naira Almeida Nascimento

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil
naira.alm@gmail.com

Resumo: Enquadrado no bojo da produção identificada como “literatura dos retornados”, o interesse principal de *Ana de Amsterdam* (2016a), de Ana Cássia Rebelo, não recai nas imagens traumáticas do retorno ou na violência praticada entre colonizadores e colonizados, como é recorrente no gênero. De forma até sintomática, as lembranças de África são esporádicas na menina de cinco anos que deixou Moçambique junto à família. Em seu lugar, a exuberância de uma Índia portuguesa sonhada e projetada por ela ocupam as lacunas de um presente insatisfatório, dividido entre a criação dos três filhos de um casamento em crise e o emprego burocrático desempenhado numa Lisboa pouco atrativa. Em ambos, tanto na Goa portuguesa como no trajeto para o trabalho, despontam narrativas de mulheres que constituem a síntese entre o diário íntimo de Ana e a escrita testemunhal da diáspora. Numa primeira parte do estudo, recupera-se a gênese do romance no formato do *blog* assinado pela autora, evidenciando a “escrita do eu”, nos moldes dos estudos de autobiografias, diários e afins. O segundo momento volta-se para a escrita testemunhal no lastro da narrativa pós-colonial e também da pós-memória. Em comum, os dois planos tratam da perspectiva feminina, seja na batalha contemporânea da cosmopolita Lisboa, seja nos desdobramentos silenciados do pós-colonialismo, em meio às histórias duplicadas de outras tantas Anas.

Palavras-chave: *Ana de Amsterdam*; Ana Cássia Rebelo; diário íntimo; literatura de testemunho; *blogs*.

Abstract: Framed in the center of the production identified as “literature of the returnees”, the main focus of *Ana de Amsterdam* (2016a) by Ana Cássia Rebelo, does not lie in the traumatic images of the return or in the violence practiced between colonizers and colonized, as it is usually the case in this genre. Somehow, even symptomatically, African memories are sporadic in the five-year-old girl who left Mozambique with her family. Instead, the exuberance of a Portuguese India, dreamed and projected by her, occupies the gaps of an unsatisfactory present, dividing herself to raise three children of a marriage in crisis and work in the bureaucratic employment situated in an unattractive Lisbon. In both, Portuguese Goa and on the way to work, narratives of women emerge and represent the synthesis between Ana’s private diary and the testimonial writing of the diaspora. In a first part of the study, the genesis of the novel is recovered in the form of a blog signed by the author, emphasizing the “writing of the self”, in the molds of autobiographies, journals and etc. The second moment turns to the testimonial writing in the basis of the postcolonial narrative and also of the post-memory. In common, the two plans deal with the feminine perspective, whether in the contemporary battle of cosmopolitan Lisbon or in the silenced developments of postcolonialism, in the middle of the duplicate stories of so many Anas.

Keywords: *Ana de Amsterdam*; Ana Cássia Rebelo; diary; testimonial literature; *blogs*.

Data de recebimento 29 de maio de 2019.

Data de aprovação: 7 de agosto de 2019.

Ana de Amsterdam, estreia na ficção de Ana Cássia Rebelo, já exhibe o teor confessional de que é feito logo nas primeiras páginas:

É hoje a consulta com o novo psiquiatra. Embirro com psiquiatras, psicólogos e afins. Vai ouvir-me falar durante meia dúzia de minutos. Vou ter de resumir a minha tristeza e solidão em frases contidas, curtas e concisas. Ainda não sei se lhe hei-de falar da frigidez. Não é fácil confessar-me assim, feita de gelo. (REBELO, 2016a, p. 15)

Correspondendo à entrada do seu *blog* homônimo, datado de 29 de junho de 2006, a passagem encabeça o romance publicado em 2015 e, no Brasil, em 2016. Descartam-se, portanto, as duas primeiras entradas. A

inaugural, letra da música de Chico Buarque que inspira tanto o romance como o *blog*, e a segunda, uma crítica mordaz à escritora Mafalda Ivo Cruz. A então colega de ofício seria lembrada ainda numa entrada posterior, também excluída no livro, mas que importa por esclarecer sobre o próprio projeto literário de Ana Rebelo:

Li um livro da Iris Murdoch. Dava o corpo, vendia a alma ao diabo, cortava uma mão, assistia a vários programas de entrevistas da Bárbara Guimarães, rapava o cabelo, fazia o que fosse preciso, para escrever assim. Logo de seguida li um livro da Ana Teresa Pereira. Pensava que existia apenas uma Mafalda Ivo Cruz na literatura portuguesa. Afinal há duas. E calo-me, estrangulo os dedinhos, por consideração a quem aprecia escritores que gostam de descrever ambientes atafalhados de aprumo intelectual, onde se fode ao som das variações goldberg. Criada nos arrabaldes, reconheço, sou uma pobre criatura iletrada, boçal e suburbana. Os escritores assim dão-me náuseas. (REBELO, 2010).

Conforme depreendido, a autora não adere aos falsos requintes do discurso literário, norteando-se pelo senso de comunicação, sem contudo abdicar do efeito linguístico provocado no leitor. A sua escrita escapa igualmente à autocomplacência, comumente evocada em escritos autobiográficos.

Surgido na sequência de uma tentativa malograda de suicídio, o que o aproxima ao menos na gênese à escrita terapêutica, o *blog* da autora, advogada em tempo integral e mãe de três filhos, poderia facilmente ceder às demandas apenas de um drama existencial. Embora eivado por imensa tristeza, considerando o estado depressivo da personagem que se arrasta por anos, e pela revolta, sentimento que marca muitas das suas relações com o mundo, não encontramos uma complacência ou uma atitude de vitimização. O caráter direto, seco e sem rodeios de suas declarações chega inclusive a constranger ou a chocar o seu leitor.

Quanto ao estilo, questionada, em entrevista, acerca de haver deletado uma postagem em que se pronunciava acerca do feminismo, Ana Rebelo esclarece:

[...] bebo mais do que devia quando a noite chega, depois de deitar os meus filhos. Bebo para aguentar a solidão que a noite traz. Nessas alturas, um pouco ébria, escrevo no blogue sem a contenção que acho ser necessária na escrita. Quando amanhece,

depois de despertar os meus filhos, apago o que escrevi. Não por não me rever no que escrevi, mas apenas porque formalmente a escrita é pobre. (REBELO, 2016b).

A forte relação musical de sua produção é atestada em iniciativas anteriores. Além de “Ana de Amsterdam”, que enfatiza o vínculo com o compositor brasileiro, Ana Rebelo assinou os *blogs* “Alice no País dos Matraquilhos”, de 2003, “Pano-Cru” e, mais tarde, “2.º Andar Direito”, sendo o primeiro e o último títulos de músicas de Sérgio Godinho, cantor tradicional da música portuguesa. Não raramente, é ao som de músicas e livros prediletos que Ana, acompanhada do copo de *whisky* ou da taça de vinho, atravessa as noites brancas de insone. Do mesmo modo, vários de seus *posts* têm como argumento a música.

O processo que leva o *blog* para o formato de livro se estendeu durante quase dez anos. Segundo a autora, havia receio de que a transposição não funcionasse. O livro sai apenas em 2015 por insistência do editor João Pedro George, e, no ano seguinte, no Brasil, pela Biblioteca Azul, selo da Editora Globo. João Pedro George e Ana Rebelo foram os responsáveis pela rigorosa seleção das postagens, optando-se pela retirada de quase todos os títulos que encabeçavam as entradas. Outra diferença a ser considerada é o enfoque das duas edições.

No caso brasileiro, assumiu-se o livro como ficção por questões de mercado. Considerando-se a pouca expressividade da autora no cenário brasileiro, a demanda por um diário íntimo cairia por terra. Além do desconhecimento da autora entre nós, também vigora uma pouca familiaridade com a questão de ordem mais histórica que embasa as memórias de Ana, ainda que o Brasil tenha se distinguido como um dos destinos de parte dos retornados na década de 1970.

Temos aí distinguidos três tipos de texto que demandam acolhidas diversas. O *blog*, primeiramente, com o sentido mais presente da comunicação direta com seus leitores; o livro no formato de diário íntimo em Portugal, contando com maior intervenção na seleção e disposição de textos já editados, mas lido predominantemente na chave do documental; o romance, no Brasil, que possibilita uma leitura mais aberta, considerando as lacunas deixadas pelo discurso memorialístico.

Enquanto romance, impera um corpo marcado pela heterogeneidade, conforme prefigurado por M. Bakhtin. Diário íntimo, escrita testemunhal, autoficção são algumas das entradas possíveis de discussão. Seguindo

essa via, a romanesca, abordamos *Ana de Amsterdam*, entendendo na sua tessitura os vestígios de outras escritas.

1 A escrita enquanto antídoto para a morte

Amsterdam, do título, veio da sugestão de personagem de Chico Buarque, autor de predileção da autora. De acordo com Ana Rebelo, antes mesmo de saber do enredo que embasou a peça *Calabar*, para a qual Chico Buarque compôs a música que intitula o livro, ela já se encantava com a sonoridade e as possibilidades abertas pelo codinome, que tem lugar como epígrafe: “Sou Ana de cabo a tenente / Sou Ana de toda patente, das Índias / Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada. / Até amanhã, sou Ana / Do cabo, do raso, dos ratos / Sou Ana de Amsterdam”. (REBELO, 2016a).

O *blog*, cujas postagens dão corpo ao romance, surge após uma tentativa de suicídio, ao que se segue o tratamento psiquiátrico, evocado diversas vezes ao longo do texto. Diagnosticada com depressão reativa, a escrita, segundo ela, teria também uma função terapêutica; se não pode curá-la, como assume sem ingenuidades, ao menos a mantém viva. A melancolia invade a narrativa quando menos se espera:

Não sei o que fazer com a tristeza quando ela toma conta de mim. Não a convido. Não sei porque vem, derramando tentáculos de dor. Sinto-a fisicamente, como se fosse um bicho, um parasita. Petrifica-me. Torno-me um cristal baço. Uma mancha de bolor. Uma estátua grotesca. Repelente. Torno-me uma fêmea de jacaré ou caimão. Sou uma fêmea de caimão. Sei, com precisão, onde no meu corpo, se aloja a tristeza. Sinto-a aninhada na traqueia, perto da laringe e da faringe. Nas imediações da glote. Provoca-me náuseas. Vontade de vomitar, também. Hoje, durante o almoço, transformou-se em lágrimas e escorreu sobre a sopa de agriões. (REBELO, 2016a, p. 37).

É patente também a *secura* e o despojamento com que assume a insatisfação diante do casamento, das demandas da maternidade, do corpo e do cotidiano. Sem fazer concessões, Ana expõe o martírio das noites brancas, do círculo vicioso dos medicamentos ou da rejeição do corpo, de que são exemplos as várias passagens em que ela se vê reproduzida na imagem projetada:

Olho-me novamente no espelho. Aquela que ali está, do outro lado, sou eu. Preferia que não fosse, mas sou. Um metro e meio de altura. Cabelo preto, comprido, liso, à força de tanto o esticar. Alguns cabelos brancos. Olhos escuros. Um nariz grande, redondo. Uma pele cheia de poros abertos, pontos negros, vermelhidões. Um mamam cada vez mais pequenas, mais caídas, como se fossem flores murchas dentro de uma jarra. Olho para a mancha castanha enorme na coxa esquerda, uma mancha estranha, irregular, que tem o recorte do mapa da Inglaterra [...]. Tenho as pernas cobertas de cicatrizes. Estico os braços, vejo as minhas mãos pequenas, rodo-as para cima, em direção ao tecto. No meu pulso direito, as marcas, quase invisíveis, de dois cortes. Ninguém dá por elas, ninguém as vê, é como se não existissem. Mas eu sei que estão lá e nunca as esqueço. É este o meu corpo. Às vezes, tenho vontade de o abandonar para sempre. (REBELO, 2016a, p. 43).

Por vezes chega mesmo a ser implacável em sua autocrítica. Ora é o corpo morto, sem viço com que não estabelece identificação (REBELO, 2016a, p. 21), ora são as pernas mais feias do mundo, que se desnudam no consultório do ginecologista, cheias de pelos encravados e das marcas de picadas de mosquitos (REBELO, 2016a, p. 34), ou ainda no autoexame que se impõe:

Depois de alguma hesitação, resolvi enfrentá-la. Afinal, pensei, foi por ali, por tal abertura, que os meus filhos abraçaram o mundo [...]. Portanto, nem que fosse pelos meus filhos, eu devia enfrentar a minha vagina. Olhá-la de frente. Olhei-a então. Não sei como são as outras, porque não ando a espreitar vaginas alheias, mas detestei a minha. Faz-me lembrar uma amiba, um crustáceo, uma ostra, uma daquelas lapas que estão presas às rochas da beira-mar e que se encolhem quando as soltamos. Feia, primitiva, um resquício de antiguidade, de rudeza. A sua forma, consistência e textura revelam como é o nosso corpo por dentro, uma massa de sangue, nervos, gorduras, órgãos, fezes, vasos, tecidos, sucos, cartilagens, carne. (REBELO, 2016a, p. 31).

Aliás, o grotesco constitui outro recurso frequente, lembrando, contra a vontade da indústria cosmética contemporânea, da matéria decrépita e efêmera de que somos feitos. Os piolhos transmitidos pela filha em idade escolar, a pústula herpial surgida no lábio superior, os joanetes que lhe impedem de usar o salto alto e, o pior, o corrimento

vaginal que vazava do seu interior levam-na a concluir: “Apodreço” (REBELO, 2016a, p. 31).

Não é raro que o leitor desenvolva uma certa incompatibilidade com a personagem, tamanha a agressividade que escapa de suas apreciações, sem preocupar-se em salvar alguma imagem do mundo que a cerca. Por trás da hostilidade sempre em riste, acaba desabando, contudo, nos braços maduros dos filhos ainda crianças ou no porto seguro da casa dos pais, mais precisamente, na cama ancestral de pau-rosa do casal trazida de África.

Tendo optado pelo divórcio logo na primeira parte da narrativa, a ela passa a caber a rotina dos filhos, as idas e vindas da escola, as tarefas escolares, o preparo da alimentação, atividades que se transformam por vezes num verdadeiro martírio na vítima de depressão. Além disso, o desejo de reconstruir afetivamente sua vida assinala-se pouco promissor diante de parceiros descompromissados que cruzam seu caminho. A lembrança de um deles insiste nas anotações diárias, conquanto não se materialize como um personagem de maior peso. E esse também é um efeito da reversão do diário para a escrita ficcional. Os dias decompostos e sem sequencialidade do diário íntimo moldado no formato do romance refutam as minúcias e perdem o caráter informativo e mais imediato, ao passo que ganham como sugestões provocadas no leitor.

Desconfiando da recepção atribuída ao livro por parte de algumas resenhas críticas enquanto mais um relato íntimo da depressão da autora, Lilian Reichert Coelho defende que a escrita de Ana Rebelo merece bem mais consideração:

A ambiguidade inerente ao que se supõe (auto)biográfico é sempre uma armadilha. Se os textos de Rebelo forem lidos numa chave que exclui a ficção, confirmando ingenuamente a escrita da vida vivida, por ter como “autora” aquela que diz “eu” nos textos, o leitor malogra. Pergunto--me se quem acredita nessa autenticidade não duvida nem um momento da profusão de consciência de si que transborda da escrita de Ana Cássia. Ainda mais para uma escritora-narradora que afirma constantemente querer aniquilar-se, o que de algum modo coloca o leitor sempre no limite entre defrontar-se com a morte autoinduzida e o alívio pela não realização ou pelo adiamento pois, só assim, a escrita pode continuar. (COELHO, 2017, p. 127).

2 Do diário íntimo à escrita testemunhal

Adensando um filão que se destaca na produção contemporânea portuguesa das últimas décadas, *Ana de Amsterdam* inclui características que o cercam à literatura de retornados. Se um número expressivo desses romances é assinado por protagonistas do período colonial em África, ultimamente ele vem dando lugar à voz de seus filhos, muitos deles crianças no período do retorno.

Ultrapassados os anos mais traumáticos e as dificuldades de inserção na sociedade portuguesa, os rebentos do período revolucionário abrem o baú, expondo as feridas ainda mal cicatrizadas diante do preconceito e hostilidade sofridos no regresso à terra natal de seus pais e avós. Não identificados com a nova sociedade que se formava nos países africanos que fizeram parte do Império Colonial Português, tampouco sentem em Portugal o lar que acabam de perder. Ao silêncio imposto aos pais pelo drama diante das precárias condições com que o pobre país acolheu um alto contingente populacional, impõe-se aos seus filhos a tarefa de explicar o seu lado daquela história de rancores adormecidos.

Diferente da grande parte dos retornados que sai de África em direção a Portugal, a família de Ana Cássia Rebelo conta ainda com outro elemento nesse périplo. Originário de Goa, na Índia, o pai, estabelecido em Moçambique, país com forte presença asiática, e casado com uma portuguesa do Alentejo, deixa a África em 1977, quando a família se estabelece em Lisboa. Conforme depõe ela mesma:

É complicado ser-se de toda a parte e não se ser de sítio nenhum. É difícil ter tantas raízes. Uma compridas, que atravessam países, mares, fronteiras para fundearem lá longe, perto do rio Zuari, onde há quintais com cobras e a claridade do crepúsculo tem a cor da clara do ovo. Outras que se estendem além-Tejo, por serranias de giestas habitadas por zorras e homens que matam a sede bebendo por cochos de cortiça. Outras raízes que latejam memórias antigas, familiares, cheias de bichos: hipopótamos, jacarés, morcegos, leões, macacos, lagartas leitosas que vivem sob a minha pele. Outras ainda imaginárias, que teço, que quero ter, que só por incompetência do destino não são minhas. São raízes que acrescento às reais, que atravessam o Atlântico para se apaziguarem num lugar onde todos, ou quase todos, são como eu, mestiços. (REBELO, 2016b, p. 29).

Apesar de haver acompanhado a família no abandono de Moçambique quando contava com 4 ou 5 anos, as reminiscências de Ana não revelam a vivência de um forte trauma. Diferentemente do tom bastante ressentido que predomina nos relatos de retornados, tanto em relação à ação dos grupos revolucionários, que o viam como usurpadores coloniais em solo africano, tanto em relação à população portuguesa, que não lhes era receptiva por conta da situação econômica advinda ao país com o processo de descolonização, *Ana de Amsterdam* prende-se pouco ou nada às agruras sofridas pela família nesses anos.

Utilizando como contraponto os *Cadernos de memórias coloniais*, livro de Isabela Figueiredo, saído em Portugal em 2009 e também resultado da escrita de *blog*, que expõe de modo contundente o racismo e a violência nas relações coloniais, Ana Rebelo ajuíza:

A minha África é diferente da África dela. Não encontro nas memórias da minha família desprezo ou ódio. Só culpa. A minha África é uma história que cada um de nós carrega em silêncio. É uma história com apenas quatro personagens: o jovem goês; a negra, menina-mulher, sozinha na beira de um caminho de poeira vermelha a chorar, sem homem e sem filho; a enfermeira, a mais bonita do lar da rua da Sociedade Farmacêutica, que se casou com o goês e fez seu o filho da negra; o menino sem memória, mulato, que se enroscava no colo da enfermeira portuguesa e lhe pedia “mamã, faz-me cabelo de branco”. (REBELO, 2016b, p. 111).

Ainda que pareça desdramatizar a ruptura com o passado, o tempo da infância em Moçambique, a sua fala faz mais que isso. Ela enuncia as origens do irmão e, por consequência, de toda a família, fundada na violência do sequestro da criança, nascida de uma relação bastarda, por parte do pai biológico e a tentativa de rasurar esse passado na evocação do “cabelo de branco”, cenário construído pela escrita de uma cena dificilmente presenciada pela autora, que contava menos anos que o menino. No que afirma constituir a parca história da família revela-se o trauma da partida, relegando ao abandono aqueles que permaneceram em África e com eles as memórias empacotadas dos que partiram:

Certo dia chegou um papelinho oficial a comunicar que o meu pai tinha quinze dias para abandonar o país. Se ficasse, avisavam, corria o risco de ser preso por traição, por infame convivência com a anterior potência colonizadora. A ordem de expulsão era assinada,

numa letrinha feminina e redonda que sugeria certo recato, por um tal Armando Guebuza. Ficou a minha mãe sozinha no apartamento de Lourenço Marques, na Avenida Central, com três filhos, o trabalho no dispensário, uma vida inteira pra despachar em caixotes e contentores. Como se embalam as memórias, os hipopótamos descansando nos lagos, as nuvens taurinas abatendo-se na baía, o chão encerado da casa de Tete? Como se encaixota o cheiro doce das mulheres, a brancura fosforescente dos dentes dos meninos? (REBELO, 2016b, p. 63).

Esquecer, mesmo quarenta anos depois, faz parte do jogo, pois, como, admite Ana, cada um deles carrega a sua história em silêncio (REBELO, 2016b, p. 111). O estigma da bastardia já havia determinado outra ruptura, a do pai, deserdado pela família indiana por haver engravidado uma mulher negra (REBELO, 2016b, p. 25). Também a consciência do desprezo pelos retornados vem-lhe um pouco mais tarde, por volta dos oito ou nove anos, em visita à aldeia da avó materna, no Alentejo. Em resposta à interrogação de uma vizinha sobre sua identidade, responde ingenuamente ser a neta da Dona Felicidade, ao que a outra infere: “Ah, és a filha do indiano retornado” (REBELO, 2016b, p. 119). Sem conhecer o significado da palavra famigerada, relaciona-a com as conversas ouvidas em casa entre o pai e a tia, e presente o peso que decalcaria em seu futuro.

As lacunas deixadas pelas experiências sublimadas em seus primeiros anos e sobre as que não se quer falar parecem, por vezes, preenchidas por um imaginário fundado em uma aparente estereotipia sobre o território africano, como, por exemplo, na visão recorrente dos hipopótamos. Mas, além de resgatar uma associação do tipo escolar aos imensos quadrúpedes, a imagem pode também indicar, por um processo metafórico, o sentido desproporcional entre o gigantesco animal e a redução mnemônica (“Como se embalam as memórias, os hipopótamos descansando nos lagos”. REBELO, 2016a, p. 63).

Outras lembranças ocorrem através do plano sensorial, como a do “país das planícies infinitas, dos bichos grandes e pequenos, das cidades cor-de-rosa batidas pelo mar, das lagartas leitosas que crescem por baixo da minha pele”. (REBELO, 2016a, p. 44). Ou ainda, no registro aos quatro anos, ao abrir a geleira (geladeira) e enfiar o dedo no boião azul, onde a mãe guardava o leite condensado, e experimentá-lo, momento de prazer interrompido pela percepção da travessa de caril de caranguejo, que a

deixa consternada com os pequenos crustáceos mortos. (REBELO, 2016a, p. 44). Essa África ainda toma forma nos sonhos, em que se insinua o lugar interdito para Ana:

[...] estou em Maputo e rodo a cidade num carro. Os prédios altos estão pintados de branco. Há roupa colorida nos estendais. A cidade não é a cidade. Tem lagoas nos arrabaldes. Parecem tanques gigantes esculpido na rocha. Dois meninos mergulham e os seus corpos desaparecem na água que é verde e amarela. Árvores gigantes largam flores vermelhas pelo chão. O vento leva-as para longe. Olho as lagoas na companhia dos meus irmãos. “Quero mergulhar”, digo. Eles riem do meu desejo. (REBELO, 2016a, p. 46).

Também aqui a memória parece trair a representação. Primeiro, no nome da cidade de infância, Lourenço Marques, traduzida aqui pela denominação pós-independência, Maputo. Depois, pelo espaço urbano tomado pelo imaginário bárbaro de árvores gigantes e lagoas. A impossibilidade do mergulho nas águas revela a dificuldade da introjeção em si mesma ou na realidade retratada do país.

Enquanto a presença africana faz-se escassa em *Ana de Amsterdam*, a Ásia goesa compensa em créditos os espaços do Índico. Esse peso pode ser explicado pela hegemonia cultural indiana na família radicada em Moçambique. Ou seja, participando de uma comunidade representativa no país, a manutenção das tradições culturais, conjugada a um certo grau de fechamento sobre si mesma, justificaria uma referência maior àquelas raízes não experimentadas anteriormente de maneira direta pela escritora, mas vivida intensamente por seus membros.

Contudo, não seria de todo improvável pensar Goa, de expressão marcante no livro, enquanto um destino escapista e, não raro, assinalado pelas projeções feéricas que visitam a protagonista. Tal impressão se dá no formato do livro, graças às subtrações de postagens constantes no *blog* que explicam, no plano referencial, as incursões de Ana pelas terras indianas. O que, no *blog*, é simplificado pela informação da sua primeira viagem a Goa, no livro, ganha uma ambiguidade, considerando que o leitor não consegue precisar se as ações ocorrem no nível da realidade ou do sonho.

Funcionando quase como uma terceira margem (nem as reminiscências de África, nem o presente pouco promissor na cidade de

Lisboa), Goa acena com as possibilidades de um futuro em construção ou simplesmente como um abrigo temporário: “A minha mãe não percebe que a Índia faz parte de nós, do meu pai, de mim, dos meus filhos, dos meus irmãos, dela própria. Tem permissão para entrar, quando quiser, como quiser, por onde quiser, nas nossas vidas.” (REBELO, 2016a, p. 17).

Identificada com o berço paterno, Maina, sua parcela de Goa, evoca, contudo, os laços de entre as mulheres. Tias, primas e agregadas compõem um painel fundado nas relações de companheirismo e de solidariedade. Em lugar do espaço masculino e do gesto bélico comumente associado às narrativas do retorno, a Goa de *Ana de Amsterdam* prioriza as vozes fraternas de suas mulheres. Também a vertente do autoconhecimento emana das trocas que desafiam tradições fortemente assentadas no poder masculino.

3 As mulheres do Império e um império de mulheres

Ao cenário da casa lisboeta, que nos oferece a perspectiva íntima de Ana, opõe-se o bulício da rua, espaço em que ela se depara com outras personagens que tomam forma através da sua hábil imaginação. As memórias do império colonial desfeito apresentam-se a seus olhos nas impressões fragmentadas colhidas nas ruas e sobretudo nos vagões e estações de metrô e de trem da metrópole. É valendo-se do anonimato do ambiente cosmopolita que Ana acompanha o percurso diário dessas mulheres, dando-lhe voz na expressão de suas angústias ou simplesmente imaginando suas histórias, diante dos rostos contidos a caminho do trabalho.

É o caso seguido por Ana durante quase dois anos de quatro conhecidas que se encontram todos os dias no mesmo vagão para tecer seu rosário de queixas íntimas, impudicamente, na presença dos demais passageiros. Maria Augusta, deã do grupo, ocupada da criação de uma neta; a Fátima, mãe do Telmo Miguel e do Bruno, adolescentes que trabalham como seguranças de um supermercado; a coquete Lurdes, proprietária de um *Smart* e leitora compulsiva de best-sellers; e Carla, a mais nova, ainda encantada com a vida familiar, divide suas falas em torno do marido Rui e da filha. Essas mulheres transformam-se no centro de sua atenção naquele breve intervalo da manhã e ganha contornos de uma novela, em outras passagens:

Um dia, voltava eu mais cedo para casa, apanhei a Carla no comboio da tarde com um homem. Era verão e o fresco da carruagem climatizada tornava a tarde menos penosa. A carruagem vinha deserta. A Carla sorria com os olhos ao homem, e, nos silêncios, falava-lhe com o corpo todo. Naquela tarde, esqueceu o marido e a filha. Lembrou-se dela. (REBELO, 2016a, p. 105).

Além das mulheres vistas e adivinhadas nas ruas, o livro dá voz a outras tantas que pontuam o diário íntimo de Ana. Trata-se de entradas singulares, pois, diferentemente das demais, veem encabeçadas pelos nomes de suas personagens. Judite, Guiomar, Branca, Ana Paula, Aninhas, Rosa Maria, Alice, Elsa, Laura, Adélia, Maria Adelaide; cada uma escondendo e revelando, pela narrativa que a projeta, histórias do horror vivido no cotidiano com seus parceiros ou em perpétua solidão.

Judite é a primeira delas, com registro em 9 de março de 2007. A voz em primeira pessoa, justificada pelo pensamento de Judite, aproxima o leitor das emoções de uma mulher que aguarda o amante no escuro do quarto. O desdobramento é trágico. Depois de possuída, Judite toma do machado escamoteado por baixo da cama e decepa a cabeça do amante: “Ele abrirá os olhos segundos antes de o cutelo o penetrar. Um grito mudo perder-se-á pelo quarto. Baterá nas vidraças fechadas como moscas cegas. Haverá sangue derramado pela cama. Um líquido viscoso, denso, quase preto. Quando a sua cabeça rolar para o chão, adormecerei.” (REBELO, 2016a, p. 31).

A chave de leitura é deixada ao final: “Antes, porém, direi o seu nome: Holofernes.”. A paródia atualizada que se tece da personagem bíblica foi celebrizada tanto por Caravaggio como por Goya. No primeiro, de onde provavelmente vem a sugestão, se levarmos em conta a indicação do dia 22 de março do mesmo ano, em que se enuncia apenas: “Judite. Caravaggio, 1599. Às vezes sabia bem ter um Holofernes à mão”, tem-se a representação dramática da escola barroca em que se projeta do pescoço da vítima três jorros de sangue diante do olhar aterrorizado da criada que acompanha Judite. Justiceira, a memória da Judite bíblica, viúva, é lembrada por haver libertado seu povo do jugo tirano do general assírio, no cerco a Betúlia.

Seguem à Judite, as muitas outras faces femininas, cujos desejos fazem-se invisíveis às sondagens humanas, como Guiomar. Dominada pela friquidez, sentiu prazer apenas uma vez na vida, ao ser molestada no trem um dia quando retornava a casa.

O comboio estava cheio. Os passageiros comprimiam-se, formando um corpo único. Uma amálgama de gente. Um homem tocou-me na perna. Com ligeireza e propósito. Senti um frémito. Um estremecimento. Uma poeira branca de luz pairou sobre mim. Depois, senti um carreiro de formigas subir pelas minhas pernas e tocar-me por dentro. O homem encostou-se. Eu deixei. Ficámos assim, imóveis, durante alguns minutos. O homem saiu, por fim, em Massarelos. Levou as formigas consigo. Não sei para onde foram. Fugiram. Nunca mais voltaram. O meu desejo tem corpo de insecto pequenino e vive perdido em Massarelos. (REBELO, 2016a, p. 45).

Branca, outra frígida, contudo, vale-se do discurso sobre a disfunção para atrair suas vítimas. No fim, derrotados, encaravam o vazio e sofriam, não “por Branca, mas por si próprios”. (REBELO, 2016, p. 45).

Ana Paula, secretária de um consultório médico; Aninhas, de tendências suicidas; Rosa Maria e Alice, prostitutas; menina Elsa, outra secretária, dessa vez virgem; Laura, amante do professor de semiótica; Adélia, a neta preterida de Dna. Armandinha; Maria Adelaide, diagnosticada com um tumor maligno, que acaba por abreviar a morte próxima. Todas elas formam uma corrente de vozes femininas, caladas em suas histórias de prazeres não vividos, abortados ou censurados.

Se Ana vive um processo de estranhamento consigo mesma e de rejeição por seu corpo, essas narrativas estabelecem uma identificação, uma conexão com outros destinos. A eles vêm-se somar outras vozes, essas ainda mais próximas de sua história: as mulheres da família e as mulheres de Goa. A lembrança da tia Ercília, viúva, que se suicidou atirando-se da janela, leva-lhe a questionar-se sobre os pequenos destinos atribuídos a essas mulheres:

Sempre estranhei a sua morte por ser uma mulher simples, com uma vida simples, de hábito simples. Achava, naquele tempo, que se suicidavam apenas os escritores, os pintores, os poetas, enfim, os tolos que esperam demais da vida. O suicídio, parecia-me, exigia sensibilidade, e a minha tia Ercília não a tinha. (REBELO, 2016a, p. 135).

Embora experimentados desde criança, através dos costumes familiares em Lisboa, a cultura indiana carrega-se de significado na busca empreendida por Ana após sua tentativa de suicídio. As passagens de Goa

mesclam-se no seu diário como fantasmagorias, criando uma atmosfera onírica sobre esse espaço. A introdução no universo goês parece ser marcado inclusive por um ritual, funcionando como um batismo, quando Ana aprende a vestir o sari:

Despimo-nos. Eu, a sobrinha europeia. Ela, a tia goesa, a menina que meu pai carregava por caminhos sinuosos de chuva e lama até à escola. A nudez traz-nos a proximidade que tardava em chegar. Assim despidas, a tia Amália começa a lição. Primeiro o saiote, bem apertado ligeiramente por cima da anca. O umbigo deve deixar-se sempre destapado. É por aí que o corpo respira, explica. Se se cobrir o umbigo o corpo sufoca. Depois a blusa que deve ser justa e tapa apenas o peito. Por fim, o retângulo que envolve o corpo como se fosse um casulo. Há quatro passos essenciais que não se podem esquecer. O mais difícil é preguear decentemente a parte de baixo. É preciso ter mãos habilidosas para o fazer. À medida que fala, a tia Maria executa os gestos, enrolando-se na perfeição no tecido. Tento imitá-la. (REBELO, 2016a, p. 26).

A descoberta de Goa corre *pari passu* ao processo de desvendamento das relações construídas em relação ao casamento e aos filhos, e da denúncia dos papéis sociais atribuídos normalmente à mulher. Se no início da narrativa, dá-se a entender o desconhecimento de Ana do país natal do pai, aos poucos essa realidade vai se anunciando diante dos seus olhos e adensa, contaminando os espaços de representação:

A verdade, porém, é que em Goa não me sinto estranha. Nada me causa repulsa, agonia ou comiseração. Nem o clima, nem os mosquitos, nem a sujidade que muita gente, torcendo o mariz, em jeito de aviso, me assegurou grassar por toda a parte. Goa entrou dentro do meu corpo. Derramou-se em cores, com todos os seus excessos e encantos, na minha vida. Como se fosse uma pessoa. (REBELO, 2016a, p. 27).

Conscientizar-se do peso da história familiar, de seus atores, das relações afetivas que a prendem a esse passado, reelaborar suas memórias e construir outras não experimentadas diretamente impelem-na a romper com vínculos apodrecidos e desatar alguns nós, como aquele representado pelo casamento moribundo.

Nesse sentido, sendo Goa uma entidade física no livro, faz-se também enquanto forma alegórica que sinaliza outras possibilidades de

viver, bastando abrir a caixa de Pandora e espanar o seu pó acumulado durante décadas:

Pego agora numa caixinha de argenteria, vinda de Lourenço Marques. A travessia do oceano, o vento salgado, deixou-lhe uma cor baça, triste. Verto tudo o que lá está dentro. Espalha-se o interior pela madeira de pau-preto. Tanta coisa, tanto quase-lixo. Não sei o que procuro. Não procuro nada. Quero apenas certificar-me de que nada mudou nesta casa, de que os objectos deste apartamento continuam guardiões das minudências dos dias dos meus pais. (REBELO, 2016a, p. 96).

Nem tudo são rosas nessa terra quimérica. Basta lembrar as histórias das mulheres da família subjugadas pelo poder masculino. A tia que não escolheu o noivo, os casamentos realizados tendo em vista as castas e os negócios de família, a mãe que viveu toda a vida à sombra do marido, o sonho das primas com a vida matrimonial, enfim, histórias que se assemelham àquelas experimentadas no outro lado do oceano, mas que sinalizam uma via de saída para o enclausuramento em que parece viver.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

COELHO, Lilian Reinchert. Uma “ética do si” no romance-crônica-diário-conto *Ana de Amsterdam*, por Ana Cássia Rebelo. *Abril*, Niterói, v. 9, n. 19, p. 119-132, jul.-dez. 2017. Doi: <https://doi.org/10.22409/abriluff.2017n19a426>

REBELO, Ana Cássia. *Ana de Amsterdam*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

REBELO, Ana Cássia. Entrevista. *Leia Mulheres*. 27 abr. 2016b. Disponível em: <https://leiamulheres.com.br/2016/04/entrevista-ana-cassia-rebelo/>. Acesso em: 8 jul. 2017.

REBELO, Ana Cássia. *Variações Goldberg*. Lisboa, 4 fev. 2010. Disponível em: <http://ana-de-amsterdam.blogspot.com.br/2010/02/variacoes-goldberg.html>. Acesso em: 18 maio 2017.



“Um poema um romance *tuga*” – o desafio do género na obra de Adília Lopes¹

“*A Poem a Romance Tuga*” – *The Challenge of Genre and Gender in the Work of Adília Lopes*

Nazaré Torráo

Université de Genève, Genebra / Suíça

torrao@unige.ch

Resumo: Os textos de Adília Lopes colocam um desafio ao leitor que os quiser classificar segundo o género, seja segundo o que alguns chamaram os modos literários (categorias meta-históricas) relacionados com a perspetiva do discurso – lírico? narrativo? – seja na perspetiva da visão do homem – trágico? cómico? ou tragicómico? – seja quanto aos géneros literários (como categoria histórica) – poema? crónica? diário? – ou ainda aos subgéneros: paródia? citação? Ao longo dos textos desta autora vai-se construindo uma personagem autoral e desenhando uma crónica de costumes e vivências do quotidiano citadino, de uma classe média alta lisboeta, sob uma perspetiva em que o género, no sentido de *gender é essencial*. Em *Estar em casa*, última obra da autora, publicada em 2018, o modo *menor*, prosaico, pouco glorioso e paródico como é visto esse quotidiano desenha uma *crónica tuga* (crónica, diário ou romance?) como parece subentender o verso “Um poema um romance tuga” (LOPES, 2018, p. 20) ao usar a designação pejorativa *tuga* por *português*. Esse romance tuga é criado com base nas vozes que habitam a casa e o universo familiar do eu lírico/narradora (memórias), composto não só pelo mundo que a rodeia como pelo universo de leituras que influenciam direta e indiretamente a escrita. É nesse sentido que se analisa a obra mais recente da autora,

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no colóquio *Modelos e desvios. Transgressão de géneros em culturas de língua portuguesa*, que decorreu a 24 e 25 de maio de 2019 na Universität Zürich, organizado pelo Romanisches Seminar e pela Cátedra Carlos de Oliveira da mesma universidade.

Estar em casa. A citação de vozes várias e de textos numa perspetiva antropofágica e paródica é associada à defesa de uma imagem do corpo da mulher segundo as novas perspetivas do conceito positivo do corpo gordo.

Palavras-chave: Adília Lopes; género; paródia; conceito positivo do corpo gordo; casa/mundo.

Abstract: The texts of Adília Lopes pose a challenge to the reader who wants to classify them according to the genre, according to what some have called the literary modes (meta-historical categories) related to the perspective of the discourse – lyric? narrative? – whether from the perspective of man’s vision – tragic? comic? or tragicomic? – as for literary genres (as historical category) – poem? chronic daily? – or to subgenera: parody? quote? Throughout the author’s texts, an authorial character is constructed and a chronicle of customs and experiences of the daily life of a city of Lisbon, from a middle-class, under a perspective in which gender, is essential. In *Estar em Casa*, the last work of the author, published in 2018, the minor, prosaic, little glorious and parodic mode as seen in this everyday life draws a chronic *tuga* (chronicle, diary or novel?) As seems to imply the verse “A poem a romance tuga”, when using the pejorative designation *tuga*, by Portuguese. This *tuga* novel is created based on the voices that inhabit the home and the familiar universe of the lyrical / story teller (memories), composed not only by the world around it but also by the universe of readings that directly and indirectly influence writing. It is in this sense that the most recent work of the author, *Estar em casa*, is analyzed. The quote of various voices in an anthropophagic and parodic perspectives is associated with the defense of an image of the woman’s body, according to the new perspectives of the positive concept of the fat body.

Keywords: Adília Lopes; genre; gender; parody; positive concept of fat body; home/world.

Recebido em: 30 de junho de 2019.

Aprovado em: 1 de agosto de 2019.

Em português a palavra *género*, designa o género literário e o género social, no sentido de *gender*. Os textos de Adília Lopes desafiam o leitor nos dois sentidos. Classificá-los segundo o género, seja o que alguns chamaram os modos literários (categorias meta-históricas) relacionados com a perspetiva do discurso, é difícil. Na mesma obra alternam poemas e curtos textos narrativos ou apontamentos de uma ou duas linhas. Assim tratar-se-ia sempre do género lírico ou teríamos

que considerar o narrativo? Na perspectiva da visão do homem, o tom dominante será trágico, cômico ou tragicômico? Quanto aos gêneros literários (como categoria histórica) alguns serão claramente definidos como poema, mas nas coletâneas (ditas de poesia) surgem textos sobre os quais nos podemos interrogar: serão pequenas crônicas, entradas diarísticas? Considerando os subgêneros: podemos englobar na paródia as suas citações, alusões e traduções?

A coletânea, *A bela acordada*, em que Adília Lopes utiliza contos tradicionais, os chamados contos de fadas, para problematizar o papel neles atribuído às mulheres é emblemática quanto aos desafios de gênero acima enunciados: trata do gênero social da mulher e põe em questão os modos literários – como classificar as curtas narrativas, publicadas num livro declarado de poesia? O gênero como categoria histórica – serão contos? Poemas em prosa? O gênero na perspectiva da visão do homem – cômico? trágico-cômico? Só o subgênero – paródia – parece não suscitar problemas de classificação.

Nessa obra o subgênero paródia pode ser considerado sob a definição mais restrita do mesmo: a utilização de um texto, reescrevendo-o com uma intenção crítica. Utilizando um gênero narrativo que condicionou e continua a (de)formar a imagem social da mulher, e cujos estereótipos se simplificam e amplificam cada vez mais, através dos produtos sucedâneos dos *media*² que substituem as versões originais,³ a autora propõe outros modelos, cujo denominador comum é as mulheres serem sempre agentes da sua própria história e não seguirem o modelo moral comumente aceite. Nesses textos de Adília Lopes as heroínas femininas perdem o caráter angélico e passivo e a sua *agency* não corresponde à moral estabelecida. Assim, por exemplo, a Branca de Neve expulsa os anõezinhos da sua casa na floresta por puro capricho, a Gata Borracheira teve sexo com o príncipe na noite do baile e este em vez de calçar o sapatinho a todas as eventuais Cinderelas deita-se com elas para

² As produções de desenhos animados e outros tipos de filme da Walt Disney são atualmente o meio de divulgação mais comum dessas narrativas.

³ O termo “originais” é aqui utilizado para referir a versão impressa pelos irmãos Grimm (embora mesmo esses autores tenham publicado várias versões de uma mesma história), sabendo todavia que as histórias da coletânea dos referidos autores incluía histórias da tradição oral (sobretudo germânica, mas também de outras regiões) e mesmo contos de Charles Perrault, publicados em Paris no séc. XVII.

a reconhecer, uma princesa por pura teimosia cruza os braços e diz: “– Não quero trabalhar, nem estudar, o que eu quero é namorar” (LOPES, 2014, p. 280). Esta desmistificação do papel tradicional da mulher é algo ambígua, pois nem sempre acontece o que se esperaria, o modelo “feminista” também não é cumprido: a Gata Borracheira limpa o vômito do príncipe sem repulsa, habituada que está ao seu papel de mulher/criada para servir os outros, a princesa esperava um namorado a quem abrir os braços, ele não chegou e ela morreu de braços cruzados, transformando-se numa curiosidade de museu, num frasco com formol. O tornar-se agente, ainda que pela inação, dá-se com a empregada do bar do museu que não acredita em finais felizes nem em contos de fadas e é mais realista “resolveu fazer o mesmo que a princesa de braços cruzados. Por isso não há bicas para ninguém.” (LOPES, 2104, p. 280). O lado prosaico da pequena reviravolta do papel esperado da mulher surpreende o leitor desprevenido, mas não quem conhece a obra de Adília Lopes, pois este lado prosaico e *menor* é uma constante da obra da autora.

Este excursus pela coletânea *A bela acordada* serviu-nos para exemplificar o subgênero paródia, como apresentado por Linda Hutcheon na sua obra *A theory of parody* (1985, p. 4): gênero da autorreflexividade por excelência, e da interação entre discursos, a paródia reside na trans-contextualização dos textos, trazendo para o presente o legado literário e cultural do passado, atribuindo-lhe uma função diferente e exigindo um processo artístico diferente que obriga a uma grande cumplicidade entre a produção e a recepção da obra. Para Hutcheon (1985, p. 32) a distância crítica assim introduzida, permite mais do que um sentido crítico ao texto parodiado, podendo usar de uma larga paleta de intenções e graus de crítica: do tom brincalhão ao depreciativo, de forma construtiva ou destrutiva, utilizando com frequência a ironia e necessitando a participação ativa do leitor, cujo prazer será tanto maior quanto o seu conhecimento dos textos na origem da paródia e a sua participação na codificação e descodificação de ambos – o paródico e o parodiado. É por isso que a paródia é considerada pela autora como um gênero sofisticado. Em *A bela acordada* a trans-contextualização – pegar em textos e num gênero considerado para crianças⁴ e transformá-los em textos para adultos

⁴ Quando da publicação da primeira coletânea dos irmãos Grimm a designação da obra era “contos infantis”, mas já havia algumas referências sexuais evidentes que levaram a protestos do público, o que motivou os autores a alterarem alguns pormenores das histórias para favorecer um modelo moralmente aceite pela sociedade.

(pois a linguagem crua assim o indica), retirá-los do seu contexto de histórias de encantar transformando-as em histórias realistas – atribui uma função social diferente ao produto literário: fazer refletir sobre o papel da mulher em vez de propor um modelo pronto a consumir. Qualquer leitor terá prazer na leitura das histórias devido ao humor e à ironia, no entanto só o leitor experiente acederá a toda a dimensão crítica das mesmas. Por outro lado, o diálogo com outros textos, remete para o passado, tanto quanto ao legado cultural, como quanto à experiência pessoal da autora, a infância.

Estas características estão todas presentes na coletânea *Estar em casa*, a começar pelo tom menor, que era atribuído na tradição romântica à paródia. De facto, a expressão “romance tuga” (LOPES, 2018, p. 20) remete para um tom depreciativo ou pelo menos crítico, ainda que essa primeira impressão se venha a revelar errada.

Mas o apreço da banalidade, elevada a prazer quotidiano das pequenas coisas repletas de poesia, está no cerne da obra da autora.⁵ O próprio nome, pseudónimo literário, reenvia para essa banalidade do quotidiano, oposta à grandeza ou beleza poética. Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, o nome da pessoa por trás de Adília Lopes, criou uma personagem em torno desse nome prosaico e banal: solteirona, rodeada de gatos, que procura marido: “Sou uma personagem / de ficção científica / escrevo para me casar” (LOPES, 2014, p. 291). Ao mesmo tempo criou um jogo entre essa personagem e a própria pessoa Maria José, sem que se saiba inteiramente o que corresponde à verdade e à ficção, mas ambas solteiras e com uma vida afetiva complicada. Adília, essa, com uma liberdade de escrita em que o papel da mulher não corresponde nunca àquele estabelecido pela moral convencional, ainda que afetivamente carente. Valter Hugo Mãe intitulou uma coletânea da obra de Adília Lopes *Quem quer casar com a poetisa?*.⁶ Para quem

⁵ Várias são as citações que poderia avançar para justificar esta afirmação, apresentarei três de *Bandolim* e *Estar em casa*: “O elevador de Santa Justa é um caligrama.” (LOPES, 2018, p. 52); “Cortinas verde pistácio como sorvete na janela em frente. Que alegria!” (LOPES, 2016, p. 190); “A literatura começou para mim aos 10 anos ao ler um texto de Erico Veríssimo que vinha no livro da minha 4ª classe: Clarissa a observar um carreiro de formigas. Devo a literatura a Erico Veríssimo e à Professora Maria Inácia e às formigas.” (LOPES, 2016, p. 202).

⁶ Seguida de um estudo com o mesmo título e um subtítulo: *Uma intromissão na vida afetiva de adília lopes*

conhece a história da carochinha em que se inspira o título de Valter Hugo Mãe, e para quem conhece a obra de Adília, a continuação não poderia ser “que é bonita e formosinha”, os atributos avançados pela carochinha para atrair potenciais maridos.⁷ Colocamo-nos a pergunta: como continuaria a frase da carochinha/Adília? Em *Irmã barata. Irmã batata*, apresenta-se como uma mulher por quem nunca ninguém se apaixonou e que nunca teve relações sexuais, afirmando: “Nunca fodi. Mas não me importo de morrer sem ter fodido. Apaixonei-me. E ninguém por quem eu me tenha apaixonado se apaixonou por mim. Acho horrível uma pessoa foder sem estar apaixonada” (LOPES, 2014, p. 409). No final apresenta-se como “Pateta, patética, peripatética: eu.” (LOPES, 2014, p. 419). A escrita vai tomar o lugar do amor, sublimando a sua falta:⁸

A falta
de um abraço
faz de mim
um palhaço
quando o poema
está
em vez
da foda
incomoda
torna-se coisa
de circo (LOPES, 2014, p. 422).

Podemos considerar pelas citações anteriores de *Irmã barata. Irmã batata* que os textos narrativos de A. Lopes poderiam corresponder à característica que primeiro se atribui ao gênero lírico: a expressão dos sentimentos do eu lírico. O desvio do aspeto formal do gênero do poema pode integrar-se na mudança de código literário, como veremos adiante. Considerando a paródia como Hutcheon a definiu (1985, p. 4), gênero por excelência da autorreflexividade, num diálogo entre textos, que recupera e valoriza textos ou formas culturais do passado, atribuindo-lhes outro significado ao introduzi-las num outro contexto, muitas vezes com recurso à ironia e ao humor, *Estar em casa* é um exemplo perfeito do gênero

⁷ Existem outras variantes, como é comum na literatura oral.

⁸ Amor no sentido de ter um/a companheiro/a de vida e relações sexuais, pois o amor familiar entre a autora/personagem e a geração dos pais é patente na obra.

paródia. A minha análise procurará demonstrar a relação com a obra de Roland Barthes e a cultura popular portuguesa nessa perspectiva paródica, em que se enquadra a relação estabelecida entre o prazer (também sexual) e a escrita e a topofilia com o lugar do seu espaço de vida, sem deixar de brincar com a questão formal de gênero, como indicado no título “Um poema um romance tuga” e de acrescentar uma nova faceta à sua posição sobre o olhar sobre a mulher na sociedade.

Como vimos a relação entre amor e escrita é um tema presente na obra da autora. Por exemplo em *Bandolim* cita Clarice Lispector “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.” (LOPES, 2016, p. 103). Em *Estar em casa* a ligação entre os prazeres sexuais e a escrita informa toda a obra, através de alusões e de intertextualidade. Hutcheon distingue alusão de paródia, afirmando que ambas são um dispositivo que obriga a considerar simultaneamente dois textos, mas a primeira fá-lo através da correspondência e a segunda através da diferença. A primeira ligação estabelecida entre amor e literatura é através de uma alusão a Alfred Musset. Num dos textos iniciais são apresentados ao leitor dois versos em francês: “On ne badine pas avec l’amour / on ne badine pas avec la littérature” (LOPES, 2018, p. 23). *On ne badine pas avec l’amour* é o título de uma peça de teatro de Alfred Musset, publicada em 1834 e escrita na sequência da rutura entre Georges Sand e o autor. A peça trata do amor, do sentido trágico da vida, de dramas amorosos provocados pela brincadeira com as palavras e os sentimentos alheios. Na peça é transcrita uma carta de Georges Sand a Musset em que esta fala do caráter dos homens: mentirosos e inconstantes. A temática da peça de Musset concorda, apesar da época e do estilo completamente diferentes, com o modo de ver o amor de Adília Lopes, em que o trágico se esconde por trás das brincadeiras linguísticas e de superfície. Mas este verso de Adília Lopes (verso de Adília, porque integrado no seu texto num outro contexto) é seguido por “on ne badine pas avec la littérature” o que mais uma vez coloca a literatura no lugar do amor, até graficamente devido ao paralelismo dos versos em que só a última palavra difere do primeiro verso, atribuindo-lhe assim a mesma importância.

Outro título de um autor francês é integrado como verso num poema – *Le plaisir du texte* de Roland Barthes: “O prazer do texto sim / o frete do texto não.” (LOPES, 2018, p. 33). A intertextualidade com a obra de Barthes impregna *Estar em casa* de uma forma completamente diferente e muito mais profunda que a alusão a Musset. Nessa obra

Barthes começa por propor a abolição da ditadura da lógica, pois “(...) o sujeito acede ao prazer pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz.”⁹ (BARTHES, 1973, p. 10). E o prazer do texto é comparado explicitamente aos prazeres sexuais, toda a obra assenta nessa comparação: “A escrita é isto: a ciência dos prazeres da linguagem, o seu kamasutra (dessa ciência só há um tratado: a própria escrita).”¹⁰ (BARTHES, 1973, p. 14). Barthes defende ainda que o prazer do texto se cria numa falha, o que outros críticos já designaram por entre-lugar, o espaço entre a literatura que faz uso canónico da língua, um uso literário no sentido tradicional, em palavras do autor “ponderada, conforme, plagiária”¹¹ (BARTHES, 1973, p. 14) e a literatura que desconstrói a linguagem literária ou canónica, em palavras do autor “lá, onde se entrevê a morte da linguagem”¹² (BARTHES, 1973, p. 15). A metáfora utilizada por Barthes é a de duas margens, e do espaço entre elas: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a falha de uma e de outra que se torna erótica”¹³ (BARTHES, 1973, p. 15). E ainda “É a intermitência (...) que é erótica (...) é o brilho que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecer-desaparecer.”¹⁴ (BARTHES, 1973, p. 19).

Analisando *Estar em casa à luz de O prazer do texto* podemos verificar esse jogo da linguagem literária destruída (segundo o que convencionalmente se esperaria da poesia), por aquilo que Barthes designa por língua pura, no sentido de gramaticalmente correta, essencial, exata e pragmática (1973, p. 44), em textos como “54-45” (LOPES, 2018, p. 64) desenvolvendo todo um raciocínio matemático a propósito duma brincadeira duma amiga que trocou a ordem dos números das velas no bolo de anos, do texto “O calendário” ou “O um” (LOPES, 2018, p. 66 e 68). Os três textos são baseados em raciocínios sobre prazeres, pequenos prazeres, de descoberta, ligados todos eles com a língua e com

⁹ “(...)le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c’est Babel heureuse.”

¹⁰ “L’écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science il n’y a qu’un traité : l’écriture elle-même)”

¹¹ “sage, conforme, plagiaire”

¹² “là où s’entrevoit la mort du langage”

¹³ “La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient. ”

¹⁴ “C’est l’intermittence (...) qui est érotique (...) c’est le scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d’une apparition-disparition.”

o funcionamento das suas expressões, fazendo coabitar a linguagem poética abusada, a linguagem pragmática e a linguagem matemática. Podemos vê-lo ainda em todos os textos que descrevem episódios banais do dia a dia como se se tratasse de redações escolares, reduzindo a língua utilizada a um artefacto lexicográfico, na expressão de Barthes (1973, p. 45). Aquilo que se dá nesses textos é uma mudança de código: o exagero da descrição e explicação deixa a linguagem considerada poética (das imagens, das rimas e assonâncias, do ritmo tanto fonético como das imagens em si, da condensação de sentido pela elipse) para provocar essa deflação poética da desconstrução do género. Para intermitentemente, o tal aparecer-desaparecer referido por Barthes, introduzir textos em que volta ao gozo puro da elipse, do ritmo, de imagens e assonância em versos como “Poemas novos ovos” (LOPES, 2018, p. 56) ou

Um melro desgrenhado
esgravata a terra do vaso

Escrevo
Esgravato
com o bico da caneta
o caderno

Escrevo escaravelho (LOPES, 2018, p. 76)

ou ainda “Muito antigos muito amigos” (LOPES, 2018, p. 70), ou dos trocadilhos polissémicos

Contos de fadas
contos de reis

Contas de colar
contas de somar (LOPES, 2018, p. 53)

Outros conjugam num só texto esses dois códigos, explorando o entre-lugar das duas margens ou linguagens como “Catalpa”: “Gosto do Concise Oxford Dictionary porque na entrada para catalpa tem: // Kinds of tree with heart-shaped leaves & trumpet-shaped flowers” em que joga com a fonética, (também do inglês), com as imagens e com a linguagem explicativa e utilitária. Ou em textos em que conjuga a polissemia, atributo literário por excelência, com a incongruência aparente do apontamento

diarístico (porque inesperado num livro dito de poesia): presente em “Como”: “Gosto muito de comparações. Escrevo muitas vezes a palavra *como*. Como gosto muito de comer até tem mais graça.” (LOPES, 2018, p. 19), a brincadeira paródica de um ditado popular “Dois pássaros a voar // mais vale” (LOPES, 2018, p. 28) ou pura brincadeira fonética, traduzindo um verso de Rimbaud “pintainho pequenino sonhador / depenico no meu caminho rimas (LOPES, 2018, p. 18).

Por outro lado, os exemplos acima referidos são a ilustração perfeita das características do gênero paródia como definida por Hutcheon (1985, p. 4 e 5): a autorreflexividade literária, o diálogo com outros textos transportando-os para um outro contexto e fazendo-os assim ganhar uma outra função literária e exigindo uma recodificação dos mesmos.

O gozo (*la jouissance*) para Barthes surge sempre na história do sujeito histórico, no autor, como um escândalo e é frequentemente a marca de um corte, de uma afirmação, uma contradição viva (BARTHES, 1973, p. 35-36), o que sem dúvida se pode aplicar a Adília Lopes. Um sujeito dividido, que goza através do texto da consistência do seu *eu* e da sua queda. Não será por acaso que Adília dedica um poema a Hugo Williams, poeta da queda, tematizada por Adília como o gozo da escrita e da queda: “Escrever / andar de escorrega” (LOPES, 2018, p. 39). A escrita surge assim aliada aos prazeres do corpo, substituto do prazer sexual, de que o prazer oral da comida (Freud explica) é uma componente, como se pode ver no poema

Escreve poemas, pequena
 escreve poemas
 e come chocolates
 e que os poemas
 sejam como chocolates (LOPES, 2014, p. 87)

numa paródia evidente de *Tabacaria*, como todos reconheceram, citada ainda no final “Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates” (LOPES, 2018, p. 74). A ligação da comida e da literatura numa perspetiva de consumo de ambas, é referida também noutras obras, como por exemplo em *Bandolim*: “A minha mãe deixou-me sempre comer todos os bolos e todos os chocolates que me apeteceu, deixou-me sempre ler todos os livros e todos os filmes que me apeteceu. Nunca tive de andar a fazer coisas à socapa. Fui uma grande sortuda. Viva a liberdade!” (LOPES, 2016, p. 42).

A associação do prazer da escrita e dos prazeres físicos, nomeadamente da comida, surge também no já citado “Como”: “Gosto muito de comparações. Escrevo muitas vezes a palavra *como*. Como gosto muito de comer até tem mais graça.” (LOPES, 2018, p. 19). A ligação entre o comer e a literatura é assumida de modo antropofágico pela escritora, dada a sua prática de introduzir na sua escrita tanto os princípios de uma teoria, como com *O prazer do texto*, como os textos em si, através de citações, traduções ou apropriações sem qualquer indicação que remeta para a autoria do texto utilizado. No fundo, como se só pudesse falar *no texto*, à sua maneira, como se se tratasse de um plágio, como afirma Barthes (1973, p. 37 e 38), nós diríamos como numa paródia cujo objetivo não é criticar o texto parodiado, mas apropriar-se das suas qualidades, assimilá-las e restituí-las de outra forma, num outro contexto, código e função. Por outro lado, o prazer da comida pode surgir ainda ligado ao da relação amorosa. Em “Batatas fritas” é o namorado que oferece batatas fritas à personagem Berta. Esse prazer é todavia reprimido pela sociedade, numa incursão mais uma vez por questões de género social “Berta gostava muito de batatas fritas. Nos tempos hipocondríacos e de embuste em que vivemos é proibido comer batatas fritas. Ainda por cima Berta era obesa e diabética.” (LOPES, 2018, p. 44). Berta comeu batatas fritas oferecidas pelo namorado meigo que lhe fazia as vontades, sem sofrer o castigo esperado pela sociedade que marginaliza os obesos. A conclusão é “Esta é uma história doce. Só não é autobiográfica porque pessoalmente não gosto de batatas fritas.” (LOPES, 2018, p. 44). A sua identificação com a personagem é pois através do indivíduo marginalizado, mais concretamente da mulher, que não corresponde ao comportamento e ao modelo estético impostos pela sociedade. Outro texto da recolha *Estar em casa* que retrata o eu lírico/narradora autodiegética é o texto “Cómica”, que nos confirma que esse comportamento associal tem a ver com o seu aspeto físico. Nesse texto descreve-se a si própria como “muito gorda”: “Como estou muito gorda, senti-me o Bucha do Bucha e Estica a fazer um gag.” (LOPES, 2018, p. 61). Em *Manhã*, o peso já é uma questão: “Aos 26 anos pesava 39kg. Aos 50 pesava 105 kg. Sou certamente a Alice no País das Maravilhas” (LOPES, 2015, p. 58). Nestes textos o comer em excesso ou a imagem física daí resultante não são sentidas como negativos ou fonte de sofrimento: “Senti-me contente [com o gag]. (...) Foi um momento divertido na farmácia. Nem vale a pena acrescentar que a minha tensão

estava boa. Haja saúde!” (LOPES, 2018, p. 61). Ou seja, a narradora aponta para o facto de a sociedade apresentar a obesidade como causa de problemas de saúde, o que nem sempre se verifica, como no episódio narrado e utilizar a saúde como um pretexto para justificar a crítica permanente àqueles que não correspondem ao modelo estético imposto pelo *mainstream*. O final “Haja saúde” é a apologia de outro modelo que vai ao encontro das novas teorias do conceito positivo do corpo gordo, mas saudável e feliz. É uma alteração em relação à coletânea *Irmã barata. Irmã batata*, em que num excerto se afirma: “Não me acho velha. Acho-me feia e gorda. E afinal já me acho velha por me achar feia e gorda.” (LOPES, 2014, p. 410). Em *Manhã* já se desenhava essa abordagem positiva presente em *Estar em casa*: “Todas as pessoas são bonitas. As modas é que são estúpidas.” (LOPES, 2015, p. 66).

Por outro lado, o amor tem que continuar a ser substituído pela escrita, uma vez que continua ausente, visto que a sua gata Lu, a quem é dedicada a obra, morreu e é ela que é vista como o sujeito de amor “A Lu amava-me muito.” (LOPES, 2018, p. 79). Também o contacto físico, componente do amor, é apresentado no texto apenas com a gata: “De uma vez demorei-me mais, ao voltar a casa, a Lu pôs-me uma pata no peito com muita força. A Lu amava-me muito” (LOPES, 2018, p. 79) ou ainda

A minha gata Lu morreu
está sempre viva
mas agora não lhe posso
dar festinhas (LOPES, 2018, p. 79)

A gata Lu e as suas ações correspondentes às de um parceiro amoroso apontam para o lugar vazio de pessoas que poderiam preencher o papel de Lu. A isso obsta o facto de não ter confiança nas pessoas: “No gato no cão no periquito acredito / em pessoas não acredito” (LOPES, 2018, p. 48), abrindo uma exceção para “as pessoas boas”

Sós gosto das pessoas boas
quero lá saber que sejam inteligentes artistas sexy
sei lá o quê
se não são boas pessoas
não prestam. (LOPES, 2018, 25)

Essa necessidade de companheiro, marido ou namorado, como se queira, continua nesta última coletânea, como se vê no poema “O zero e o um”:

Quis sempre
ter um namorado
e só um
o que me custava
era não ter nenhum. (LOPES, 2018, p. 21)

apesar de parecer mais apaziguada ou menos premente, pois refere-se ao passado.

Sempre em *O prazer do texto*, Barthes fala ainda de cada língua (ou sistema falado) como carregando consigo todo um sistema de ficções, mundos construídos por uma sociedade, na verdade diversos sistemas consoante os grupos da sociedade, mas com um denominador comum – a ideologia, a *doxa* dessa sociedade, que acabamos por habitar (BARTHES, 1973, p. 47). Ora o título da coletânea é *Estar em casa*. Esta casa será o sistema falado, sistema cultural que Adília habita e a casa física em si – *Estar em casa* é habitar um espaço vital em dialética com o mundo e apresenta a vida e o modo como a autora se enraíza no dia a dia nesse canto do mundo. Casa, lugar de intimidade e de ações de que se desprende a intimidade protegida, no presente e do passado “Ler, escrever, ouvir música, andar a pé, brincar.” (LOPES, 2018, p. 55). O seu ser poeta é o ser poeta no mundo que a rodeia, quer dizer nessa ficção construída. Bachelard, em *Poétique de l'espace*, afirma que ao valor da proteção da casa se acrescentam também valores imaginados e que esses serão os dominantes (2013, p. 17). Esse espaço vivido (pelas emoções, sentidos e relações várias) sê-lo-á com todas as particularidades da imaginação. Também Adília, narradora/autora, se afirma em ligação profunda com o espaço que habita “Sou deste lugar / como as árvores / e as coisas” (LOPES, 2018, p. 38). As coisas, às quais atribui uma grande importância (“Tenho um parti pris de choses”, LOPES, 2015, p. 89) estão desde logo presentes na capa do livro, fotografia de brinquedos antigos, tirada na casa da autora, o que orienta de imediato o leitor para as memórias de infância. “Ser sempre criança”, “Memória / puzzle” (LOPES, 2018, p. 36 e 57) são alguns dos versos que remetem para esse ambiente do passado rememorado e transformado, mas também todas as citações dos familiares e as histórias da vizinhança. A casa compreende o pequeno

mundo habitado que a rodeia num espaço ainda familiar – o universo pessoal do eu lírico ou da autora/personagem Adília Lopes. Por isso são citados os primeiros habitantes da casa – o pai que surge nas fotografias do início, a mãe, a tia Paulina e a gata Lu.¹⁵ Mas a casa é sobretudo habitada por livros, cujas vozes e imagens povoam o universo do eu de Adília. “Melhor casa / do que a prosa / não há” (LOPES, 2016, p. 65, em “Fuzzy-Felt”). São inúmeros os autores referidos, citados direta ou indiretamente. Também no campo das citações se introduz a falha, o espaço-entre, neste caso entre o mundo cosmopolita das leituras eruditas, e o mundo “tuga”, o mundo de Arroios, o mundo da proximidade familiar, agradável, mas *menor*, porque sem grandeza e pobre: “As pessoas pobres eram muito mal tratadas nos hospitais antes do 25 de Abril. Tive a sorte de crescer no Pátio das Cantigas, na Aldeia da Roupa Branca” (LOPES, 2018, p. 37). Esta alusão a filmes antigos traz consigo imagens de uma mundovivência particular, faz uma referência evidente à feliz mediania, banal e corriqueira. É um sentimento de topofilia que se desprende deste mundo “tuga” apesar do sofrimento:

Antigamente havia
a casa de estar
e a casa de jantar
e havia fome
como hoje (LOPES, 2018, p. 77)

É um modo pessoal de ver o mundo, pois a língua – lugar que habita – é influenciada pelo espaço que nos rodeia, do mesmo modo que o ser é influenciado por esse espaço, como afirma a epígrafe de Teixeira de Pascoaes:

Ah, se não fosse a névoa da manhã
E a velhinha janela, onde me vou
Debruçar, para ouvir a voz das cousas,
Eu não era o que sou. (LOPES, 2018, p. 33))

Ouvir a voz das coisas parece ser aquilo que Adília faz nesses textos aparentemente simplistas que retratam o quotidiano familiar

¹⁵ Embora as palavras do pai não sejam citadas, mas apenas as das familiares do sexo feminino.

lisboeta da classe média e que vão construir, como uma literatura oral, uma *doxa*, essa mulher gorda, mas saudável e feliz, ainda que algo decepcionada.

O espaço como influência do ser é um tema recorrente em diversas disciplinas e um conceito pertinente para a compreensão da obra de Adília Lopes. Edward Hall em *La dimension cachée*, afirma que tudo o que o homem é e faz está ligado à sua experiência do espaço, que o nosso sentimento do espaço resulta da síntese de numerosos dados sensoriais, de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfativa e térmica e ainda que as relações humanas, tanto pelas suas ações, como pelos seus afetos, juntamente com a cultura estruturam o mundo perceptivo (HALL, 1971, p. 222). Segundo Yi-Fu Tuan, conhecer uma pessoa é frequentemente associado a conhecer a sua casa e o seu mundo (1996, p. 940). É isso que a escritora/poeta/personagem faz nesta obra ao abrir-nos as portas da sua casa e do seu pequeno mundo. A pertença ao lugar determina o modo de ser da pessoa que o habita, do mesmo modo que o lugar também é visto, lido, vivido segundo os olhos de quem o habita e por quem foi construído, numa relação que corre nos dois sentidos.

Retomando a pergunta sobre os atributos da carochinha/Adília podemos dizer que a mulher desenhada em *Estar em casa* é uma mulher carente, mas apaziguada, que se inscreve num mundo tradicionalmente feminino – o da casa e das mulheres que a povoaram (mãe, avó, tia, criadas da vizinhança) – e em que o mundo dos afetos reais e não sonhados se conjuga no feminino “A minha gata Lu / era mansa meiga bondosa macia / minha filha e minha mãe” (LOPES, 2018, p. 80). É também uma mulher que aceita a imagem diferente, socialmente vista como negativa, vivendo a sua gordura de forma positiva: o género feminino sem ditames sociais de aspeto físico. Esta aceitação (relativa) da falta de amor só foi possível pela topofilia – a ligação afetiva entre a pessoa e o lugar, o amor do lugar, difuso como conceito, mas vivido e concreto como experiência pessoal feliz, de refúgio no mundo da infância, das leituras, dos animais domésticos (a que se opõe o mundo de um círculo mais exterior, que pode ser cruel). Esse pequeno mundo de que vai ouvir a voz das coisas e construir, como na poesia oral, o seu romance tuga em poema, problematizando (parodiando?) mais uma vez um género antigo o *rimance*. É ainda o texto da sublimação da falta de prazer sexual pelo prazer da língua – gozo praticado num jogo com os códigos, os géneros que tem que desfazer para chegar a esse texto de prazer e gozo para

si e para o leitor e para se afirmar como *mulher poeta*, o atributo mais importante desta carochinha, que escreve para se percorrer, e para no meio desta citação paródica do mundo *tuga* e do mundo aristocrático das leituras eruditas criar e afirmar, escrevendo, o seu próprio ser.

Referências

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris:Seuil, 1973.

HALL, E. *La dimension cachée*. Paris:Seuil, 1971.

HUTCHEON, L. *A theory of parody. The teaching of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

LOPES, A. *Dobra*: Poesia Reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

LOPES, A. *Manhã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

LOPES, A. *Bandolim*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.

LOPES, A. *Estar em casa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

MUSSET, A. *On ne badine pas avec l'amour*. Paris: Société d'Enseignement Supérieur, 1979.

TUAN, Yi-Fu. Home and World, Cosmopolitanism and Ethnicity Key Concepts in Contemporary Human Geography. In: DOUGLAS, Ian; HEGGETT, Richard; ROBINSON, Mike (ed.). *Companion Encyclopedia of Geography The environment and Human Kind*. London; New York: Routledge, 1996.



Adília Lopes por Adília Lopes, Ou uma poética de ajuntamentos

Adília Lopes by Adília Lopes Or an Assemble Poetics

Paulo Alberto da Silva Sales

Instituto Federal Goiano (IFGoiano), Hidrolândia, Goiás / Brasil

paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

A QUEDA DA CASA DE USHER

A minha mãe gostava de humor negro. De uma vez, disse-lhe que nossa casa, que era muito velha, caía. As pessoas do prédio em frente, que é muito feio, vinham todas à janela e o prédio muito feio caía. Do prédio muito feio não tinha pena nenhuma. Das pessoas sim, claro. A minha mãe achou graça a esta brincadeira. E eu fiquei contente.

14/8/14

(LOPES, 2015, p. 40)

BRINQUEDOS

Cristina Campos conta em *A noz de ouro* que brincou em criança com brinquedos de primas velhas. Eu brinquei com os brinquedos de minha mãe, brinquedos dos anos 20-30, a minha mãe nasceu em 1927. Ainda tenho esses brinquedos. São sagrados. Nunca estraguei brinquedos. Vivi sempre em vários tempos.

17/8/2014

(LOPES, 2015, p. 49)

Resumo: Partindo da noção de ajuntamento, noção essa que envolve várias estratégias intertextuais e discursivas que mesclam na matéria do poema a vida, a experiência e arte, unidas às tendências da contemporaneidade, tais como o anacronismo e o retorno aos tempos passados, este artigo examina alguns poemas do livro *Manhã*, da poeta portuguesa Adília Lopes. Neste livro, evidenciaremos como a poeta articula significantes desprovidos de significados que são entrelaçados às experiências íntimas vivenciadas por Adília em vários momentos de sua vida, principalmente os da infância e os da adolescência. Para isso, selecionamos poemas que articularam os pormenores do sujeito empírico associados às experiências de leitura da tradição e, também, da cultura de massa e o que se resultou desses agrupamentos. Por fim, chegamos à conclusão de que a poesia de Adília Lopes se apresenta como um novo estágio da lírica portuguesa contemporânea que vai além da prática do *ready made* e se caracteriza, então, pela inespecificidade e pelo hibridismo.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; ajuntamento; Adília Lopes.

Abstract: Starting from the notion of assemble as a notion that involves many discursive and intertextual strategies which merge life, experience and art in poem's material joined to the contemporaneity tendencies such as anachronism and the ancient times return, this paper probes some poems of the book *Manhã*, written by the Portuguese poet Adília Lopes. In this book, we are going to evidence how the poet articulates signifiers deprived of meanings that are intertwined into intimate experiences lived by Adília in lots of moments of her life, mainly those of the childhood and adolescence. At the end, we arrive to the conclusion that the Adília Lopes poetry presents itself as a new phase of Portuguese contemporary lyric which goes beyond of ready made practice and is characterized, then, by non-specificity and hybridity.

Keywords: contemporary Portuguese poetry; assemble; Adília Lopes.

Recebido em: 29 de julho de 2019.

Aprovado em: 31 de julho de 2019.

1 “Custa-me/ contar/ de contas/ e de contos”¹

A sinonímia encontrada no *Dicionário Houaiss de Antônimos e Sinônimos* (2011, p. 37) para o verbete “ajuntamento” traz a ideia

¹ LOPES, 2015, p. 31.

de ‘acréscimo’ (acrescentamento, adi(ciona)ção, adicionamento, inclusão, ad(junção), soma); de ‘amasiamento’ (amigação, união), de ‘amontoamento’ e de ‘coleção’ (compilação; de ‘concentração’ (acúmulo, agrupamento, reunião). Todos esses usos pragmáticos da palavra ajuntamento podem ser encontrados na produção poética de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, ou como é mais conhecida, Adília Lopes. Nascida em 1960 e filiada ao *zeitgeist* de fins do século XX e início do século XXI, Adília tem produzido intensamente poemas que se filiam à uma “poética do comum”, da “pluralidade e da mediania” (PEDROSA, 2008), sem grandes nuances de uma arte “original” e desvinculada à noção de identidade fixa. Sua poesia está mais interessada em apresentar os resquícios de experiências marcadas pela multiplicidade de formas e de desejos experimentados e redescobertos pelo sujeito no momento da escrita poética que, em seu caso, se realiza como uma reescrita mista e remissiva.

Os dois poemas utilizados inicialmente como epígrafe ilustram alguns dos processos de criação poética de Adília. Ambos pertencem ao livro *Manhã*, publicado em 2015, obra, essa, que apresenta instigantes processos de ajuntamentos de elementos sobrepostos na matéria do poema. O primeiro, intitulado “A queda da casa de Usher”, faz referência direta à tradução do título do conto norte-americano *The Fall of House of Usher*, publicado em 1839 pelo escritor romântico Edgar Allan Poe (1809-1849). Essa alusão direta revela, no texto poético, a utilização de recursos da contística do próprio Poe, tanto no aspecto do conteúdo quanto na teorização do conto enquanto gênero literário. Nesse conto de Poe, o leitor é guiado por um narrador autodiegético, cujo nome não é revelado, que apresenta a história da família Usher. Esse narrador recebe uma carta da personagem Roderick Usher, seu amigo de infância, solicitando que aquele primeiro fosse até sua casa e que passasse alguns dias nela. Chegando à casa, o narrador descreve várias partes do ambiente interno por meio de um sentimento de angústia, medo e, conseqüentemente, de terror. Tais descrições têm caráter subjetivo, ambíguo e são arquitetadas, intencionalmente, por meio de uma atmosfera lúgubre – reforçada nas sensações causadas pelas cores escuras, pelas rachaduras, pelos mofos e pelos móveis deteriorados – o que leva à criação da unidade de efeito no leitor. Muito além da ruína da casa em si, o conto também traz a ideia do esmaecimento do sujeito que é construída no enredo a partir da noção de duplo.

No poema de Adília, partindo de sua estrutura em prosa, percebe-se a associação do poema à forma do microconto. Nele, o sujeito lírico apresenta uma história parecida à criada por Poe: a de uma casa velha em ruínas. Contudo, a ambiguidade do poema – resgatada da atmosfera do conto de Poe e, também, na própria forma de apresentação dos versos que não deixam claro se é a casa vivida por Adília ou se é o prédio em frente à casa dela que se desmorona – é confirmada pela memória afetiva da poeta ao lembrar, ironicamente, que sua mãe tinha um “humor negro”: “De uma/ vez, disse-lhe que a nossa casa, que era muito ve-/lha, caía. As pessoas do prédio em frente, que é/ muito feio, vinham todas à janela e o prédio muito/ feio caía”. A tentativa em criar uma unidade de efeito no leitor, tão cara à Poe, é desfeita no poema de Adília ao se criar uma ambiguidade intencional – que também é marca do conto da personagem Usher – associada às subjetividades do eu lírico: “Do prédio muito feio não tinha pena/ nenhuma. Das pessoas sim, claro. A minha mãe/ achou graça a esta brincadeira. E eu fiquei contente”. Os versos finais do poema trazem, ainda, uma dicção irônica e mesmo cômica ao distorcer ideia do texto base – ou do hipotexto (GENETTE, 1982) – ao sair do universo puramente literário para expressar uma visão comezinha e desimportante dos fatos.

Em “Brinquedos”, segundo poema utilizado como epígrafe, o sujeito poético convida o leitor a adentrar no universo infantil através de uma hipotética memória de leitura de Adília. O ato de brincar com bonecas, que foram passadas de gerações a gerações, é apresentado em um tom prosaico contado por um narrador heterodiegético: “Cristina Campo conta em *A noz de ouro* que/ brincou em criança com brinquedos de primas/ velhas”. *A noz de ouro* é o título de uma narrativa fantástica de Catherine Cooper, publicada em 2012, cujo enredo trata das aventuras de Jack Brenin, uma personagem que vivencia uma saga mágica a partir do momento em que se depara com um objeto encantado no chão e, a partir de então, sonho e realidade passam a fazer parte do mesmo cosmo da personagem. Ao compartilhar de tendências ficcionais semelhantes às de J. K. Rowling, autora da saga *Harry Potter*, a narrativa de Cooper muito provavelmente serviu como fonte criativa para Adília. Nos versos seguintes, o eu lírico afirma ter brincando com os brinquedos que foram da mãe e que ainda os preserva. Além disso, eles possuem um valor afetivo à poeta que, veremos, em quase todos os poemas do livro *Manhã*, há uma

construção poética que valoriza o universo infanto-juvenil sobreposto por tempos e vivências diversas que abrem brechas para a demarcação da subjetividade lírica: “Vivi sempre em vários tempos” (LOPES, 2015, p. 49).

As várias temporalidades presentes na tessitura do poema exemplificam outra linha de força presente na escrita poética de Adília: a do hibridismo entre as referências da cultura de massa com as referências canônicas sem haver uma espécie de indiferenciação. Nessas adjunções, o poema nivela as referências da alta cultura com as produções massificadas que, muitas das vezes, são depreciadas pela crítica literária tradicional. Esses vários tempos experimentados pela poeta – no caso específico da obra *Manhã* – marcam a inespecificidade de um tempo único do passado. A nosso ver, Adília apresenta vários tempos passados e os revive por meio de instantes pouco desfrutados que, no momento presente da escrita poética, as junções apresentam uma nova experiência de vida/poesia. Os desejos e as marcas do passado, sobretudo as autobiográficas, são veementemente destacadas no livro por meio de vários discursos que não se limitam ao universo da lírica.

Metaforicamente, o título *Manhã* remete às experiências das duas primeiras décadas de vida de Adília. Contudo, não há uma linha contínua na rememoração temporal da poeta, que iria do nascimento à idade adulta. Há um vai e vem de referências aos pormenores entrecruzados e os poemas, associados aos elementos não-verbais, reiteram essa desarticulação entre os tempos que se refletem, por sua vez, na inespecificidade do material poético. Podemos destacar, por exemplo, os elementos do gênero autobiografia – sobretudo aqueles que indicam a tentativa de narrar a vida por meio do cronótopo² – que são acoplados aos poemas e com eles dialogam. Ao abrir o livro, na quarta página, o leitor se depara com a seguinte fotografia:

² Segundo Ceia (2009), trata-se de um termo bakhtiniano criado para representar a indissociabilidade entre o tempo e o espaço em relações literárias.

Adília, verão de 1964



Fonte: (LOPES, 2015, p. 4)

Nessa imagem, a poeta traz para o universo da lírica um elemento “estranho” que pertencia, até então, ao campo da autobiografia e que passou, então, a fazer parte dos agrupamentos da poesia de Adília. Nessas associações entre elementos imagéticos às experiências de vida, chama-nos a atenção a forma na qual o livro *Manhã* é apresentado. Ele nos remete diretamente à “autobiografia (?)” *Roland Barthes par Roland Barthes*. Nessa obra complexa de Barthes, há a articulação de elementos autobiográficos à sua teoria da *écriture*, isto é, uma teoria que engloba a copresença, no mesmo texto, de elementos críticos, teóricos e autobiográficos que, juntos, tratam o texto como uma crítica-escritura movida pelo prazer³ (*jouissance*). A vida vista como uma escritura na qual os intertextos (aspectos da vida) servem de subsídio para a exemplificação

³ Em *Le plaisir du texte*, publicado em 1973, Barthes aprimora a noção de escritura como um texto desestabilizador e movido pela fruição: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. (BARTHES, 2010, p. 20-21).

do prazer da escrita textual: “O intertexto compreende não apenas textos delicadamente escolhidos, secretamente amados, livres, discretos, generosos, mas também textos comuns triunfantes. Você também pode ser o texto arrogante de um outro texto”. (BARTHES, 2003, p. 60).

Essa intertextualidade direta entre o livro *Manhã* e a obra de Barthes aparece não só na composição do livro – o que nos motivou, também, a nomear esta reflexão como “Adília Lopes por Adília Lopes” – mas na própria materialidade de poemas do livro, tais como em “Açúcar”, ao citar o nome desse teórico pós-estruturalista: “Barthes escreveu já não sei onde cito de cor: o/ açúcar é violento”. Acho que tem razão” (LOPES, 2015, p. 94). Aqui e em outros poemas de outros livros anteriores, Adília resgata o nome Barthes e o utiliza como um significante desprovido – em certa medida – dos sentidos ligados a ele. Todos esses entrecruzamentos e jogos promovidos pelos poemas apontam para a ideia de crise da linguagem enquanto ciência.

Há outros dois poemas intrigantes que também trazem elementos imagéticos entrelaçados à construção poética. O leitor de poesia, ao deparar-se com as descrições “fidedignas” de fatos vividos e às fotografias com as quais fazem referência, poderia, *a priori* associá-las a trechos de uma autobiografia. Entretanto, o sujeito lírico fornece detalhes dessa cisão com a “realidade” ao articular os fatos vividos com a subjetividade lírica. Eis os poemas:

DIJON

Em 1977, fiz um curso de férias em Dijon. Passei o mês de Agosto no Pavilhão Lamartine no campus universitário. Na cantina, gostava de comer couscous e lentinhas. Nunca tinha comido. O professor de História da Arte falou-me de Arpad Szenes. Nunca tinha ouvido falar. Saiu uma fotografia minha no jornal. Estou a comer crepes de cassis com outros estudantes. Sou a única de óculos.

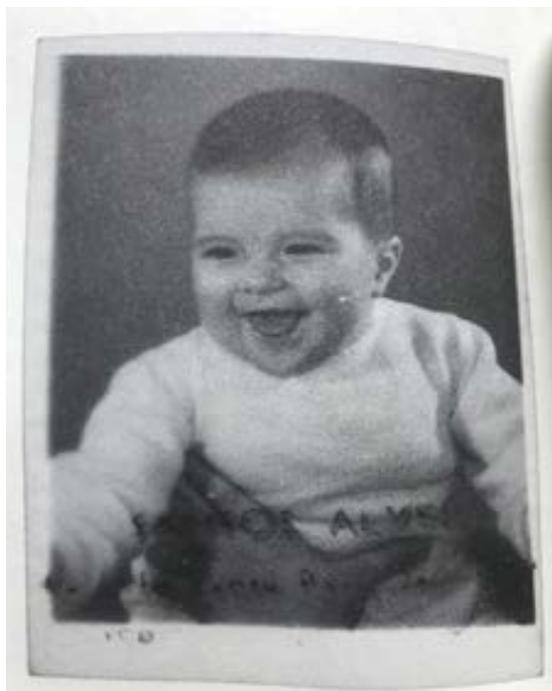
(LOPES, 2015, p. 20)

Le Bien Public (Dijon), 24 de Agosto de 1977



Fonte: (LOPES, 2015, p. 21)

Adília com 6 meses



Fonte: (LOPES, 2015, p. 76)

DANSAR

Desde que comecei a dançar escrevo dançar com s com a Sophia. Danso na minha cozinha descalça. Danso sozinha para os gatos. Gosto de dançar sem música o tempo que a ampulheta do meu Avô Raul mede: 10 minutos. Posso virar a ampulheta ao contrário e dançar mais 10 minutos. Posso dançar assim até o infinito. Tenho diabetes tipo 2, devo dançar por dia 30 minutos. Também ponho a caixa de música a tocar e danso. É a caixa de música que minha mãe me trouxe do aeroporto de Frankfurt, no final dos anos 60, quando voltou de um congresso de Botânica em Darmstadt. Esta caixa de música é um abeto com um casamento de passarinhos à volta. É cor-de-rosa e verde. Há um romance de Stendhal que se chama *Le rose et vert*. Ainda não li. Mas tenho o livro. Posso ler. Gosto de pensar nessas coisas enquanto danso. Enquanto danso, penso. Penso e giro. De girar e de gerir. Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor. Enquanto danso, rezo pela paz. Enquanto danso, descanso. O meu pâncreas melhora. Só coisas boas. Tenho uma cassette de rock jugoslavo que a minha intérprete em Sarajevo, a Amra, gravou para mim. Estive em Sarajevo em Maio de 1991 num encontro de poetas. Também danso rock. Dansar é leve e intenso como diz a Tereza Amado.

4/8/14

(LOPES, 2015, p. 77-78)

Ambos os poemas anteriores apresentam uma dicção em prosa que resgata registros coloquiais do sujeito poético. Contudo, ao evidenciar as experiências de vida, o poema rompe com as barreiras da objetividade ao descrever o que foi vivido em um determinado período de tempo por meio da inserção de experiências subjetivas que não caberiam, talvez, em uma narrativa autobiográfica. O que se percebe nessas junções é uma construção poética que joga com os limites do autobiográfico ao mesclar tempos e sensações diversas não só do momento resgatado, mas, principalmente, do momento da escrita poética. Em “Dijon”, por exemplo, o eu lírico reforça sua subjetividade – mesmo muito sutil – ao afirmar que não tinha ouvido falar em Arpad Szenes ou que nunca tinha comido couscous e lentilhas. Já em “Dansar”, há inúmeras artimanhas poéticas que desestabilizam tom narrativo de uma autobiografia. Feito por meio de inúmeros jogos irônicos, sobretudo que desconstroem a ideia de descrever fatos da fotografia a qual foi associada, o poema faz um

jogo vertiginoso a partir da mudança da “ç” por “s” no verbo “dançar” e a “dansa” ensimesmada que o sujeito lírico faz apresenta tempos e momentos distintos. Ela vai do passado ao futuro de um verso ao outro, além de apresentar descrições que pertenciam ao universo infantil e que se encontram com informações da poeta adulta – “Enquanto danso, descanso./ O meu pâncreas melhora. Só coisas boas.” – aspectos esses que, também, desestabilizam a relação que existia entre vida/arte. Além disso, os versos ironizam a ideia do sujeito cartesiano pautado no *penso, logo existo*: “Enquanto/ danso, penso. Penso e giro. De girar e de gerir./ Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor./ (LOPES, 2015, p. 77).

Em via oposta à da criação de uma identidade una e sólida, os poemas de Adília apostam em uma abordagem que vai além do descentramento do sujeito. As transgressões desses limites, até então rígidos, são sintomas de um tempo anacrônico e que não estabelece bases sólidas para o sujeito contemporâneo se firmar. Tornaram-se obsoletas, na contemporaneidade, as ferramentas com as quais a crítica de poesia moderna e modernista se munia para o estudo de poéticas que constituíram solidamente por meio da metafísica e da transcendência. Sobre essas questões, Agamben (2012) em *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie* entende que

se observarmos aquilo que nossa experiência nos fornece, nos daremos conta de que essa relação está se invertendo sob nossos próprios olhos. A arte contemporânea nos apresenta, de fato, de modo cada vez mais frequente produções frente as quais não é mais possível recorrer ao tradicional mecanismo de juízo estético, e para as quais a dupla antagonista *arte, não arte* nos parece absolutamente inadequada. [...] Na arte contemporânea, é o juízo crítico que põe a nu a sua própria dilaceração e, assim fazendo, suprime e torna supérfluo o seu próprio espaço. (AGAMBEN, 2012, p. 88-89)

Agamben entende ser contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo e que nessa inadequação e nessa busca a outros tempos – principalmente passados – há deslocamentos dissociativos e anacrônicos, tornando a relação do poeta contemporâneo com sua era “esquizofrênica” (JAMESON, 2007). Muitos poemas de *Manhã* apresentam esse anacronismo e essa dissociação temporal ao embaralhar tempos de forma irônica. Aliás, o uso do recurso irônico pelos

poetas pós-modernos tem sido uma ferramenta muito eficaz na tentativa de firmar a indeterminação do poético frente à determinação e *logos* modernistas. Por essa razão, as junções presentes na matéria do poema apresentam uma *mélange* (mistura) típica do pastiche⁴ pós-moderno moldado por jogos textuais.

2 “Escrever um poema/ Escavar uma toca”⁵

Além dessas inadequações, verifica-se na poética de Adília, sobretudo no livro *Manhã*, a presença de várias referências intertextuais, tanto da literatura canônica quanto de outras manifestações da *pop art* que se entrelaçam às experiências do sujeito poético. No início do livro, por exemplo, Adília traz duas citações que funcionam como mote à glosa poética de todo o livro. A primeira, de Alexandre O’Neill, diz: “(Pesquisas fazem-se em casa, já dizia minha avó, que era escritora)” (LOPES, 2015, p. 7). Já na segunda, retirada da obra *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, publicada em 1846, Adília destaca:

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vitor Hugo, e *recorta* a gente, de cada uma delas, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks. (LOPES, 2015, p. 9)

Ambas as citações norteiam o projeto poético de *Manhã*, o qual seria o da criação de uma poesia lírica feita por meio de recortes, de apropriação de nomes, de citações e de referências canônica e da cultura de massa. À todas essas referências são entrelaçadas as experiências da poeta enquanto criança, jovem e mesmo adulta. O desejo, principalmente em experimentar novas sensações, é destacado em inúmeros poemas, já que “não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe da minha pessoa imaginária”. (BARTHES, 2003, p. 14)

⁴ Sales (2017) apresenta um estudo sobre o pastiche na poesia de Adília Lopes.

⁵ LOPES, 2015, p. 32.

Para entendermos o processo de criação dos poemas de Adília Lopes, aqui denominado por nós como uma poética de ajuntamentos, apoiamo-nos nos estudos de Florencia Garramuño (2014), sobretudo em seu livro *Frutos estranhos*. Segundo essa estudiosa, textos como os de Adília, por se constituírem por meio da união de elementos díspares e por desestruturarem a própria composição dos gêneros literários, tornam-se textos questionadores que põem em xeque as especificidades da poesia e do estilo lírico. No caso específico da poética de Adília, seus textos dissolvem as fronteiras do poético em si e, por isso, “ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e [ao] colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia”. (GARRAMUÑO, 2014, p. 18). As marcas de inespecificidade do poético, associadas à mescla entre verso e prosa tendem à prosaificação do verso, à dicção antilírica mesclada a outros discursos que fogem ao universo do que se considerava, até então, como poético, além da retratação das mais diversas vivências experimentadas por Adília. A inespecificidade da lírica adiliana, associada a um hibridismo de discursos descritivos, narrativos, citações e de memórias desestruturam a noção tradicional de poema. Esse profundo interesse pelos elementos autobiográficos também aparece em vários outros poetas portugueses contemporâneos de Adília. Nessa poeta em questão, destacamos o seu profundo interesse no desnudamento do eu – um eu construído e reconstituído por meio de memórias diversas que se transformam em matéria de poesia – sobretudo na trilogia de livros *Manhã*, *Bandolim* e *Estar em Casa*, publicados respectivamente em 2015, 2016 e 2018.

Nos oito primeiros poemas de *Manhã*, intitulados, respectivamente, “Colares”, “*Woman’s day*”, “Plásticos”, “A padaria”, “Pralines”, “Miss Helen”, “14 anos” e “Memórias” apresentam vestígios da experiência da poeta aos tempos mais remotos da sua infância que são apresentação por meio do verso em prosa. Em “Colares”, por exemplo, nos versos “é minha recordação mais antiga. É es-/ tranha. Parece inventada. Mas não é” (LOPES, 2015, p. 11) e em “Lembro-me de andar a passear à noite com os/ meus pais em Colares pela estrada. A minha mãe/ dizia-me: ‘Olha, um pirilampo’. Acho que nunca vi nenhum. Ainda posso ver”. (LOPES, 2015, p. 12), constata-se um jogo irônico que desconstrói a fidedignidade de um relato puramente autobiográfico. Os pormenores, muitas das vezes desimportantes e que passaram despercebidos, são trazidos à matéria do

poema e passam a articular com às experiências diversas que, em vários momentos, não foram compreendidas pela poeta, tais como no poema “Estrelas”: “Na missa, uma velhota a cantar a ladainha a/ Nossa Senhora em vez de cantar *stella matutina*/ cantava *estrela na cortina*. Acho isto lindo” (LOPES, 2015, p. 50) e em:

Memórias

Quando tinha 12 anos, fumava Ritz, punha Eau Verte de Puig, ouvia Cat Stevens, escrevia poemas num caderno cor-de-laranja comprado em Bruxelas. Estava apaixonada e não era correspondida. (LOPES, 2015, p. 34)

Aqui, as “memórias” do sujeito lírico são permeadas pelo fetiche aos bens de consumo da sociedade capitalista pós-industrial. Nela, os sujeitos “esquizoides” são movidos, como bem entendem Deleuze e Guattari (2010), por fluxos desejantes na busca desenfreada em satisfazer o eu que não pode ser mais contemplado, haja vista que estamos na era das multiplicidades e não mais das totalidades. Vistos dessa forma, os instantes descritos no poema acima são evidenciados pelo uso de verbos no modo indicativo do tempo pretérito imperfeito, cujas ações mostram-se falhas e sem perspectiva de alguma contemplação total. Esses aspectos presentes no processo de criação poética adiliana confirmam os dizeres de Deleuze e Guattari, para os quais

só a categoria da *multiplicidade*, empregada como substantivo e superando tanto o múltiplo quanto o Uno, superando a relação predicativa do Uno e do múltiplo, é capaz de dar conta da produção desejante: a produção desejante é multiplicidade pura, isto é, afirmação irredutível à unidade. Estamos na idade dos objetos parciais, dos tijolos e dos restos. Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como pedaços de uma estátua antiga esperam ser contemplados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem. Já não acreditamos em uma totalidade original nem sequer em uma totalidade de destinação. [...] Só acreditamos em totalidade *ao lado*. E se encontrarmos uma totalidade ao lado dessas partes, ela é um todo *dessas* partes, mas que não as totaliza, uma unidade *de* todas essas partes, mas que não as unifica, e que se junta a elas como uma nova parte composta à parte. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 62)

Essa multiplicidade, resultante de uma produção desejante que desacredita em uma unicidade ou na vinculação de uma origem na contemporaneidade, da qual refletem Deleuze e Guattari, pode ser encontrada na vasta obra poética de Adília. Se fizermos um percurso crítico que vai desde *Um jogo bastante perigoso*, seu primeiro livro de poemas, publicado em 1985, passando por *Dobra*, de 2009 – obra, essa, que concentra todas as publicações feitas até então –, além das publicações mais recentes, tais como *Manhã*, de 2015, *Bandolim*, de 2016 até sua última publicação, *Estar em casa*, de 2018, os ajuntamentos revelam uma transposição de limites que ultrapassam o *ready made*: os poemas criam novas experiências poéticas por meio da união de fragmentos de experiências diversas. Essas experiências são, principalmente, as das vivências na escola, as dos passeios realizados na infância e adolescência em lugares históricos, memoráveis ou mesmo corriqueiros, além das várias leituras de obras literárias, de revistas e de tantos outros livros que a poeta realizou. Dessa miscelânea de informações, resultou-se, na obra *Manhã*, em um conjunto de poemas em prosa, nos quais se verifica uma poeta cujo eu lírico exprime seu sentir por meio de uma voz de uma contadora de histórias. Abaixo, eis um exemplo desses aglomerados:

ESCREVER

Foi a escrever “as mãos tismadas da acácia” em/vez de “os ramos da acácia” que ganhei um prêmio literário aos 11 anos.

Aos 11 anos, voltava da escola no segundo andar do autocarro da Carris, daqueles autocarros como os de Londres que havia em Lisboa nos anos 70. Dizia alto a uma colega quando passávamos por uma casa de pasto:

– Os fritados!

Na montra da casa de pasto havia fritos muito olesos, muito esturricados. Dizia sempre isto. Era litúrgico. De uma vez, uma mulher que vinha no autocarro corrigiu-me:

– Não se diz fritados, diz-se fritos.

Aos 13 anos, li *Snobíssimo* de Pierre Daninos. Vem lá uma passagem de Joyce, do *Finnegans Wake*, de que gostei muito, foi só o que fixei do livro de Pierre Daninos:

Cumulonubulocirronimbando o céu

Por causa disso, escrevi na escola uma redação que começava assim:

Alaranjadamente o pássaro da tristeza começou a voar.

Já não tenho essa redação. Num dia mau, deitei-a para o lixo. Estava escrita a tinta permanente sépia numa folha pautada. Dois colegas meus gostaram da redacção. Tinha encontrado dois leitores ideais. Estava salva.

26/7/14

(LOPES, 2015, p. 51-52)

Multifacetados são, também, os vários caminhos pelos quais a poeta percorre em sua composição poética. A nosso ver, podemos destacar como marca de seus poemas a presença de uma dicção irônica no resgate das experiências vivenciadas que, por sua vez, também são associadas às infinitas referências textuais e não textuais. Nesse amontoamento, ressaltamos também a presença de nomes próprios de autores e de pessoas comuns do convívio de Adília que são amarrados às lembranças de fatos (des)importantes às experiências de vida do sujeito lírico. Não obstante, frases, trocadilhos, provérbios coletados de discursos orais, citações de obras literárias, comentários de teor paródico e, também, cômico são típicos de sua poética. Os poemas “O pequeno Lord” e “Livros para crianças” são ilustrativos:

O PEQUENO LORD

Quando eu era criança, em minha casa havia Livros de que só restavam bocados. Era assim com *O pequeno lord*. Só havia a capa. Só haver a capa era fascinante. Mas ainda não li *O pequeno lord*. Mas posso ler.

17/8/14

(LOPES, 2015, p. 47)

LIVROS PARA CRIANÇAS

Em criança detestava poemas para crianças, Aquilino Ribeiro e *O Principzinho* de Saint-Exupéry.

Gostava da Condessa de Ségur, de Enid Blyton e de contos de fadas.

Não fui capaz de ler *Céu aberto* ou *História de Dona Redonda e da sua gente* porque misturava fadas com D. Afonso Henriques. Isso dava-me vômitos. Não se mistura a realidade com a ficção.

Também não gostei nada de um conto alemão que a minha mãe me começou a ler em que uma rapariga se chama Frida. Não quis ouvir esse conto. Nunca o li. Uma rapariga não pode se chamar ferida.

(LOPES, 2015, p. 120)

Nos ajuntamentos feitos nos poemas acima, há o resgate da memória de leitura da poeta em momentos da infância que se misturam com a visão de mundo da poeta adulta. Nesse amálgama, surgem indícios de uma subjetividade permeada pelo lido e mesmo pelo não lido “não li mas posso ler”. A referência ao *Pequeno Príncipe*, clássico da literatura infanto-juvenil francesa, é tratado nos poemas através de trocadilhos irônicos nos quais o sujeito lírico faz entre, por exemplo, a não relação entre ficção/realidade e arte/experiência. Nos versos, verifica-se, ainda, uso da ironia e da comicidade, não apenas como recursos formais de revisão e ou crítica a questões do passado. Em Adília, o apelo ao tom risível e à comicidade refletem justamente a não adequação da poeta à moldes pré-estabelecidos, à insubordinação dos limites dos gêneros e de imposições estanques do século XIX e XX. Interessa mais à sua poética a valorização dos afetos que aguçam os sentidos, sobretudo o tato, do que a imposição de uma individualidade ao lado de sua consequência formal. Sua poética situa-se nessa crescente inviabilidade de um estilo, ou seja,

no extremo oposto, mas nem tanto, o plural e o mediano são compreendidos, agora, negativamente, como efeitos de uma barbárie pós-moderna, em que a ausência de grandes obras e autores e de um consenso sobre sua avaliação remeteriam do mesmo modo a uma forma plenamente constituída, mas num passado sobre o qual se debruça o olhar saudoso de valores incontornáveis e da identidade estável que através dela se auferia. (PEDROSA, 2008, p. 42)

São poemas que, no seu bojo, desestruturam toda uma tradição rígida que categorizavam os gêneros, sobretudo o poético, além da separação entre vida e arte. Adequando-se aos preceitos pós-estuturalistas, com a noção de desconstrução, bem como a noção de desterritorialização e dos rizomas deleuzianos, sua poética se situa nos acasos dos vários encontros entre a ausência de sentidos totalizantes, na antiforma ou androgenia de suas criações poéticas e de textos *scriptibles* (BARTHES, 2003) que apostam nas inúmeras articulações entre os significantes.

Nessa mistura entre elementos provenientes de diversos meios na matéria poética de Adília, acreditamos que uma das principais estratégias verificadas na obra *Manhã* e em outras da poeta estudada seriam os vários níveis intertextuais que articulam, pelo menos, três eixos temáticos: são eles a experiência de vida, a experiência de leitura literária canônica e da experiência de outras leituras com os vários objetos e bens de consumo da cultura de massa. Enfim, são nesses ajuntamentos de elementos diversos que a subjetividade lírica, na contemporaneidade, encontra fôlego para se materializar no verso e poesia/vida/experiência se friccionam entre si e coexistem unidos em prol de um determinante comum nesta poeta que nos fascina. O último poema que citamos encerra nossa leitura sobre essas sutilezas presentes na poética adiliana:

14 anos

Aos 14 anos, queria ser psiquiatra. Achava que tinha de estudar muito neurologia e psicologia. Nessa altura, saiu um *Paris-Match* com um dossier grande sobre o cérebro. Estudei-o afincadamente e arquivei-o. Na Bertrand do Chiado, comprei um livro brasileiro de psicologia. *Acto falhado* era *ato falho*. Ainda hoje gosto de dizer *ato falho*.

24/6/14

(LOPES, 2015, p. 17)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. In: _____. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 73-90.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CEIA, Carlos. Cronótopo. In: _____. *E-dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: <http://http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronotopo/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário de antônimos e sinônimos*. São Paulo: Publifolha, 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007.

LOPES, Adília. *Manhã*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

PEDROSA, Célia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41-50.

Varia



“Brilho como espelho”: tensões entre fingimento e testemunho em Sylvia Plath

“I Gleam Like a Mirror”: Tensions Between Pretending and Testimony in Sylvia Plath

Derick Davidson Santos Teixeira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
derick.davey@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata da tensão entre testemunho e fingimento na poesia de Sylvia Plath. Veremos que, na obra da poeta, há uma tensão entre a poesia que finge e a poesia que testemunha, similar à tensão que é possível estabelecer entre a poesia de Fernando Pessoa e a poética do testemunho formulada por Jorge de Sena. Tais concepções de poesia são cotejadas, principalmente, com um artigo de George Steiner sobre a obra da poeta, com formulações de Giorgio Agamben sobre o testemunho e com propostas críticas de Marcos Siscar relacionadas ao lugar de fala da poesia. Dessa forma, é possível elucidar como Sylvia Plath atinge uma modalidade de testemunho dotado de valor histórico e que expõe o lugar de fala próprio da poesia.

Palavras-chave: Sylvia Plath; poesia; fingimento; testemunho.

Abstract: This work is about the tensions between pretending and testimony in Sylvia Plath’s poetry. We will notice that, in her work, there is a tension between the poetry that pretends and the poetry that testifies, which is similar to the tension that is possible to establish between Fernando Pessoa’s poetry and the poetics of testimony formulated by Jorge de Sena. These conceptions of poetry are collated, mainly, with an article by George Steiner about the poet, with formulations by Giorgio Agamben about the testimony and with Marcos Siscar’s critical proposals related to the place of speech of Poetry. Thus, it is possible to elucidate how Sylvia Plath reaches a type of testimony endowed with historical value and that shows a place of speech that belongs specifically to poetry.

Keywords: Sylvia Plath; poetry; pretending; testimony.

Data de recebimento: 29 de maio de 2019

Data de aprovação: 7 de agosto de 2019

Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Os próprios espelhos, não sei de que modo apresentarão as pupilas luciferinas de Georg; Sá-Carneiro com as veias luzindo de estricnina; Sylvia e as queimaduras dos electrochoques por dentro da cabeça; os outros, de pulmões fechados pela água.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Na década de 1960 a literatura de língua inglesa era, ainda, influenciada pelos preceitos do *New Criticism* e pelos padrões eliotianos de impessoalidade e decoro. Conforme escreve o crítico da obra de Plath, Alfred Alvarez, tratava-se da doutrinação era “da falácia intencional e de todo elaborado dogma de ferro através do qual a poesia era completamente separada do homem que a criou” (1990, p. 20).¹ A tais preceitos críticos, somava-se o seminal “Tradição e talento individual”, de T.S. Eliot, o qual, conforme escreve Jo Gill, “advogou para uma geração e para além o valor da ‘poética impessoal’ e da importância de uma separação entre o homem que sofre e a mente que cria” (2008, p. 16).² Foi nesse contexto, em 1965, que *Ariel*, de Sylvia Plath, foi postumamente publicado.

O prelúdio do caminho que parte de sua crítica literária tomaria foi apontado, principalmente, por dois textos. O primeiro foi o prefácio à primeira edição de *Ariel*, escrito pelo poeta e crítico literário, Robert Lowell. O poeta e crítico, autor do famoso *Life Studies*, nos diz, no prefácio a *Ariel*, que “tudo nestes poemas é pessoal, confessional”

¹ Tradução minha de: “the era of the Intentional Fallacy, and the whole elaborate, iron dogma by which poetry was separated utterly from the man who made it”.

² Tradução minha de: “Tradition and the Individual Talent’ had already advocated to a generation and beyond the value of ‘impersonal poetics’ and the importance of a separation between the man who suffers and the mind which creates.”

(LOWELL, 1996, p. 13).³ Diretamente relacionado ao prefácio e à obra de Lowell, está o decisivo texto de Macha Louis Rosenthal (1967, p. 30) no qual ele cunha a expressão “Poesia Confessional”, para se referir a *Life studies*, de Robert Lowell. Em livro intitulado *The new poets* (1967), Rosenthal expandiu o termo, incluindo além de Lowell, Plath, Anne Sexton e John Berryman. De acordo com o crítico, em oposição à impessoalidade dominante na época, na poesia confessional, a vida do próprio poeta, principalmente sob estresse ou crise psicológica, se torna o tema principal. Assim, de acordo com Rosenthal, Plath seria confessional pois a poeta expõe sua “vergonha psicológica e vulnerabilidade” (1967, p. 79).⁴ O poema mencionado por Rosenthal como o mais claro exemplo do confessionalismo na poesia de língua inglesa é “Lady Lazarus”, o que é feito a partir de uma consideração da biografia da poeta. Assim, em sua leitura, o famoso verso “Morrer é uma arte” (“Dying is an art”) se torna uma referência à morte da autora.

Lady Lazarus é um poema emblemático da última fase de Plath. Podemos elencar, a partir dele, três traços recorrentes na poesia plathiana. São eles: a transfiguração do elemento biográfico, o jogo com as máscaras e a fragmentação do sujeito que fala no poema. Como veremos, há, nessa poética, uma tensão entre duas concepções de literatura: “a literatura que inventa e a literatura que testemunha”, isto é, a “literatura como possibilidade de devir e a literatura como testemunho do vivido”, similar à tensão que, segundo Madalena Vaz Pinto (2016, p. 121), é possível estabelecer entre Fernando Pessoa e a poética do testemunho de Jorge de Sena. Todavia, a partir de um dito de George Steiner em cotejamento com uma formulação de Giorgio Agamben, será possível pensar que Plath alcança, como uma espécie de síntese, uma modalidade de testemunho distanciado daquele formulado por Sena⁵ e que em muito ecoa um lugar

³ Tradução minha de: “Everything in these poems is personal, confessional”.

⁴ Tradução minha de: “vulnerability and psychological shame”.

⁵ A poética do testemunho formulada por Sena, conforme ele elucida no prefácio a *Poesia I*, pode ser entendida como uma forma de dar expressão “ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando” (1977, p. 26). Essa formulação não deixa de evocar certo utilitarismo comunicacional, já que, para Sena, “o testemunho é [...] a mais alta forma de transformação do mundo” (1977, p. 26). Conforme Madalena Vaz Pinto elucida, para ele, “a poesia é expressão responsável, dois termos que remetem para a categoria de sujeito, bem como da linguagem entendida como meio de expressão desse sujeito” (2016, p. 119-120). São termos que não servem ao entendimento plausível da poesia de Pessoa ou Plath, como veremos ao longo deste texto.

de fala próprio da poesia, lugar no qual ela expõe seu potencial crítico e sua ética singular, como Marcos Siscar, em *Poesia e crise* e em *De volta ao fim*, incita-nos a pensar.

De fato, “Lady Lazarus” alude às muito conhecidas tentativas de suicídio da autora, todavia, é interessante notar como o dado biográfico é transfigurado, colocando em cheque a crença no discurso confessional ou referencial. A voz que nos fala no poema diz morrer uma vez a cada década, no momento da enunciação, estamos presenciando a terceira:

Tentei outra vez.

Um ano em cada dez

Eu dou um jeito-

Um tipo de milagre ambulante, minha pele

Brilha feito abajur nazista,

Meu pé direito

Peso de Papel,

Meu rosto inexpressivo, fino

Linho Judeu.

(PLATH, 2010, p. 46)

Vejamos que o dado biográfico, após ser manipulado, se transforma em uma outra cena, um “grande *strip-tease*”, como ela escreve: “A multidão comendo amendoim/ Se aglomera para ver/ Desenfaixarem minhas mãos e pés/ O grande strip tease./ Senhoras e senhores./ Eis minhas mãos/ Meus joelhos” (PLATH, 2010, p. 46). O autoextermínio se mistura com uma cena teatral de tal maneira que o leitor, incluído na “multidão, comendo amendoim” que “se aglomera para ver”, não sabe mais se está a observar um suicídio público ou um show de *strip-tease*. Para assistir ao espetáculo, o voyeurismo do leitor é cobrado: “Há um preço/ Para olhar minhas cicatrizes, há um preço para ouvir meu coração- / Ele bate afinal” (PLATH, 2010, p. 46). A suposta referência ao elemento biográfico no poema não exclui, ainda, as famosas alusões plathianas aos acontecimentos da Segunda Guerra, uma vez que o corpo reificado da mulher que ali se exhibe, como mercadoria, é composto por alusões aos rumores sobre objetos feitos a partir dos corpos dos judeus nos campos de concentração.

Embora a poesia de Plath seja, com frequência, contraposta à poética de Eliot, a relação entre ambas não é, forçosamente, de ruptura, uma vez que é Eliot quem escreve, no seu seminal “Tradição e talento individual”, que a mente do poeta é “um receptáculo” destinado a capturar e armazenar um “sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas” (1989, p. 46). Conforme Eliot escreve, se as emoções particulares podem ser “simples ou rudes ou rasas” na poesia, após a transfiguração, a “emoção será algo de muito complexo” uma vez que o objetivo do poeta é, “trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” (1989, p. 45-46). Embora faça referência a dados vívidos, ao reconfigurar os acontecimentos, transformando-os em outra cena, podemos dizer que o poema de Plath atinge a autonomia do discurso poético, funcionando de forma livre em relação à vida da poeta.

No que concerne ao jogo de máscaras, em “Lady Lazarus”, como uma crítica não deixou de notar, Plath encena o espetáculo de si mesma assumindo o “familiar disfarce triplo, de atriz, prostituta e mulher mecânica” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153),⁶ máscaras famosas ao longo de sua obra.⁷ A figura feminina, que Britzolakis chama de “mascarada textual”, se realiza no tema da “adoração e martírio da estrela pop ou cinematográfica, o veículo cult da fantasia masculina que induz histeria de massa e fome vampírica por revelações confessionais” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153).⁸ O suicídio da mulher-*commodity* soa, ainda, como alusão, um tanto irônica, ao famoso dito de Edgar Allan Poe em seu “Filosofia da composição”: “a morte de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo” (1846, p. 5).⁹ Após remover todas as faixas e carbonizar-se, a passividade com a qual ela se exibia dá lugar ao desejo implacável da mulher-phoenix. Com o “*herr*”, de quem cumprimentava outrora o *Führer*, ela alerta: “Herr Deus,/ Heer Lúcifer/ Cuidado./

⁶ Tradução minha de: “familiar threefold guise of actress, prostitute, and mechanical woman”.

⁷ Como exemplo, cito os poemas: “Fever 103”, “The applicant” e “Stopped dead”.

⁸ Tradução minha de: “finds its fulfillment in the worship and martyrdom of the film or pop star, a cult vehicle of male fantasy who induces mass hysteria and vampiric hunger for confessional revelations”.

⁹ Tradução minha de: “The death of a beautiful female is, unquestionably, the most poetical topic in the world”.

Cuidado. / Saída das cinzas /Me levanto com meu cabelo ruivo/ E devoro homens como ar” (PLATH, 2010, p. 46).

O poeta que revela seu sofrimento para uma “multidão comendo amendoim” segue a moderna lógica da mercadoria, e, assim, ironiza, criticamente, a configuração de uma sociedade e o lugar de certos poetas na modernidade. Como escreveu Christina Britzolakis, Lady Lazarus encarna a “sagrada prostituição da alma, que Baudelaire encontrou na experiência de fazer parte da multidão, a nudez emocional é ela mesma revelada como uma máscara” (1999, p.153).¹⁰ O poeta *strip-teaser*/suicida se torna, então, uma “versão feminina do poeta simbolista sacrificado para um audiência de massa incompreensiva” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153).¹¹ Através do fingimento, portanto, a poeta dramatiza o lugar da poesia e do poeta em determinada linhagem da modernidade. É plausível, aqui, evocar a formulação de Ruy Belo – harmônica em relação aos preceitos eliotianos – segundo a qual a poesia é, na sua gestação, um jogo “bem pouco limpo”, feito menos por ideias que por palavras, no qual o poeta trabalha “friamente sobre o material previamente isolado das emoções” até obter, como síntese, “um texto coerente que se mantenha de pé pelos seus próprios meios” (2002, p.321). A poesia de Plath, é, dessa forma, “fingida, não só no sentido etimológico de ‘formada’, ‘configurada’ mas até na sua aceção mais corrente” (BELO, 2002, p. 323). Retomemos, como verso meta-crítico, o que Plath escreveu no poema “Lesbos”: “eu amor, sou uma mentirosa patológica” (PLATH, 2010, p. 89).

É evidente, em “Lady Lazarus”, como em outros poemas de Plath,¹² que o sujeito que fala é nitidamente fragmentado. Para sua plateia, Lady Lazarus se divide: para o doutor nazista, é uma judia que se carboniza; para a “multidão comendo amendoim” que se aglomera para ver, ela é uma *strip-teaser* que cobra para expor seu corpo. Como o crítico Rosenblat escreve, a mistura de termos rebuscados, no poema, como “Herr Inimigo” e os termos em latim “*opus*”, “*valuable*”, com o tom coloquial de outros trechos, são recursos linguísticos que ressaltam ainda mais uma

¹⁰ Tradução minha de: “Lady Lazarus incarnates the ‘holy prostitution of the soul’ which Baudelaire found in the experience of being part of a crowd”; “emotional nakedness is itself revealed as a masquerade”.

¹¹ Tradução minha de: “feminized version of the symbolist poet sacrificed to an uncomprehending mass audience”.

¹² Podemos mencionar, como exemplo, “Purdah”, “Poem for a birthday” e “Fever 103”.

personalidade “grotescamente dividida em Eus conflitantes” (1982, p. 65).¹³ Essa divisão do sujeito ilustra a fragmentação do sujeito enunciador, como aquela que, segundo Pedro Eiras, em seu *Esquecer Fausto* (2005), acontece na obra dos poetas Fernando Pessoa e Herberto Helder. Em oposição a um sujeito supostamente uno de outrora, o que surge, em Plath, é um sujeito fragmentado e que, com seu jogo de máscaras, não coincide consigo mesmo, desestabilizando – apesar da inclinação ao vivido – a crença em um discurso centralizado e referencial. Como na poética pessoana, em Plath, “o apagamento do autor no escrito é o modo de despaternalizar o texto” já que a paternidade, aqui, “é intencionalmente baralhada, jogada ironicamente” (PINTO, 2016, p. 125).

No igualmente elucidativo poema intitulado “Purdah”, a mulher que fala é uma superfície especular: “Minhas visibilidades se escondem./ Brilho como um espelho” (PLATH, 2010, p. 133). O Eu lírico de “Purdah” realiza um jogo de presença, ausência e reflexão, se exibindo como uma mulher coberta por véus, enquanto ameaça se libertar da “burca”. Com esse jogo de véus, máscaras e espelhos, o poema pode ser lido como um momento meta-crítico da obra, mostrando as revelações seguidas de apagamento e o jogo com as máscaras. A obra não reflete diretamente a vida, como o espelho, no poema, não reflete o rosto do poeta, pois o próprio eu lírico é o que brilha como espelho, dirigindo-se, antes, para o leitor, devolvendo a ele seu contexto. Dessa forma, o poema ironiza, de antemão, a parte da crítica que procura na poesia o reflexo direto dos elementos vividos pela poeta. Essa poesia dramatiza, portanto, suas próprias estratégias críticas e fugas do discurso meramente referencial.

Da mesma forma como acontece na obra de Pessoa, devido à proliferação das máscaras, na escrita plathiana, não é possível tomar quaisquer de seus textos como mais real ou como via de acesso ao verdadeiro “eu” do autor. Tendo em mente as suas correspondências publicadas, uma crítica pontua a diferença notável entre a persona das cartas e a dos diários. De acordo com a estudiosa, o volume de cartas pode ser lido como um romance epistolar sobre a “persona Sivy”, a voz da mulher delicada e otimista criada por Plath para as ficções direcionadas à mãe (BRITZOLAKIS, 1999, p. 20). Já seus diários eram, como escreve a própria poeta, seu patrimônio de “dias e máscaras”, ricos o bastante para que ela pudesse passar “anos pescando” as “reliquias enterradas” que

¹³ Tradução minha de: “grotesquely split into warring selves”.

precisaria “tecer com palavras, para obter um tecido futuro” (PLATH, 2000, p. 337).¹⁴ Com razão, Ana Cecília Carvalho escreveu que a poética de Plath se pauta por uma “fertilização cruzada”, já que todos os textos se retroalimentam, sem que seja possível neles encontrar uma identidade mais verdadeira ou estabelecer claros limites entre realidade e ficção (2003, p. 32).

Na contramão do caminho definido por Rosenthal e Lowell, George Steiner publicou, em 1965, um artigo dedicado a *Ariel*, de Sylvia Plath, intitulado “Dying is an art” (“Morrer é uma arte), uma clara alusão a “Lady Lazarus”. Comentando dois dos mais famosos poemas de Plath, a saber, “Lady Lazarus” e “Daddy”, Steiner escreve, numa clara referência aos campos de concentração, que nesses poemas “os homens mortos choram fora da cerca de teixo. O poeta se torna o alto clamor de seus silêncios sufocados” (1965, p. 54).¹⁵ Lady Lazarus, com a “selvageria quase surrealista”, para ele, é como uma espécie de “canção de ninar de Hieronymus Bosch” (STEINER, 1965, p. 53).¹⁶ “Daddy”, por sua vez, “traduzindo uma mágoa privada, obviamente intolerável,” em um discursos com “imagens públicas que concerne a todos nós”, chega “próximo do último horror”, tornando-se, segundo Steiner, o “Guernica da poesia moderna”(STEINER, 1965, p. 54).¹⁷

Apesar de abdicar do esforço mimético em prol da distorção das figuras, sabe-se que Guernica é tomado como referência ao bombardeio da cidade espanhola, feito pela força aérea alemã (*Luftwaffe*) na época já comandada por Hitler. Da mesma forma, em “Daddy”, ainda que não haja um discurso referencial, surgem claras imagens da Segunda Guerra no discurso belicoso de uma filha para o pai. No dizer de Steiner, o poema é um “amargo triunfo, prova da capacidade da poesia de dar à realidade a permanência maior do imaginado” (STEINER, 1965, p.54).¹⁸

¹⁴ Tradução minha de: “days and masks”, “the sunk relics”, “I must weave, word-wise, into future fabrics.”

¹⁵ Tradução minha de: “The dead men cry out of the yew hedges. The poet becomes the loud cry of their choked silence”.

¹⁶ Tradução minha de: “almost surrealistic wildness” “a kind of Hieronymus Bosch nursery rhyme”.

¹⁷ Tradução minha de: “come near the last horror”, “instantaneously public images which concern us all”. “It is the Guernica of modern poetry.”

¹⁸ Tradução minha de: “they are a bitter triumph, proof of the capacity of poetry to give reality the greater permanence of the imagined”.

Em seu texto, Steiner promove um debate crítico: “estes poemas finais são inteiramente legítimos?”, pois, em que medida, alguém que não participou dos acontecimentos pode apropriar-se de uma série de “emoções prontas para seu próprio projeto?” (1965, p.54).¹⁹ Para muitos, a poeta é culpada de extremismo metafórico e de ilegitimidade no que concerne à representação de tais eventos. Irving Howe, por exemplo, escreveu que há algo de “monstruoso e profundamente desproporcional” na metáfora estendida de “Daddy”, a partir da qual filho e judeu se assemelham ao lado de um pai nazista (1989, p.30).²⁰ No poema, assim a filha enuncia:

Agora chega, papai, agora chega
De você, sapato preto
Onde vivi feito um pé
Por trinta anos, pálida e pobre.
Mal podendo respirar ou espirrar.
Papai bem que eu quis te matar.
(PLATH, 2010, p.153).²¹

Com o ritmo de uma canção de ninar, infelizmente perdido na tradução para o português, somado às rimas repetidas obsessivamente ao longo do poema [*do, Jew, you...*], o poema evoca um infantilismo linguístico. A infantilidade do estilo balbuciante é oposta à soberania da língua paterna, no caso o alemão, e às imagens do trauma histórico da Segunda Guerra. Na língua pátria, o eu lírico é silenciado, não pode se expressar: “A língua presa no maxilar./ Na armadilha de arame farpado” (PLATH, 2010, p. 153). O eu-lírico, então, gagueja: “*Ich, Ich, Ich, Ich.* / Mal podia me exprimir./ Pensava que todo alemão era você./ E a linguagem obscena/ Um Motor, um motor/ Me cuspiendo como uma judia./ Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen” (PLATH, 2010, p. 153). Restalhe, então, falar como uma judia: “Dou para falar como uma judia./ Vai ver

¹⁹ Tradução minha de: “Are these final poems entirely legitimate?” “appropriates an enormity of ready emotion to his own private design?”

²⁰ Tradução minha de: “There is something monstrous, utterly disproportionate”.

²¹ Para que o leitor possa observar o ritmo e as rimas (importantes para o comentário que segue a citação), cito o original: “You do not do, you do not do/ Any more, black shoe/ In which I have lived like a foot/ For thirty years, poor and white,/ Barely daring to breathe or Achoo./ Daddy, I have had to kill you”.

sou mesmo uma judia”. Assume-se, assim, uma máscara de judia e, com ela, a língua tende à infantilidade. Já as referências históricas, longe de qualquer totalização, surgem metonimicamente, como o corpo da mulher em “Lady Lazarus”. Todavia, em “Daddy”, trata-se do corpo do pai:

Sempre tive medo de você,
Com sua Luftwaffe, seu linguajar posê.²²
E seu bigode asseado,
Seu olho ariano, azul, forte.
Homem-panzer, homem-panzer, ah, você –

Não deus mas uma suástica
Tão negra que nem o céu poderia atravessar
[...]

Papai, estamos quites enfim.²³
O telefone preto desligado da raiz,
As vozes não podem se infiltrar.
(PLATH, 2010, p.153)

Como diversos outros trechos do poema,²⁴ a conclusão é intensamente polissêmica. Para Britzolakis, por exemplo, apesar de toda a raiva contida no poema e seu roteiro de vingança, “Daddy” pode ser lido como um poema de amor. Isso se deve não só pelo masoquismo presente no poema (o pai alemão é visto, pelo eu lírico, na figura do marido escolhido), mas, também, pela expressão final: “Papai, papai, seu puto, eu acabei” (“Daddy, daddy, you bastard, I’m through.”). “I’m Through”, neste contexto, pode ser lido de diversas formas: “Estamos quites”, como sugere em dado momento, a tradução citada de Garcia Lopes? Acabou o poema? O eu lírico está acabado? É o fim da atuação

²² “Gobbledygoo” no original.

²³ “So daddy, I’m finally through”, no original.

²⁴ Além da notável polissemia da expressão “I’m through”, podemos citar, como exemplo, os versos iniciais “you do not do, you do not do” que podem ser entendidos como “você não serve” ou “você não faz”. Da mesma forma a expressão “Gobbledygoo”, pode ser lida como onomatopeia, aludindo a certo estranhamento frente à língua alemã, como mimetização de um balbucio ou, ainda, como “gobbledygoook” que designa um discurso excessivamente rebuscado e, por isso, por vezes, *nonsense*.

(*act out*), como a poeta sugere em sua introdução à leitura do poema?²⁵ Está farta do pai ou farta da vida? Nessa polissemia, evidencia-se não uma transmissão de sentido unívoco, mas, sim, um ponto de silêncio. Apesar das claras imagens evocadas no poema, sua polissemia coloca em cheque a representação, o poema não pode ser tomado como transmissão de um sentido unívoco, isto é, ele escapa à lógica do utilitarismo comunicacional.

A transmissão do silêncio evidenciada pela suspensão do sentido e a instabilidade da representação não ocorrem sem relação de importância com os acontecimentos da Segunda Guerra. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben escreve que há uma lacuna no centro do testemunho daqueles que presenciaram o horror dos campos de concentração. Lacuna originada não só pelo fato de que aqueles que experienciaram o horror até o fim (as testemunhas integrais), não puderam falar, mas, sobretudo, pela ineficiência da língua frente à magnitude dos eventos. Como escreveu o filósofo, o testemunho “continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado” (AGAMBEN, 2015, p. 21). Comentar esse testemunho, ele escreve, significou, “necessariamente, interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la” (AGAMBEN, 2015, p. 21). Para ele “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes” (AGAMBEN, 2015, p. 43). A verdadeira autoridade sobre o assunto está com as testemunhas integrais, ou seja, “os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta” (AGAMBEN, 2015, p. 43). Após constatar que o testemunho é também aquele da evidência do fracasso da representação e exibição daquilo que sempre resta a ser dito, prolongando-se, então, em silêncio. Agamben escreve que “não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta” (AGAMBEN, 2015, p. 160). A tese de Holderlin, segundo a qual “o que resta, fundam-no os poetas” não deve, segundo o filósofo,

²⁵ Segundo a autora, em introdução feita ao poema em uma leitura na rádio BBC, o texto trata do drama de uma garota com “Complexo de Electra”, cujo pai morreu enquanto ela pensava que ele era Deus. A mãe é, por outro lado, possivelmente judia. No poema, as duas forças se paralisam, fazendo necessário que a filha tenha de “atuar” (*act out*) a “terrível pequena alegoria” mais uma vez, antes de se libertar. (PLATH, 2008, p. 293)

ser compreendida no sentido trivial, de acordo com o que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, “que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho” (AGAMBEN, 2015, p. 160). Resto, aqui, pode ser entendido, em resumo, como a palavra que sobrevive ao solapar da comunicação. Segundo Agamben, “os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta”, isto é, o que sobrevive “à impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2015, p. 160). Concede-se, assim, autoridade ao poeta não pela sua participação nos acontecimentos, mas, sim, pela potência do discurso poético de aproximar-se da lacuna, isto é, do ponto de silêncio.

Se Plath é vista, por alguns, como poeta que viola a doutrina eliotiana da impessoalidade, “Daddy” pode ser lido como poema que a conduz “a um profano limite: o verdadeiro poeta que está em contato com a tradição expressa a ‘mentalidade da Europa’ não só na sua glória cultural mas também na sua mais profunda desgraça” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 188).²⁶ Insinua-se, aqui, aquilo que Marcos Siscar, nos convida a pensar como um lugar de fala da poesia. Se “Lady Lazarus” e “Daddy”, com suas estratégias de fingimento e manipulação dos acontecimentos vividos e históricos, perturbam o olhar sobre o real, é porque a poesia, como escreve Siscar, “desafia a expectativa do sentido unívoco e preestabelecido” (2010, p. 162). Por esse motivo, em “Daddy”, importa, além das imagens da Segunda Guerra e da máscara de judia presentes no poema, o silêncio atingido pelo discurso poético, livre da transitividade utilitária.

Contra os dispositivos críticos e interpretativos que, segundo Siscar, permitem, “às ciências humanas apropriarem-se mais facilmente do lugar intelectual, do lugar de saber tradicionalmente ocupado pelo discurso poético” (SISCAR, 2016, p. 143), é possível pensar, aqui, que os dispositivos da poesia plathiana permitem a ela funcionar histórica e criticamente de forma autônoma. Embora indaguemos, com Siscar, acerca do paradigma da “poesia pura”, não se trata de “negar a importância da oposição ao mimético na poesia moderna” (SISCAR, 2016, p. 156). Como Siscar esclarece, o “esvaziamento referencial da poesia exerce

²⁶ Tradução minha de: “It can be seen as pushing it to an unholy extreme: the truly original poet who is in touch with tradition expresses ‘the mind of Europe’ not merely in its cultural glories but also in its deepest disgrace”.

uma função explicitamente interessada pelo real, comprometida com determinada reflexão sobre a história e sobre a cultura” (SISCAR, 2016, p. 156). Se é possível falar de autonomia em relação à realidade, nesse caso, “é no sentido de um gesto pelo qual a poesia procura pensar a possibilidade e a modalidade de seu lugar de fala, numa postura de atenção, mas também de resiliência, em relação à violência de outros lugares de fala” (SISCAR, 2016, p. 157). A forma crítica e autônoma com a qual Plath trabalha os acontecimentos vividos e históricos pode ser entendida, portanto, como parte de uma estratégia crítica e não como uma modalidade de renúncia total ao real.

Os poemas aqui citados, tensionando fingimento e testemunho, podem ser entendidos, assim, como um “espelho irônico, esse lugar por vezes de abstenção ou de proliferação figurativa, [...] por meio do qual são dramatizadas as violências do real” (SISCAR, 2016, p. 157). Tal estratégia permite que a poesia opere como um discurso histórico, o qual denuncia não só seu estatuto em uma sociedade capitalista e industrial de massa, como vimos em “Lady Lazarus”, mas, também, o funcionamento de outros discursos, como “Daddy” nos convida a pensar que a ética da poesia, no que concerne à História, lhe é própria. Assim, o discurso poético “deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época” (SISCAR, 2010, p.143). Essa violência, entretanto, não é só aquela atrelada aos acontecimentos históricos, como as imagens das guerras, ela diz respeito, também, à violência sofrida pela própria poesia, seja quando ela é submetida aos parâmetros discursivos de outras disciplinas ou quando o poeta, como vimos em “Lady Lazarus”, é sacrificado em nome de uma audiência incapaz de compreendê-lo.

Se a poesia pode dar algum testemunho histórico, ela o faz por estratégias diferentes das que coordenam o discurso de um historiador ou de um jornalista, isto é, ela o faz sem se reduzir a um objeto de valor meramente documental. Como Siscar escreve: “sempre pareceu intragável para os poetas aquilo que é descrito como atitude comunicativa ou jornalística [...] que na prática limita o desafio literário de poder (ou querer) dizer tudo” (SISCAR, 2016, p. 71). Como resposta àquilo que Steiner nos convida a pensar acerca da legitimidade da poesia, podemos dizer que, como a especificidade de seu discurso, a ética da poesia também é singular, não interessando, em última instância, se o poeta participou ou não diretamente de tais acontecimentos. Retornando ao título do artigo de Steiner, “Dying is an art” (Morrer é uma arte), podemos dizer

que, na poesia de Plath, está em jogo a morte da linguagem enquanto instrumento utilitário de comunicação e não mais a morte da autora que tanto interessou a parte de seus leitores.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ALVAREZ, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. London: W. W. Norton & Company, 1990.

BELO, Ruy. Da sinceridade em poesia. In: _____. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BRITZOLAKIS, Christina. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. New York: Clarendon Press, 1999.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GILL, Jo. *Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817007>

HOWE, Irving. *The Plath Celebration: A Partial Dissent*. In: BLOOM, Harold (ed.). *Modern Critical Views: Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989. p. 5-15.

LOWELL, Robert. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Roll, 1996. p. 9-11.

NELSON, Deborah. Plath, history and politics. In: GILL, Jo. (ed.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 21-35. Doi: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521844967.002>

- NELSON, Deborah. Confessional Poetry. In: ASHTON, Jennifer (ed.). *The Cambridge Companion to American Poetry Since 1945*. Cambridge: Cambridge Companions Online, 2013. p. 31-46. Doi: [http:// dx.doi.org/10.1017/CCO9781139032674.004](http://dx.doi.org/10.1017/CCO9781139032674.004).
- PINTO, Madalena Vaz. Testemunho e Fingimento: Duas Formas de entender a escrita. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 15, p. 116-126, 2016. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i15p116-126>
- PLATH, Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Ed. Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000.
- PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. New York: Harper & Row, 2008.
- PLATH, Sylvia. *Ariel* (Edição Bilingue). Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. São Paulo: Versus, 2010.
- POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*, 1946. Disponível em: <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>. Acesso em: nov. 2016.
- ROSEMBLATT, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. New York: The University of North Carolina Press, 1982.
- ROSENTHAL, Macha Louis. *The New Poets*. London: Oxford University Press, 1967.
- SENA, Jorge de. *Poesia-I*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*. O fim das vanguardas como questão da Poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- STEINER, Georg. Dying Is an Art. *The Reporter*, out. 7, p 51-53, 1965. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/Reporter-1965oct07-00051>. Acesso em: nov. 2018.

Resenhas



SAMPAIO, Cláudia R. *Outro nome para a solidão*. Lisboa: Douda Correria, 2018.

Adriane Figueira Batista

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

adriane.figueira@hotmail.com

Em cada homem moderno
há um neurastênico que tem
que trabalhar.

Fernando Pessoa

Recebido em: 21 de junho de 2019.

Aprovado em: 26 de junho de 2019.

Cláudia R. Sampaio é uma poeta e pintora portuguesa com cinco livros publicados em seu país: *Os dias da corja* (Do lado esquerdo – 2014), *A primeira urina da manhã* (Douda Correria – 2015), *Ver no escuro* (2016 – Tinta-da-China), *1025 mg* (2017 – Douda Correria) e o último publicado em dezembro de 2018 pela Douda Correria, intitulado *Outro nome para a solidão*, que será aqui apresentado. Vive em Lisboa com as suas duas gatas e atualmente é artista residente da galeria Manicómio – espaço de inclusão social, criação, divulgação e incentivo da arte feita por pessoas diagnosticadas com doenças mentais.

Na poesia portuguesa do começo do século XX, a geração de *Orpheu* incorporou outros modos de conceber o existir e o estar no mundo que ampliaram o poder inventivo e criaram atmosferas para refletir o

homem, a coletividade e a escritura. A loucura foi o modo encontrado para subverter a objetividade da vida, uma recusa ao real e um profundo mergulho na subjetividade. Poetas como Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro e Almada Negreiros experimentaram uma loucura dissimulada, porém Ângelo de Lima vivenciou a loucura legítima que é esta loucura trágica experimentada por Cláudia R. Sampaio nos dias atuais.

A poesia de Cláudia R. Sampaio ainda não foi publicada no Brasil, porém há previsão de uma edição para o segundo semestre de 2019 que reunirá os três livros publicados em Portugal pela Douda Correria: *A primeira urina da manhã* (2015), *1025 mg* (2017) e *Outro nome para a solidão* (2018), sob o título “Inteira como um coice do universo”.

Capa da obra com desenho de Cláudia R. Sampaio



No pequeno livro *Outro nome para a solidão* (2018), que tem como peculiaridade a ausência de numeração das páginas, a poeta ao escancarar seus dilemas e angústias nos guia através de um labirinto criado pela persona que, ao escrever, rememora a dor e a solidão, entre sopros de lucidez até bruscas quedas protagonizadas por crises de silêncio, euforia e espanto. O livro é dividido em duas partes: *Hospital e Outro nome*, uma novidade já que as publicações anteriores não possuem este recurso. Ao finalizar a leitura dos poemas o leitor constata que há, pelo menos, dois tipos de solidão presentes na obra: a solidão assistida por profissionais em um centro psiquiátrico, controlada por meio de medicamentos e terapias pouco humanizadas, e a solidão cotidiana em que a relação com o outro engendra o vazio, a ausência de profundidade nas relações interpessoais e no estar no mundo:

[...] Mulher nua, no quarto, desistindo da sua lírica,
olhando o tecto
Mulher encolhida na própria sina, encontro fatal

Os olhos comem
O corpo alcança
A mulher ergue-se no túmulo de outra vida
Desaprendendo de ser gente... (SAMPAIO, 2018)

A primeira parte do livro, intitulada *Hospital*, os poemas configuram um percurso de dor física insuportável, silêncio e solidão. Ao retratar momentos dentro de uma ambulância, a convivência com outros pacientes que se encontram em estados emocionais extremos e desoladores, até a calma do quarto quando a cabeça repousa sob o travesseiro; a mente e o corpo verbalizam todas as coisas internas, apontando para o “indizível” pronunciado, as palavras impossíveis que dançam nas folhas de papel, o vazio preenchido pela solidão absoluta. A náusea acompanha essa mulher que em sua própria metamorfose resta inquieta entre o dentro e o fora: “[...] Estou sozinha / Estou limpa / Virginal / Inteira como um coice do universo” (SAMPAIO, 2018).

A paradoxal loucura lúcida é o que a própria voz que ressoa dos versos propõe ao se autoproclamar *Lúcida*, assim, com maiúscula. “A obsessiva solidão cantante” como aparece na epígrafe desta obra. Os versos citados de Herberto Helder funcionam como bússola, pois para além de uma solidão audível e visível, temos um universo interior que

se ergue: não há nada a dizer, só o vazio e o silêncio, porém é impossível calar:

[...] Não sou mais do que aquilo que sou
 Não me peçam para aderir ao vício da cobardia
 Sou demasiado mortal
 Lúcida

[...] Então destruirei os alicerces, serei a habitação da casa
 este ar murcho há muito que desaba no meu telhado
 Tenho os braços carregando os homens tolos e no topo,
 como um Éden alagado em mármore,
 todo o meu excessivo amor (SAMPAIO, 2018)

Os versos recortados do longo último poema da primeira parte da obra trazem uma mulher que arde na ânsia das coisas impossíveis, dos delírios que vertem abismos, na condição de criatura estranha, desconhecida que não deseja permanecer estática. Sem um lugar próprio, um mundo a que este ser pertença, a poeta caminha pela objetiva eternidade temporal que não se deixa abalar pelas ações do sujeito seguindo seu curso. O espectro da mulher que “morre” sentada, porém atenta às transformações – um escoar de corpos e sentimentos fragmentados, mergulhados em um excessivo amor, uma voz que desloca o olhar e o lugar de partida e de chegada:

[...] Tu não sabes
 mas todos os poetas amamentam as coisas
 que ninguém quer
 os meus seios vão secando entre cada golpada
 entre cada chupar de invisibilidade
 e, este leite que lhes dou incessantemente,
 é para que as vejas também (SAMPAIO, 2018)

O que se evidencia na leitura destes versos é a impossibilidade do sujeito diante do outro, o dentro que se quer fora, uma transferência no olhar de quem percebe com maior nitidez as coisas do mundo, os mistérios e consequentemente tudo o que é incômodo. Neste “amamentar” poético de tudo o que é recusado, a poeta se ergue como resistência e seus versos transbordam a fim de reordenar utopicamente o horizonte e o alcance do olhar.

Avançando pelas páginas finais da obra *Outro nome para a solidão* há versos que reforçam este mal-estar que não desaparece após a internação, não há um modo capaz de apagar o caos que acompanha a poesia e nela encontra abrigo. Na busca pelo outro nome que não seja solidão, a poeta atravessa o inferno com um olhar atento, dentro dos limites da lucidez, e, abraçada ao paradoxo da existência solitária que é a existência humana por excelência. Com as incertezas que engendraram as certezas atuais de que não há saída, porém todas as possibilidades são postas no jogo poético:

Um outro nome que não seja solidão
Um outro nome que nos distraia das nódoas,
que nos faça cair de pé como os gatos

[...] Repara como é precioso este momento de levantar o braço
levar a colher à boca
dizer adeus e não voltar (SAMPAIO, 2018)

Referência

MARTINS, Fernando Cabral. (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.



PINA, Manuel António. *O coração preparado para o roubo: poemas escolhidos. Seleção e posfácio de Leonardo Gandolfi.* São Paulo: Editora 34, 2018.

Thiago Bittencourt de Queiroz

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

thiagobitq@yahoo.com.br

Recebido em: 30 de maio de 2019.

Aprovado em: 28 de julho de 2019.

A poesia de Manuel António Pina (1943-2012), cuja publicação do primeiro livro data de 1974 e se estendeu até o ano de sua morte, demorou a chegar no Brasil. No entanto, isso não é o fim nem o princípio do mundo, calma é apenas um pouco tarde, para citar o longo e irônico título do primeiro livro de poemas publicado por Pina. Um pouco tarde para a divulgação no Brasil de um poeta que já recebeu o prestigiado prêmio Camões em 2011 e que é, nas palavras de Arnaldo Saraiva, “uma das mais interessantes personalidades da literatura portuguesa” (1993, p 14).

Entretanto, não se trata ainda da poesia completa de Manuel António Pina, mas de uma antologia. Porém, é uma antologia bastante esmerada e que perpassa os onze livros de poesia do autor. Organizado pelo poeta e professor Leonardo Gandolfi, o livro intitulado *O coração pronto para o roubo* conta com mais de oitenta poemas que vão das publicações de 1974 a 2012. Além da seleção de poemas, o volume ainda traz um posfácio do organizador e trechos de entrevistas. Paratextos esses

que auxiliam o leitor a compreender a importância do autor no contexto poético português, bem como introduzir certas recorrências temáticas dessa obra.

Primeiramente, ao entrar na poesia de Pina é preciso saber que se trata de um poeta bastante peculiar em termos de afiliações a tendências ou correntes literárias. No posfácio, Gandolfi toma emprestada da pesquisadora Rita Basílio (a primeira autora de uma tese totalmente dedicada ao poeta) a imagem de “forasteiro” para caracterizar o lugar do poeta em relação ao contexto literário português. Não à toa, em seu primeiro livro, temos uma seção intitulada “Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que Acabou ainda nem Começou”, uma brincadeira entre parte de seu nome e o do famoso *outlaw* americano. Assim, o próprio autor demarca-se como uma voz à margem das tendências poéticas em vigência.

Contudo, essa poesia não surge sem nenhum referencial ou diálogo com a tradição, muito pelo contrário. O poeta considera-se “um ladrão de túmulos” (2018, p. 122) e seu trabalho “uma arte escura de ladrões que roubam ladrões” (2018, p. 123). Desse modo, ler a poesia de Manuel António Pina é entrar em um labirinto intertextual de alusões, citações e referências a inúmeros autores da literatura e filosofia. O diálogo vai, por exemplo, de Dante a Paul Celan; ou de Camões a um poeta contemporâneo como António Franco Alexandre. Porém, longe de criar um academicismo ou uma erudição desnecessária, as citações e alusões são essenciais para a sua construção poética, pois colocam em evidência não somente a remissão à tradição literária, mas também um embate com ela:

[..]

no meio de palavras minhas e palavras alheias,
quem, se eu gritar, me ouvirá entre as legiões dos anjos?
E nem isto me pertence,

a tua ausência e o meu medo;
nem estou na minha ausência,
fui como um vaso e quebrei-me ou qualquer coisa assim.
(2018, p. 95)

A mesma tradição que alimenta seus poemas também causa angústia em relação ao ofício do poeta. Ele se vê diante da aporia entre o próprio e o alheio, em que não é possível encontrar qualquer pertencimento. Parece-lhe muito própria a sua angústia, a vontade de gritar, mas o verso que o segue vem das *Elegias de Duíno*, de Rilke. Ou ainda, a indefinição (própria do poeta?) contida na expressão “qualquer coisa assim” no último verso, mas que é antecedida (sempre em itálico) por uma alusão ao início do poema “Apontamento”, de Álvaro de Campos. Aliás, a poesia de Fernando Pessoa é uma forte presença na obra do autor. Segundo Gandolfi (2018, p. 148), “entre os poetas surgidos nos anos sessenta, ele [Pina] é o que estabelece uma vizinhança temática e imagética mais próxima com a obra do criador dos heterônimos”.

Além dessa tensão entre próprio e alheio, a obra do autor antologiado gira em torno de diversas aporias e ambivalências, como palavra e silêncio; identidade e alteridade; morte e vida; o aparente e o real; tradição e ruptura. Tais problemáticas surgem de uma obsessão temática: a dúvida e indagação constante sobre a linguagem. Tal indagação aparece de modo flagrante no mote “Com que palavras e sem que palavras?” que se repete em diferentes poemas e anima a poética de MAP. A ambivalência entre a possibilidade do dizer e os limites da linguagem surge em versos como “:as palavras não chegam/ a palavra azul não chega” (2018, p. 93). Entretanto, a linguagem é sua única ferramenta para tentar entender o “enigma do mundo”(2018, p. 93). E, desta forma, nas palavras de Paola Poma, pesquisadora brasileira que tem se dedicado ao autor: “mesmo diante da insuficiência da linguagem para dizer o ser e o mundo, pela poesia se pode preencher o silêncio daquilo que não se explica, não se revela, não se diz.” (POMA, 2010, p. 229). “O que é feito de nós senão/ as palavras que nos fazem?” (2018, p. 16) indaga-se o poeta em outro poema. Ou partindo do famoso verso de Sá de Miranda: “caem co’a calma as palavras / que sustentam o mundo” (2018, p. 112).

Portanto, adentrar aos poemas dessa importantíssima antologia para o leitor brasileiro é encontrar uma recusa à tentativa, sempre frustrada, de descobrir a essência das coisas, o mistério por trás das palavras, mas colocar em xeque a existência ou importância de tais noções. É um exercício de ceticismo, um princípio da incerteza (como o da física quântica, tão cara ao poeta), em que “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado” (2018, p. 16). Diante disso, que o leitor siga o conselho do poeta: “Aqui estão as palavras, metei o focinho nelas” (2018, p. 27).

Referências

PINA, Manuel António. *O coração preparado para o roubo*: poemas escolhidos. Seleção e posfácio de Leonardo Gandolfi. São Paulo: Editora 34, 2018.

PINA, Manuel António. *Todas as palavras*: poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

POMA, Paola. Deslocamentos na poesia de Manuel António Pina. In: *Inimigo Rumor*, n. 20. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 224-232.

SARAIVA, Arnaldo. A poesia de Manuel António Pina: espelho hesitante. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 556, 2 mar. 1993.