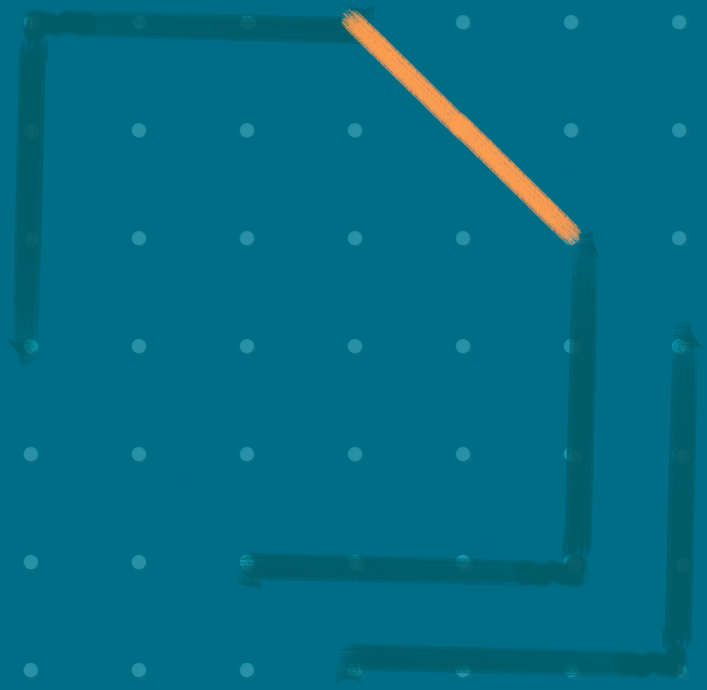
DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES

Configurações estético-culturais contemporâneas

desafios ao comparatismo



ABRALIC

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Douglas Rosa da Silva
Rejane Pivetta
Rita Lenira de Freitas Bitencourt

Configurações estético-culturais contemporâneas: desafios ao comparatismo

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente
Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente
Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária
Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário
Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro
Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira
Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos
Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes
Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Configurações estético-culturais contemporâneas: desafios ao comparatismo

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Douglas Rosa da Silva
Rejane Pivetta
Rita Lenira de Freitas Bitencourt

Todos os direitos
desta edição reservados.
Copyright © 2023 da organização:
Douglas Rosa da Silva, Rejane Pivetta
e Rita Lenira de Freitas Bitencourt
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial
Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial
Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico
& diagramação
Mário Vinícius

Capa
Mário Vinícius

Revisão
Daniel Affeldt
Douglas Rosa da Silva
Renan Cabral Paulino

Como citar este livro (ABNT)
SILVA, Douglas Rosa da; PIVETTA, Rejane;
BITENCOURT, Rita Lenira de Freitas
(orgs.). *Configurações estético-culturais contemporâneas: desafios ao comparatismo.*
Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

C748 Configurações estético-culturais contemporâneas [recurso eletrônico]: desafios ao comparatismo / organizado por Douglas Rosa da Silva, Rejane Pivetta e Rita Lenira de Freitas Bitencourt. - Porto Alegre : Bestiário, 2023.
468 p. ; PDF ; 3,4 MB.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-6056-029-1 (Ebook)

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Silva, Douglas Rosa da. II. Pivetta, Rejane. III. Bitencourt, Rita Lenira de Freitas. IV. Título.

CDD: 869.94
2023-3795 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

7 **Apresentação**
Douglas Rosa
Rejane Pivetta
Rita Lenira Bittencourt

9 **"Eu estive lá": Dulce Maria Cardoso em cinco contos autoficcionais**
Larissa Fonseca e Silva

22 **O jogo bastante dialógico de Adília Lopes**
Ana Luiza Rigueto

34 ***As Naus* de António Lobo Antunes: entre fantasmas e anti-heróis**
Francilene Monteiro da Silva

46 **O "transgênero" na trilogia luso-brasileira de Alexandra Lucas Coelho**
Mariana Letícia Ribeiro

58 **Contemporâneo, Lisboa: afropolitanismo e melancolia pós-colonial**
Luca Fazzini

71 **Estuário: a literatura lusitana contemporânea e a escrita da nação**
Clenir da Conceição Ribeiro
Eliana da Conceição Tolentino

88 **O amor é um banquete no qual me alimento: aberturas possíveis para a prosa portuguesa contemporânea em *A gorda*, de Isabela Figueiredo**
André Carneiro Ramos

104 **O itinerário de Bloom em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares: intertextualidade em uma viagem burguesa no século XXI**
Taciane Aparecida Couto

116 ***O Vento Assobiando nas Gruas*: a identidade portuguesa após o 25 de abril**
Thaís Marley Ferreira da Silveira

127 **Representação do colonialismo em *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo**
Fernando Januário Pimenta

141 **Que(m) vê o texto: "corpos unidos a ler" *Onde vais, drama-poesia?*, de Maria Gabriela Llansol**
Suelen Cristina Gomes da Silva

154 ***Regresso a casa* de José Luís Peixoto: da construção poética à viagem do sujeito contemporâneo**
Eliana da Conceição Tolentino

165 **Saramago e a singularidade do ser contemporâneo**
Pâmera Ferreira Santos

177 **Tempo e memória como elementos condutores do discurso intimista feminino em *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa**
Keuryn Stéfane Barbosa de Araújo

194 **A atualidade da prosa literária brasileira em *Essa Gente*, de Chico Buarque de Holanda**
Maria Jodailma Leite

210 **A presença da escrita cinematográfica na literatura neorregionalista brasileira**
Herasmo Braga

224 ***Depois de tudo a palavra*: metalinguagem e crítica da metáfora**
Alan Bezerra Torres

235 ***Desde que o samba é samba*: entre continuidades e rupturas na prosa brasileira contemporânea**
Vanessa Bastos Lima
Maria Aparecida da Costa

252 **O roteiro como gênero intersemiótico: uma análise da escrita e produção do filme *Aquarius* (2016)**
Sayara Saraiva Pires

268 **O sertão contemporâneo: re(x/s)istência**
Nathalia Pinto

285 **Pós-utópica, pós-autônoma: uma leitura da poética de Marília Garcia**
Gessica Luiza Kozerski

298 ***Autobiografia*, de José Luís Peixoto. Refigurações**
Pedro Fernandes de Oliveira Neto

313 **"O colonialismo era meu pai": configurações das memórias da infância e da adolescência em romances portugueses contemporâneos**
Cristina Arena Forli

326 **Entre epígrafes e uma didascália: um olhar para o romance português contemporâneo *Dias Úteis*, de Patrícia Portela**
Mariana Daminato Alves
Ailton Pirouzi Junior

340 **Jenny amava António, que amava Pedro: ciranda amorosa em *Nas tuas mãos***
Alyne Isabele Duarte da Silva
Maria Aparecida da Costa

351 **José Saramago "escrepintor": a aprendizagem pelo *Manual de Pintura* e *Caligrafia***
Denise Noronha Lima

366 ***Matteo perdeu o emprego*: uma taxonomia ficcional do comportamento humano**
Juliana Florentino Hampel

382 **A reescrita e seus rastros em Alberto Mussa: uma análise de dois contos transformados em um**
Henrique Balbi

396 **Enigma e representação em "A Santa de Schöneberg", de Rubem Fonseca**
Gislei Martins de Souza

409 **Exílio e melancolia no conto "Bárbara no inverno", de Milton Hatoum**
Alexandre Luiz Ribeiro da F. Júnior

423 **Formas incomuns de um autor irremediável: o cenário narrativo em *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu**
Deyse Filgueiras Batista Marques

439 **Nem tudo o que é breve desaparece: uma leitura do conto "Duas Margens", de Rinaldo de Fernandes**
Paloma do Nascimento Oliveira

451 **O conto brasileiro no "museu da memória" do escritor contemporâneo**
Fátima Cristina Dias Rocha

467 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Douglas Rosa
Rejane Pivetta
Rita Lenira Bittencourt

Este livro é composto por artigos que são fruto das comunicações apresentadas no âmbito do XVII Congresso Internacional da ABRALIC, sediado em Porto Alegre nos meses de agosto, setembro e outubro de 2021. Na ocasião, muito embora o Sistema Público de Saúde já tivesse lentamente caminhado para seu objetivo de vacinar a população brasileira, ainda havia receios justificados quanto à circulação do vírus da covid-19 e suas consequências potencialmente letais. Por essa razão, o Congresso transcorreu na sua forma virtual, o que, como se nota pela qualidade da produção acadêmica presente neste volume, não esmoreceu o vigor da pesquisa em Literatura Comparada no país. O que os leitores deste livro têm em mãos, portanto, é parte do esforço que acadêmicos do Brasil inteiro fizeram para vicejar o campo de estudos da literatura, a despeito do contexto desfavorável.

Em linhas gerais, os textos os textos aqui reunidos estão voltados para a reflexão em torno de perspectivas estético-culturais contemporâneas da literatura, em sua diversidade de representações. O contemporâneo assume a forma de categoria crítica, capaz de iluminar os incômodos e impasses de nosso tempo, operando questionamentos aos consensos e verdades cristalizadas, resultantes de heranças históricas que, ao longo do tempo, sedimentaram formas de dominação em diversos planos da existência social e individual.

Na perspectiva comparatista, o contemporâneo se revela como uma abertura ao encontro com o outro suprimido da história, interligando estética e política. Assim, as discussões aqui apresentadas em grande parte refletem sobre a persistência do colonialismo na literatura portuguesa e brasileira do presente, buscando caracterizar a performance dessas escritas, tanto em sua diversidade de vozes, formas e linguagens, quanto na expansão dos seus limites, numa contaminação produtiva com o cinema, a filosofia, a crítica literária, a antropologia, a sociologia, a pintura, a música. Em seu conjunto, os textos trazem à pauta discussões sobre configurações estéticas que confrontam os espaços discursivos hegemônicos, trazendo questionamentos

sobre as estruturas de poder e de saber que incidem sobre a formação das identidades.

Desse modo, pensar sobre as configurações estético-culturais contemporâneas da literatura renovam as ferramentas críticas da literatura comparada, dando novos contornos ao pensamento estético. Os artigos que compõem este volume mostram-se como um campo fértil para especulações críticas de diferentes formas poéticas, dos tradicionais conto e poesia, passando pelo roteiro cinematográfico, pela canção, por gêneros fronteiriços e escritas "sem lugares fixos".

Que este volume possa, então, não apenas sacramentar a produção crítica realizada, mas também incitar novos olhares, encorajar novos pesquisadores, incentivar novas abordagens – enfim, fomentar a reflexão no campo dos estudos em Literatura Comparada, com a preocupação de se colocar à altura da complexidade exigida pelo contemporâneo. Se isso for possível – como imaginamos que seja –, é porque há muitas pessoas trabalhando em conjunto, articuladas ou não, para dar prosseguimento a anos de pesquisa e trabalho em Literatura Comparada. São os autores deste livro, e são as pessoas que, embora não tenham seu nome registrado neste volume, contribuíram de forma inestimável seja para a realização do Congresso, seja para o cotidiano das relações profissionais e acadêmicas sem as quais nenhuma pesquisa de ponta é possível. A essas pessoas, nosso agradecimento.

"Eu estive lá": Dulce Maria Cardoso em cinco contos autoficcionais

Larissa Fonseca e Silva (UFSJ)[1]

Introdução

Dulce Maria Cardoso, escritora portuguesa que foi uma das vencedoras do Prêmio Oceanos de 2019, cresceu em Angola e precisou deixar o país, aos onze anos de idade, por ocasião das guerras de libertação. À época, as ex-colônias portuguesas em África se tornaram locais hostis aos portugueses e filhos de portugueses que lá residiam, de modo que muitos deles partiram para Portugal, ficando conhecidos como "retornados." Essa condição marca a obra da autora, que ficcionalizou esse processo em 2012 com o livro *O retorno*.

No caso da coletânea *Tudo são histórias de amor*, publicada pela editora Tinta-da-china Brasil em 2017, há uma reunião de contos que não possuem relação entre si, mas dentre os quais conseguimos identificar cinco que têm índices autobiográficos de Dulce Cardoso. São eles: "Em busca d'eus desconhecidos", "Tudo são histórias de amor", "O coração do meu mundo, ou o papagaio que gostava de bolos de arroz", "Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos" e "Autobiografia, ou a história de um crime premeditado".

Neste artigo, a partir das estratégias literárias que são usadas nesses contos, foi proposta a leitura do sujeito autor-narrador-personagem deles enquanto fragmentado, deslocado e descentralizado (HUTCHEON, 1991; SAID, 2004; HALL, 2006). Esse sujeito relata, em maior ou menor escala em cada texto, o trauma do retorno. Assim, apontou-se quatro pontos em comum entre as narrativas: os índices autobiográficos/autoficcionais; o sentimento de não pertença e fragmentação; as marcas do retorno/deslocamento; e o questionamento da memória e discursos históricos oficiais.

Ainda que haja muitos caminhos teóricos por meio dos quais se pensar a autoficção, partiu-se aqui da ideia de que um texto

1. Graduada em Letras (UFSJ) e mestranda em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ), na linha de pesquisa "Literatura e Memória Cultural", desenvolvendo projeto de dissertação com o apoio da FAPEMIG.

autoficcional é aquele em que se identifica uma coincidência entre o autor, o narrador e o personagem principal. O apontamento dessa coincidência é feito primeiramente por Phillipe Lejeune (2008) no contexto da autobiografia, quando o teórico cunha o termo "pacto autobiográfico". Com essa definição, dentre outras características apontadas no gênero, Lejeune organiza, no livro *O pacto autobiográfico*, uma tabela em que estabelece as diferenças entre autobiografia e romance. Como não consegue, porém, definir com precisão uma possível obra em que houvesse teor romanesco simultâneo a um pacto autobiográfico, deixa em aberto essa questão.

Serge Doubrovsky tentou resolvê-la com a publicação do seu romance *Fils*, em que deu ao protagonista, que também é o narrador em primeira pessoa, o seu nome. "*Fils* é batizado 'autoficção'. A palavra não serve de subtítulo genérico (a indicação será 'romance'), mas é proposta na quarta capa do livro" (LEJEUNE, 2014, p. 23).

Com a publicação de *Fils*, o termo "autoficção" foi discutido e repensado por vários estudiosos, sem nunca se chegar a uma definição final. No ensaio "Autoficção: um percurso teórico", Anna Faedrich (2016), a partir das postulações dos principais teóricos do gênero, reuniu o que considera suas principais características:

> *prática literária* contemporânea de *ficcionalização de si*, em que o autor estabelece um *pacto ambíguo* com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o *tempo presente* da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela *fragmentação*, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; *identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista*, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um *gênero híbrido*: a *indecidibilidade*. (FAEDRICH, 2016, p. 44-45, grifos da autora)

Ainda que se relacione aos *romances* autoficcionais, tomou-se emprestada essa definição para a leitura dos *contos* autoficcionais de Dulce Cardoso. Uma vez que também foi pretendido entendê-los no contexto pós-moderno, partiu-se de Linda Hutcheon (1991) no capítulo "Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico", em *Poética do pós-modernismo*. Nele, a autora coloca que o pós-modernismo

> questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? O pós-modernismo assinala menos uma "desintegração" ou uma "decadência" negativa da ordem e da coerência (KaWer 1968) do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência. (HUTCHEON, 1991, p. 84)

Essa postura, esse *questionamento* do centro a partir das margens (HUTCHEON, 1991), pode ser lida nos sujeitos autoficcionais de Dulce Cardoso, que também lidam com o lugar de retornados. E, se os retornados eram refugiados das guerras civis em ex-colônias portuguesas em África, nunca foram reconhecidos como tal, visto que saíam de um território até então sob domínio português para voltar a Portugal (PERALTA, 2018). Ao mesmo tempo, não eram bem aceitos nesse país, uma vez que voltavam aos milhares e ameaçavam um sistema econômico que já ia frágil. Quando eles próprios não eram vítimas de racismo, eram chamados de racistas e de exploradores de negros africanos (cf. CARDOSO, 2013, p. 129; FIGUEIREDO, 2018, p. 136; PERALTA, 2018, p. 147), tornando-se bodes expiatórios de todo o processo colonial sustentado pela ditadura salazarista.

Como observa Edward Said em "Reflexões sobre o exílio", os exilados têm "necessidade [...] de reconstruir uma identidade a partir de refrações e descontinuidades" (SAID, 2003, p. 52). Said (2003) denomina "exilado" qualquer pessoa que é impedida de voltar para sua pátria, o que, de certo modo, foi o caso dos filhos de portugueses que nasceram em ex-colônias portuguesas ou que para lá foram ainda muito pequenos, como Dulce Maria Cardoso.

Assim, Eliana Tolentino em "Retorno e retornados – um não lugar, um não estar", comenta:

> Essa nova geração de portugueses aponta para a consciência do papel da colonização. Em várias áreas, essa geração de herdeiros de uma memória que os faz se envergonhar de seu país vem escrevendo sobre os de lá, os de cá e os que de lá voltaram após a "descolonização." O pós-74 resultou numa produção literária significativa e para Eduardo Lourenço era — Como se nesse momento, quer dizer, depois de 75, entre 75 e 80, em Portugal, a consciência portuguesa, a imaginação portuguesa, o imaginário português quisessem desenhar um outro mapa (LOURENÇO, 2004, p. 349). (TOLENTINO, 2017, p. 6051)

> Essa literatura pós-25 de abril, portanto, presta-se a um ajuste de contas de um sujeito expatriado, confronta a comunidade imaginada, o Outro e a diferença. Nesse sentido, as articulações das diferenças, dos retornados, das memórias criadas e herdadas devem ser lidas a partir dessa presença do Outro. (p. 6052)

A partir dessas considerações, foram lidos os contos selecionados de Dulce Maria Cardoso.

"Em busca d'eus desconhecidos"

O primeiro conto que se destacou aqui, "Em busca d'eus desconhecidos", conta com uma voz narrativa tentando entender de que forma o "eu" é construído. Como índices autobiográficos de Dulce Cardoso temos, além de memórias de infância e outros relatos que relacionamos diretamente à figura da autora, o seguinte trecho: "Nem o Rui, nem o Afonso, nem a Violeta, nem o ex-marido da Eva são eu. Nem eu sou eles. Eu fui eles. Eles e todas as outras personagens" (CARDOSO, 2017, p. 21). Esses são, respectivamente, os protagonistas de seus romances *O retorno*, *O chão dos pardais*, *Os meus sentimentos* e *Campo de sangue*. Ao fim de *O retorno*, Rui reflete:

> Um avião risca o céu a direito. Silencioso. Como um giz preguiçoso nas mãos invisíveis de deus. Noutro tempo ter-lhe-ia respondido daqui de baixo. Talvez ainda responda. Noutro tempo ter-lhe-ia escrito, talvez ainda escreva, em letras bem grandes a todo o comprimento do terraço para que não possa deixar de ver-me, eu estive aqui. (CARDOSO, 2013, p. 267)

No parágrafo logo a seguir, que é o último, Rui reforça: "Eu estive aqui" (p. 267). Podemos relacionar essa fala de Rui a um trecho que se encontra no conto "Em busca d'eus desconhecidos": "Vivendo, lendo ou escrevendo, estive lá" (CARDOSO, 2017, p. 22). Também há o reforço no parágrafo logo a seguir: "Eu estive lá" (p. 22).

Além de "estar" nesse conto, também podemos ler, nele, momentos em que o sentimento de não pertencimento aparece, como quando a narradora diz: "Tenho muitas vezes a sensação de não-pertença. Percebo que de facto só pertenço aos meus pensamentos" (CARDOSO, 2017, p. 14). Além disso, justificando o título do conto, nota-se como aparece a fragmentação enquanto constituinte do processo

identitário: "Admitamos então que o eu existe, que existe outra coisa que não um só eu, o que talvez seja o mesmo que dizer: admitamos então que existe outra coisa que não um Deus esmigalhado, uma migalha em cada um de nós" (CARDOSO, 2017, p. 13).

A marca do retorno/deslocamento, por outro lado, vem mais sutil: "A verdade é que a mudança aconteceu muitas vezes sem que eu quisesse ou sem que eu controlasse a direção que tomava. [...] Uma vez ou outra, fui apanhada por convulsões que me fizeram transitar bruscamente entre o que era e o que passei a ser" (CARDOSO, 2017, p. 9-10).

O questionamento da memória, por fim, perpassa o próprio questionamento do conto: o "eu" existe? Se sim, como é construído? A narradora diz que "não temos como saber se, em vez de indivíduos, não somos apenas uma ilusão criada por excesso de memórias acumuladas e excesso de composição de personagem" (CARDOSO, 2017, p. 13). "Não tenho [...] a certeza da existência do eu, da existência de qualquer coisa central e essencial em mim, distinta da correspondente nos outros" (p. 21).

Além da memória fragmentada, a narradora sugere, nesse conto, a ideia de uma mentira estritamente ligada à ficção e ambas modificando o que se entende por realidade. E, se ficção e mentira seriam formas conscientes de modificá-la, devemos levar em conta que a memória, mesmo quando se pretende exata ou total, não dá conta do que aconteceu. Como aponta Serge Doubrovsky no ensaio "O último eu":

> Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua "sinceridade", seu desejo de "veracidade", comporta sua parte de ficção. A retrospecção tem lá seus engodos. (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122)

A voz narrativa autoficcional de Dulce Cardoso, ao longo dos contos, está sempre colocando em dúvida aquilo de que ela diz se lembrar.

"Tudo são histórias de amor"

No conto homônimo ao livro, a autora-narradora-personagem vai refletindo sobre sua relação com Lisboa ao mesmo tempo em que

compõe um "texto dentro do texto" sobre a capital portuguesa. Aqui a fragmentação do sujeito começa, então, pela própria estrutura narrativa, uma vez que, além das várias camadas textuais, a composição que se escreve se dá por diferentes vozes, como: discursos históricos acerca do terremoto de 1755; mito da fundação da cidade por Ulisses; lembranças ficcionais de uma personagem lisboeta; a voz da cadela Jinja e a própria voz autoficcional da autora Dulce Maria Cardoso[2].

Antes que Dulce se autodenomine dentro do conto – "Chamo-me Dulce" (CARDOSO, 2017, p. 128) –, porém, a voz narrativa afirma que quem estava escrevendo o texto era a cadela Jinja, que havia morrido naquele dia. Afinal, "A realidade é muitas vezes mais improvável do que a mais improvável das ficções" (p. 112).

Jinja pertencera a uma amiga da narradora e já fora um animal abandonado. Parte da experiência que acrescenta ao texto é, pois, uma experiência de marginalidade e de desconfiança que, relacionada à experiência de Dulce Cardoso, pode ser lida como metáfora para a condição de retornada e para o trauma do retorno. "A narradora é marginal porque é deslocada, abandonada e periférica quando está na figura de Jinja, e retornada (refugiada/exilada) quando se identifica à Dulce Maria Cardoso ao final do conto" (SILVA, 2021, p. 76). Pouco antes dessa identificação, lê-se:

> Amanhecia quando vi Lisboa pela primeira vez. Foi na véspera de fazer onze anos. Contrariamente a Ulisses e aos romanos, não me apaixonei logo pela cidade. É preciso estarmos disponíveis para nos apaixonarmos, e eu cheguei fugida de uma guerra civil, fugida de um lugar a que julgava pertencer: Luanda. Para além disso, falava de uma maneira diferente do que aqui se falava, tinha um aspecto diferente do que aqui se usava. Demorou muito tempo a haver sequer vontade de entendimento. (CARDOSO, 2017, p. 126)

Dentre o caráter fragmentário do texto, o questionamento da memória vem por uma releitura do mito sobre a fundação de Lisboa e da história oficial sobre eventos relevantes na capital. Quanto a esta:

2. No artigo "Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em 'Tudo são histórias de amor', de Dulce Maria Cardoso'" (SILVA, 2021), publicado na revista *Téssera*, foi proposta uma leitura mais aprofundada desse conto a partir dessas múltiplas camadas textuais. Escolheu-se considerar, como aqui, a narradora como sujeito autoficcional, fragmentado, deslocado e descentralizado.

"Kant, Voltaire, Rousseau, Goethe e outros fazedores do pensamento que nos enforma reflectiram sobre o terramoto de Lisboa" (CARDOSO, 2017, p. 119). Pode-se associar esse trecho ao que Linda Hutcheon (1991) escreve sobre questionar o centro a partir das margens, visto que o pensamento iluminista aparece no texto não como verdade absoluta, mas apenas como mais uma voz dentre tantas possíveis para descrever a cidade.

"Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos"

"Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos" também é um texto polifônico, com uma "narradora-personagem [que] constrói a si mesma e ao seu Outro a partir da evocação a fragmentos extraídos das novas mídias[3]" (SILVA; VIEIRA, 2021, p. 191). Nesse conto, a autora-narradora-personagem vai escrevendo sobre um homem que conheceu via internet e com o qual iria se encontrar. Simultaneamente à expectativa gerada pelo encontro, há uma reflexão sobre apego e sobre pertencimento. E sobre o não pertencimento:

> convivemos com o desconhecido como se o conhecêssemos. Fingimos tanto e tão bem, que acabamos por esquecer-nos de tentar conhecê-lo. Bastamo-nos com a sensação de que aquilo nos pertence ou de que lhe pertencemos. De que podemos usar aquilo. E para que não haja dúvidas sobre isso, passeamos juntos aos domingos à tarde. (CARDOSO, 2012, p. 138)

Como índices autobiográficos e marcas do retorno, pode-se apontar trechos como "A ameaça do provisório sempre me assustou. Já perdi tanta coisa. Perdi um continente e a cidade em que cresci, perdi o meu pai, perdi uma caneta de tinta permanente e um guarda-chuva com um arco-íris, perdi a minha cadela Fly e a coleira com sininho que ela usava. Perdi tempo" (CARDOSO, 2017, p. 149). Pouco mais à

3. Em "A sensibilidade intermidial na constituição dos sujeitos em 'Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos', de Dulce Maria Cardoso" (SILVA; VIEIRA, 2021), ensaio escrito em coautoria com a Prof. Dra. Miriam de Paiva Viera e publicado na revista *Palimpsesto*, mostrou-se em que medida o conto também pode ser entendido como "intermidiático" quando usa tipos de letras diferentes em meio à fonte padrão.

frente, a narradora comenta: "Não quero amar o que não pode, para sempre, aceitar-me de regresso" (p. 149). É possível relacionar o continente perdido à África, e a cidade, à Angola. A figura do pai também é recorrente nesses contos de Dulce Cardoso, e sabe-se que ele faleceu antes que ela passasse a trabalhar exclusivamente com a escrita.

O questionamento da memória, nesse conto, pode ser lido na desconfiança da autora quanto ao que tem caráter documental ou de escrita de si; em tempos de internet, é fácil falsear:

> Mente-se tão bem na internet como na vida, e aquilo [os posts no blog do homem do Facebook] podia ser tudo inventado. Podia ser só uma questão de estilo. Mas quis acreditar que não e li como se fosse verdade. Era verdade tudo o que tinha lido. O homem do Facebook, o Machina ex Deus e aquele com quem iria encontrar-me dali a pouco eram todos o mesmo homem. Mesmo assim, não sabia quase nada sobre ele. Das mensagens que tínhamos trocado, para além de saber que gostava do meu trabalho, sabia o nome, a profissão e pouco mais. Ah, e havia as fotografias. Que podiam ser falsas. (CARDOSO, 2017, p. 144)

Também a autora-narradora-personagem, afinal, já afirmara anteriormente ser adepta do "falseio" – seja na forma de mentira para enganar o tédio, seja como ficção literária.

"O coração do meu mundo, ou o papagaio que gostava de bolos de arroz"

O quarto conto lido aqui também foi publicado no site da revista *Piauí*, e aborda o medo da narradora de perder a mãe, que passaria por uma cirurgia no coração.

Há inúmeros índices autobiográficos de Dulce Cardoso no conto, tais como a formação em Direito, o gosto pela escrita, a infância passada em Angola, o retorno a Portugal e a vinda ao Rio de Janeiro para a Bienal do Livro em 2005. O mais relevante, porém, é este:

> A minha mãe tinha então a mesma idade que eu quando em 1975 entrei pela primeira vez num avião para sair de Luanda. Nos 25 anos que me separam da minha mãe cabem coincidências como esta. Mas, ao contrário da minha mãe, em 1975 eu partia com os meus pais e a minha irmã. Fugíamos da guerra civil, deixávamos

> tudo, o destino podia ter sido o Brasil, mas foi a Metrópole. Só que isso é outra história. (CARDOSO, 2012, p. 220)

O sentimento de não pertença, por sua vez, aparece em um trecho em que mais uma vez Dulce Cardoso comenta seu "vício de deformar a realidade" (CARDOSO, 2012, p. 217) – dessa vez, justificando uma vontade da narradora de pertencer ao passado mais longínquo de seus familiares:

> Às vezes penso que o meu vício de deformar a realidade começou precisamente com a necessidade de ganhar lugar no passado dos meus pais e irmã, que foi o meu desgosto de não existir com os meus pais e irmã desde sempre que me fez torcer o tempo e os acontecimentos para que ao recontar-nos passássemos a ser realmente um corpo de quatro pessoas desde sempre e para sempre. (CARDOSO, 2012, p. 217)

Desse modo, em uma narrativa em que a autora-narradora-personagem costura lembranças suas a lembranças que foram contadas a ela, compõe-se o sujeito fragmentado que vem sendo discutido neste artigo.

Ainda quanto à memória, mas agora no tocante ao seu questionamento: pode-se apontá-lo na percepção de que é impossível a correspondência exata entre o sentimental e o verbal; "de que as recordações são falhas — e de que mais ainda o são as palavras que tentam traduzi-las" (SILVA; TOLENTINO, 2020, p. 381); e de que a compreensão de tempo, espaço e outros conceitos são diferentes quando se é criança e quando se é adulto[4].

"Autobiografia, ou a história de um crime premeditado"

Se a coletânea *Tudo são histórias de amor* se inicia com um conto que pode ser lido como autoficcional, assim também ela se finaliza. Em "Autobiografia, ou a história de um crime premeditado", conto que

4. Esses aspectos são usados para a leitura do conto no artigo "As histórias da própria história: autoficção em 'O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz'" (SILVA; TOLENTINO, 2020), escrito em coautoria com a Prof. Eliana da Conceição Tolentino e publicado na revista *Versalete*.

aliás conversa com o primeiro, a fragmentação do sujeito se dá pelo fato de que a autora-narradora-personagem escreve uma carta para outra de si, que teria existido anteriormente e a qual ela teria matado. Essa Dulce assassinada seria aquela que, dentre outras coisas, teria seguido na área de Direito, e era aquela da qual os pais seriam orgulhosos. Segundo o conto, foi preciso que ela morresse para que a Dulce escritora pudesse ascender.

O sentimento de não pertença vem pela vontade de fuga e pela demora em se sentir parte de algo. A narradora, a "Dulce sobrevivente", escreve na carta direcionada à outra:

> Um dia quiseste partir num cruzeiro como empregada de mesa. Tenho a certeza de que nunca acreditaste nisso. Acreditavas na ideia de fugir. Eu tentei, mas nunca consegui. Continuo a não gostar de viajar. Gosto de aeroportos e de ver destinos em letras luminosas. E gosto de me demorar noutros sítios. Só sinto que já pertenço a um sítio depois de descobrir onde comprar o pão de que gosto mais. (CARDOSO, 2012, p. 243)

Além da assinatura "Dulce" ao final da carta, temos, como um dos índices autobiográficos, o trecho:

> Lembro-me de que quando falavas da nossa infância costumavas dizer que tinha ficado perdida em outro continente. Mas não há infância que não seja um continente perdido. A infância passada em África não é assim tão relevante. Nem o facto de o fim da infância ter coincido com uma revolução. Com uma guerra. Com a ponte aérea. A História sempre interferiu com milhares de histórias. Umas contam-se, outras ficam por contar. Não é sempre assim? (CARDOSO, 2017, p. 240)

Nesse trecho, percebe-se, ainda, a marca do deslocamento e o questionamento da memória. Quando a narradora destaca a "História" com "H" maiúsculo, ela reconhece a sua "história" dentre aquelas que foram marginalizadas ou mesmo silenciadas. "O retorno foi um entre muitos episódios" (CARDOSO, 2017, p. 240). Mas foi um episódio que, ficcionalizado como n' *O retorno* ou autoficcionalizado e fragmentado como nos contos lidos aqui, a autora-narradora-personagem resolveu contar. Dulce *esteve lá*.

Considerações finais

Em "Reflexões sobre o exílio", Edward Said escreve que

> A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música — é *contrapontística*. (SAID, 2003, p. 59, grifo do autor)

Mostrou-se, neste texto, como essa consciência se apresentou em cinco contos de Dulce Maria Cardoso que escolhemos ler como autoficcionais. A consciência das "dimensões simultâneas" (SAID, 2003, p. 59) se deu, no sujeito autor-narrador-personagem, como fragmentação e sentimento de não pertença, além de terem sido expostas as marcas do trauma do deslocamento – no caso, do "retorno". Mostrou-se, ainda, como essa consciência também é um questionamento da memória e dos discursos oficiais.

Dulce Maria Cardoso, em entrevista concedida a Alleid Ribeiro Machado, comenta sobre o livro *O retorno*:

> Houve de fato um Rui real que não tem nada a ver com o Rui do livro. Houve um Rui real, que perdeu os irmãos, que foram assassinados. E escolher uma personagem masculina e chamá-la de Rui no livro foi uma forma de homenagem, não só àquele Rui, mas ao que aquele Rui representava. Pronto, há sempre brincadeiras, por exemplo, a Maria da Guia[5] que é a empregada. Houve mesmo uma empregada de uma vizinha, que eu nunca a conheci sequer, mas que eu sempre escutava a chamarem por Maria da Guia. Há brincadeiras em que eu sei porque aquela personagem é assim, ou de outro jeito. Mas só eu faço parte do real. Só eu sou a personagem real (risos). Há contos em que eu sou mesmo a personagem, em que *eu estou lá*. Agora, por exemplo, estou a acabar uns contos para a Bélgica e para a Holanda e eu sou eu através das personagens, mesmo a Dulce escritora. A única que é real. (CARDOSO, 2014, p. 98, grifo meu)

Dulce esteve, pois, nos contos "Em busca d'eus desconhecidos", "Tudo são histórias de amor", "O coração do meu mundo, ou o

5. Personagem de *Os meus sentimentos*, livro de Dulce Maria Cardoso publicado em 2005.

papagaio que gostava de bolos de arroz", "Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos" e "Autobiografia, ou a história de um crime premeditado". E, *estando* nesses contos, compartilhou sua forma de estar no mundo: *questionando-o*.

Referências

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2013.

CARDOSO, Dulce Maria. Entrevista - Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery: olhares em torno da diáspora portuguesa em França e África. Entrevista concedida a Alleid Ribeiro Machado. *Desassossego*, FFLCH/USP, n. 12, p. 95-119, dez. 2014.

CARDOSO, Dulce Maria. *Tudo são histórias de amor*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: *Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, 2016.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.

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

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 84-103.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*; de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 13-47.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-37.

PERALTA, Elsa. O testemunho do "retorno": deslocamento, história ilegítima, desidentificação. In: *Identidades em trânsito*. ALVES,

Fernanda Mota; HAMMER, Gerd; LOURENÇO, Patrícia (Org). Lumus: Lisboa, 2018. p. 139-158. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35605/1/IdentidadesEmTransito_DIGITAL-OUT18.pdf. Acesso em 27 jul. 2021.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SILVA, Larissa Fonseca e; TOLENTINO, Eliana da Conceição. As histórias da própria história: autoficção em "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz". *Versalete*, v. 8, n. 15, p. 373-387, 2020.

SILVA, Larissa Fonseca e. Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em "Tudo são histórias de amor", de Dulce Maria Cardoso. *Téssera*, Uberlândia, edição especial, p. 64-80, fev./jul. 2021.

SILVA, Larissa Fonseca e; VIEIRA, Miriam de. A sensibilidade intermidial na constituição dos sujeitos em "Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos", de Dulce Maria Cardoso. *Palimpsesto*, v. 20, n. 36, p. 191-203, 2021.

TOLENTINO, Eliana da Conceição. Retorno e retornados - um não lugar, um não estar. In: XV Congresso Internacional da ABRALIC - textualidades contemporâneas, 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC* - textualidades contemporâneas, 2017. v. 4, p. 6049-6059.

O jogo bastante dialógico de Adília Lopes

Ana Luiza Rigueto (UFRJ)[1]

No poema "Prêmios e comentários" publicado no livro, *Clube da poetisa morta*, em 1997, Adília Lopes menciona o que teria sido sua primeira participação em um programa de TV:

> A vó Zé e a tia Paulina
> deram-me os parabéns
> e disseram
> agora já é uma senhora!
> A Maria disse
> parabéns por quê?
> é uma porcaria!
> quanto a comentários
> a poesia e a menarca
> são parecidas
> *
> Em 72 recebi
> o prêmio literário
> dos pensos rápidos Band-Aid
> o prêmio foi uma bicicleta
> às vezes penso
> que me deram uma bicicleta
> para eu cair
> e ter de comprar pensos rápidos
> Band-Aid
> é o que penso dos prêmios literários
> em geral
>
> (LOPES, 2014, p. 303)

A poeta compara a menarca a outras duas espécies de "estreia": sua primeira aparição na TV e seu primeiro prêmio de poesia. Esses universos, à primeira vista opostos, a menstruação e a poesia, se assemelhariam quanto aos comentários, que vão do elogio ao insulto. Como se tanto o corpo feminino, como o poema, desde cedo, quando no espaço público, estivessem suscetíveis aos mais diversos juízos e comentários ou, para citar o título do poema, aos mais diversos

1. Graduada em Comunicação Social (UFRJ), especialista e Literatura Brasileira (UERJ) e mestranda em Ciência da Literatura (UFRJ).

"prêmios e comentários". Adília atentamente aponta para esse fato fazendo uma aproximação inesperada.

Em outro de seus livros, Adília também alude a esse evento televisivo no poema em prosa intitulado "Infância", publicado no ano de 2013 em *Andar a pé*. Escreve: "Li poemas meus na televisão quando tinha 11 anos. Foi a primeira vez que fui à televisão. Acredito que foi a 13 de novembro de 1971" (2014, p. 671). Em seguida, no mesmo texto, continua: "Em 1971 ou 1972, recebi um prêmio literário. Foi uma bicicleta. O júri do prêmio era a Fernanda de Castro. Eu tinha lido um romance dela de que tinha gostado muito, Maria da Lua. Fiquei muito contente com o prémio" (2014, p. 671).

Esses poemas mencionados acima sugerem acontecimentos da vida de Adília, levando à constatar, em algum nível, a existência de uma contratualização autobiográfica, além da "continuidade que mantém com depoimentos, entrevistas e paratextos da autora" (MARTELO, 2010, p. 216). A impressão de estar "desarmada" diante do leitor, ou do público, no sentido de não resguardar certa impessoalidade autoral, o que lhe confere um aspecto de "desmistificação", é, como aponta Rosa Maria Martelo, "condição indispensável da eficácia crítica da obra poética adiliana" (2010, p. 216).

Essa formulação dá continuidade à leitura feita no artigo *Adília Lopes – ironista* (2004), quando Martelo propõe que a poeta faz coincidir interrogação de mundo a um embate apontado para a própria linguagem. Dito de outro modo, Adília Lopes não faz simplesmente "jogos de palavras" ou maneja gratuitamente os desvios morfológicos e semânticos, já que

> o material de trabalho da ironista e o objecto da sua inquisitiva desconfiança [são]: provérbios, frases-feitas, lenga-lengas, historietas, anedotas, discurso publicitário, tudo lhe merece atenção e análise e tudo se enquadra no mesmo plano em que também se enquadra o seu interesse pela tradição erudita, literária ou outra. (MARTELO, 2010, p. 219)

Ao partir da leitura dos poemas "Prêmios e comentários" e "Infância", que tocariam em acontecimentos da vida pessoal de Adília, é possível identificar uma sugestão de "cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento e alterização que foi determinante para a tradição da poesia moderna" (MARTELO, 2010, p. 219). A menção a sua suposta primeira participação

em um programa de TV remete, ainda, ao fato biográfico de a poeta, durante um período de sua carreira, ter frequentado espaços televisivos com alguma assiduidade, concedendo entrevistas e até participando de programas de entretenimento.

Partindo das relações entre poemas e aparição midiática, é possível levantar a questão de como a imagem de Adília Lopes captada e reproduzida nesses espaços pode se relacionar com seu trabalho textual. E, ainda, se há entre esses registros um tipo de relação que mobiliza um circuito entre poeta, produção literária, aparição midiática e público, capaz de sustentar uma espécie de jogo. Mas que jogo seria esse?

Para investigar como isso se dá, leremos alguns poemas de Adília Lopes que tocam em temáticas de autoria e questões relacionadas à imagem, observaremos algumas de suas falas em entrevistas e aparições na televisão[2].

Nos debruçaremos agora sobre a atração "Portugal, país de poetas?", veiculado em 1998. O programa reuniu nove poetas portugueses, entre eles Gastão Cruz, Antônio Osório, Fiama Hasse Pais Brandão e Adília Lopes. Eles liam seus poemas e respondiam à questão que dava título ao programa: Portugal é um país de poetas? Os poetas, no geral, falaram de modo mais formal, com voz levemente impostada ou declamatória. Suas respostas buscaram um paradigma literário, posicionando sua produção em relação à tradição de poesia portuguesa ou à princípios mais ou menos elevados de composição artística. Adília Lopes, em contrapartida, tem a voz levemente acelerada e formula um discurso mais aproximado do cotidiano, transcrito abaixo:

> Eu acho que sim, eu acho que Portugal é um país de poetas como qualquer país é um país de poetas. É um país de poetas e um país de prostitutas. Porque penso que são as duas mais velhas profissões do mundo. Não se costuma dizer, por exemplo, que o Japão é um país de poetas. Mas há, ou havia, não sei se ainda existe nesse momento, um jornal, tipo diário de notícias, que publicava todos os dias na primeira página um haikai do poeta Ooka. E nós, no diário de notícias, o que temos é a coluna do Doutor Vidal Cunha Rego. Que eu leio sempre com muito interesse, mas que não é um poema (mas que está muito bem escrito, quem sou eu para dizer isso, não é?). E eu acho que Portugal,

2. Os programas televisivos aqui mencionados estão todos disponíveis no arquivo online da emissora RTP (sigla para Rádio e Televisão de Portugal).

> quando se diz que é um país de poetas, traz água no bico, que é um país de pessoas pouco práticas, lunáticas, patetas. (LOPES, 1998)

A expressão portuguesa "trazer" ou "levar água no bico" se refere a uma segunda intenção ou um subtexto no que está sendo dito. O "bico" em questão é a proa do navio que vai contra a maré e, por isso, se enche d'água. Nesse caso, para Adília Lopes, o que fica subentendido em afirmar que Portugal é um país de poetas é que é um país de pessoas pouco práticas, lunáticas, patetas.

O seu discurso aparece deslocado do discurso dos demais poetas do programa ao parear poetas e prostitutas, haicais e a coluna de medicina no jornal. Até o dito popular, com jargão tomado do vocabulário marítimo, serve, não para alçar os poetas ao posto de grandes exploradores dos países pequenos, mas para levantar a ideia de que os portugueses, bem como os poetas, seriam lunáticos, patetas, sem sentido prático.

Nesse programa, Adília Lopes leu o poema "Anonimato e autobiografia", publicado em *Os 5 livros de versos que salvaram o tio* em 1991. O poema é uma pequena narrativa sobre três autores e suas respectivas autobiografias.

> 1.
> Um escritor de romances escabrosos
> (o seu tema predilecto foi a relação incestuosa
> entre três irmãos)
> decidiu permanecer anónimo
> não por ter vergonha de assinar romances escabrosos
> mas para tornar ainda mais escabrosos os romances
> assim os leitores suspeitavam que os romances eram autobiográficos
> e se ele os assinasse com o seu nome
> os leitores ficavam a saber que ele era um filho único
> é claro que como filho único
> vivia fascinado pelo incesto entre dois irmãos
> que inspirou Chateaubriand
> (e não podia perceber o aforismo de Joyce
> é tão fácil esquecer um irmão como um guarda-chuva)
> mas mesmo que se considere como eu
> que a leitura de um livro pode ser tão importante
> na vida de uma pessoa
> como ter um irmão
> dois irmãos não são três irmãos

2.
Um poeta assinava os poemas com o seu nome
mas um romance por ser autobiográfico
assinou com um pseudónimo pouco banal
contava no romance (e foi isto que o levou
a decidir-se por um pseudónimo)
que comia ao pequeno-almoço
alheiras às rodelas com salada de tomate
no supermercado quando pediu à empregada
da charcutaria às 8h30 da manhã duas alheiras
a empregada perguntou-lhe se ele tinha escrito
As singularidades de Carolina (era o nome do romance)
ele ficou tão embaraçado que pediu à mãe
para ser ela a comprar as alheiras e os tomates
mas quando a mãe chegava ao lugar da hortaliça
com um saco de plástico cheio de alheiras
o indiano do lugar perguntava-lhe logo
se ela tinha escrito *As singularidades de Carolina*.

3.
Um terceiro escritor escreveu uma autobiografia
em que se limitou a contar
que ao pequeno almoço bebia café com leite
e comia pão com geleia de laranja
assinou a autobiografia com o seu nome
e nenhuma empregada de supermercado
o importunou
mas depois de ter o livro publicado
sempre que bebia café com leite e comia pão com geleia de laranja
ao pequeno almoço
sentia-se mal como se estivesse num palco ou num circo
a ter de beber café com leite e a ter de comer pão com geleia de
[laranja
diante dos olhos que abolem a privacidade
e por se sentir assim passou a comer flocos de aveia

(LOPES, 2014, p. 153)

No poema, o primeiro autor cria um pseudônimo para fingir que as histórias de incesto do seu livro são autobiográficas – se usasse seu próprio nome, os leitores saberiam logo que ele, por ser filho único, não coincidia com o personagem do livro. O segundo autor usa um pseudônimo para poder falar de sua própria vida, sem inventar nada, e continuar incólume – mas os hábitos que leva na rotina fazem com que as pessoas sempre desconfiem que o personagem, na

verdade, é ele próprio. O terceiro autor não adota pseudônimo e na autobiografia conta exatamente o que come no lanche. Mas sempre que faz a refeição narrada no livro, sente-se num palco ou num circo, observado e interpretando um personagem – o que o leva a mudar sua rotina alimentar.

No contexto televisivo, a imagem e a fala de Adília Lopes ganham primazia sobre o poema. Isso contribui para pensar que se a modernidade considerou que a escrita liberava a palavra do emissor, tornando o texto autônomo em relação a quem o produziu, a televisão – ou os demais meios de comunicação, em outros casos – acaba por devolver o texto ao autor. Vale, então, ressaltar os desdobramentos da presença de Adília Lopes no espaço midiático. Se as aparições públicas contribuem para multiplicar suas formas de exposição, a própria autora também produz esse movimento de "hiperlink" quando escreve poemas sobre a sua participação em programas de TV ou mesmo sobre escritores que, como ela própria, utilizam pseudônimos, o que provoca uma espécie de curto-circuito entre obra, vida pessoal e imagem midiática.

Apesar de Adília Lopes está fora das redes sociais e nunca ter tido um blog, espécie de diário íntimo da era virtual, como escreve Paula Sibilia em *O show do eu* (2008), talvez seja possível fazer um paralelo entre o período do *boom* dos blogs, no início dos anos 2000, com o do *boom* de Adília Lopes.

Pelo menos é nesse período que encontramos mais registros da passagem da autora por programas de TV. Foi também na virada do século que foi publicada a primeira reunião de sua poesia, *Obra*, no ano 2000. E é quando passa a ter destaque na cena da poesia no Brasil, com a *Antologia*, fruto da parceria entre Cosac Naify e 7Letras, em 2002, e mesmo a edição da Revista Inimigo Rumor nº10, em 2001, que publicou integralmente seu livro *O poeta de Pondichéry*. É claro que uma coisa não faz uma relação causal com a outra, mas é válido apontar, tanto na escrita dos blogs quanto na recepção aos poemas de Adília, uma compreensão que perpassa a inscrição de uma subjetividade, de uma interioridade e certo lirismo, característico da escrita tida por "confessional".

Quer dizer, o interesse na produção poética de Adília Lopes vem acompanhado, em alguma medida, por um entendimento de que seus poemas seriam descrição de sua subjetividade e de sua vida particular – tal como na escrita dos diários íntimos ou dos blogs. Isso,

devolvido à figura de Adília Lopes na mídia e ao uso já amplamente sabido de um pseudônimo, fez com que a poeta passasse a ser, afinal, uma espécie de personagem de seus próprios poemas. Quem resume bem o que acontece na poética e, porque não dizer, na maneira como Adília Lopes surge, circula e é recepcionada publicamente, é Maria Rosa Martelo. Para ela, a poesia atual

> procura aliar o registro lírico e a construção de identidades sentimentais e mesmo a criação de efeitos pseudo-autobiográficos à sugestão de que esse registro é ainda (e mesmo assim) uma máscara, projectando sobre este tipo de efeito uma suspeição de ficcionalidade que de certo modo o neutraliza. É esse o jogo em que se lança a poesia de Adília Lopes, autora de uma obra que explora ainda o diálogo com o kitsch, misturando premeditadamente a tradição erudita com a paraliteratura, numa constante contaminação entre o poético e toda uma gama de tipologias discursivas massificadas. (2007, p. 50)

Isso pode ser notado, inclusive, no prefácio à edição brasileira de *Um jogo bastante perigoso,* publicada em 2018, quando Adelaide Ivánova escreve que ler Adília Lopes é como "juntar as pistas de uma charada que nunca nos é posta", e chega a comparar a poeta à cantora de músicas do gênero pop Madonna: as duas seriam artistas gigantes e difíceis de serem vistas em público. No texto, Adelaide narra a poetisa como alguém pouco afeito a aparições públicas, que não faz lançamentos de livros nem frequenta festivais literários. Mas que, às vezes, "acena" para nós: sai um vídeo, uma entrevista, alguém a vê em um café e vai contar nas redes.

Na mesma edição desse livro, vai na quarta capa uma citação do escritor Valter Hugo Mãe, quase oposta ao tom de mistério montado por Adelaide Ivánova. Ele diz: "Adília Lopes é pura desmistificação. Tudo o que você sabia sobre poesia precisa ser repensado. Não há diferença entre erudição e cultura popular, existe apenas o fim absoluto do preconceito. Ternura e frontalidade. Citação e confissão. Adília é nua." Aqui, o interesse é menos resolver qual das formas de encarar Adília Lopes é a mais "acertada", e mais notar nesses paratextos que acompanham o livro de estreia da autora, mesmo que a edição brasileira tenha saído trinta e três anos após a primeira publicação em Portugal, que apontam de imediato para Adília Lopes, quer dizer, para a figura fora dos livros implicada na autoria desses poemas.

Rosa Maria Martelo aponta que "o preço pago" por Adília ao se afastar da tradição moderna que autonomiza o poema e o separa do autor seria o de, muitas vezes, "acabar presa a uma figura autoral muito marcada pela condição autobiográfica que os seus livros sugeriam" (MARTELO, 2010, p. 214). Recorro então a resposta de Adília na entrevista à Raquel Santos no programa de televisão *Entre nós*, realizado em 2005: "É o risco. É o risco que corro. Mas o autor está sempre muito exposto. Mesmo que escreva e não publique, mesmo que seja como Fernando Pessoa, que pouco publicou em vida. No fundo uma pessoa que decide escrever, expõe-se." A poeta, no contexto da entrevista, havia sido questionada sobre possíveis mal-entendidos em sua poesia quando tratava de assuntos eróticos.

E em outro momento dessa mesma entrevista, a poeta é questionada a respeito de seu pseudônimo, se sentia-se mais como Adília Lopes ou como Maria José Viana, seu nome da carteira de identidade. Nessa hora, a poeta suspende a resposta – fica imóvel por uns três segundos – e responde que se sente mais como Maria José, mas que "um nome não sou eu, eu não sou o meu nome." E afirma, também, que a linguagem é uma máscara. Ora, se a linguagem é uma máscara, o autor, quando expõe-se, expõe-se de viés.

Nesse sentido, como aponta Luciana Di Leone em *Ana C.: as tramas da consagração"*, o nome do autor, ou a forma como ele escolhe assinar o seu nome, acolhe a tensão entre o artifício literário e às referências diretas autobiográficas. Não sendo "apenas o índice que remete a uma biografia ou a uma psicologia individual, mas toda uma rede conceitual, discursiva, de forças em jogo" (LEONE, 2008, p. 25).

Quer dizer, o nome que grava a autoria de Adília Lopes marca "uma vida real que foi posta em jogo" (LEONE, 2008, p. 25). E ser posta em jogo para além do sentido teatral de "estar em cena", aponta para aquele que ficou "intencionalmente nas sombras" colocando, enquanto isso, a vida em jogo, como escreve Agamben: "O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada; não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além e continuar na obra, não realizado e não dito" (AGAMBEN, 2007, p. 60). Assim, "o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível" (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Quando Adília comenta que "um nome não sou eu", talvez esteja apontando para este colocar-se em jogo sem, contudo, ser exatamente

o sujeito empírico da cena de seus poemas – mas esse "gesto" que possibilita que o jogo aconteça nesse endereçamento contínuo a um outro, que é também exterior ao poema. Sobre a questão do endereçamento, Célia Pedrosa escreve que essa discussão

> é um retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética, ela mobiliza certamente uma nova circunstância, relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos como construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma, que também não é mais, como queria João Cabral, um 'organismo acabado', mas se apresenta como um entrecruzamento plural de formas, entre o ensaio e a poesia, entre a poesia e a autobiografia e assim por diante." (PEDROSA, 2018, p. 103)

Retomemos então o poema "Anonimato e autobiografia", lido por Adília no programa *Portugal, país de poetas?*, já mencionado anteriormente neste texto. Nele, Adília Lopes narra a relação de três autores com seus próprios nomes, seus pseudônimos e as estratégias ao optar usar este ou aquele nome. Se quando em contexto midiático o poema parece versar sobre a imagem dos autores, no âmbito literário a coisa parece se deslocar para questões de autoria e endereçamento: de quem e para quem? No momento em que opta por ler esse poema na televisão, a poeta de algum modo acena para o espectador ou leitor sobre questões que dizem respeito aos limites, em sua produção literária, entre a experiência empírica de sua vida prática e a ficcionalização que envolve sua autoria.

Além disso, o título do poema, "Anonimato e autobiografia", traz uma semelhança semântica com o título do ensaio de Silviano Santiago, "Singular e anônimo". Nele, o autor defende que a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro.

> O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de sempre singular, não é pessoal, porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. O poema não é um discurso em praça pública para a massa indistinta, nem papo a dois confluente e íntimo, apesar de ser linguagem em travessia – aclaremos. (SANTIAGO, 2002, p. 61)

Assim, a cena poética e também a cena televisiva aqui montadas contribuem para indicar como se constitui o "gesto", a marca ou a "imagem" autoral de Adília Lopes, já que voz poética e aparições midiáticas acabam por alimentarem-se mutuamente. A figura de Adília Lopes é alimentada tanto pelo teor dos poemas como pelos rastros de sua presença obtidos através dos aparatos midiáticos, em especial à televisão. A esses dois componentes se somam ainda um terceiro, que é a sugestão de um sujeito empírico que habita os poemas e que inscreve uma interioridade por meio deles.

Desse modo, seria instaurado "um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos" (PEDROSA, 2018, p. 166).

Essa ambivalência entre realidade e ficção aponta para a tendência pós-autônoma da literatura, como descreve Ludmer em *Literaturas pós-autônomas*. Assim, saber onde está a divisão que define, em Adília Lopes, sua realidade e sua ficção deixa de importar. Sua produção, suas escrituras "saem da literatura e entram 'na realidade' e no cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, a internet, etc)" (LUDMER, 2010, p. 2). A realidade cotidiana, para Ludmer, não seria a histórica referencial,

> mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantástico." (LUDMER, 2010, p. 2)

A ambivalência entre realidade e ficção que fica realçada no chamado período pós-autônomo da literatura contribui para pensar as relações entre a produção literária, as aparições midiáticas e a sugestão de autobiografismo em Adília Lopes. O convívio entre meios de reprodução – textual e audiovisual –, e também entre modos de registro aparentemente opostos – ficcional e biográfico – acaba, assim, por estabelecer com o público – leitor ou telespectador – um jogo de distância e proximidade. Esse jogo se faz por meio de uma gama de procedimentos dialógicos que se definem, na poesia contemporânea, por "endereçamento", modos de se dirigir ao outro, de se comunicar com alguém ou performar essa comunicação. E o esquema de distância/proximidade, de tornar aparente/esconder seria, assim, resultado

de um conjunto ficcional de ações que, não desvinculadas da vida prática da poeta, emergem de sua vida em comum com os outros.

Ou seja, não há a coincidência entre autora e sujeito prático, nem está suprimida a distância entre invenção e realidade – pois chamamos "jogo", tudo aquilo que faz parte da vida sem coincidir com ela, aquilo que se faz em um espaço outro, e se caracteriza por ser esse conjunto limitado de acontecimentos que se desenrola na vida sem, contudo, se diluir nela. Ao colocar-se em jogo, a poeta expõe-se, arrisca-se, enquanto também está protegida pela ficção desse jogo, que a mantém enviesada na cena – poética, midiática.

O jogo é, portanto, o que instaura a ficção na relação entre Adília Lopes e o público. Pois a vida de quem escreve não fica de fora – e fica, ao mesmo tempo.

Assim, a poeta está em contínua travessia rumo ao outro, em endereçamento contínuo a alguém, dotado de corpo. É nesse sentido que o jogo poético de Adília Lopes pode ser entendido como um jogo dialógico: quando Adília está em cena, seja através dos poemas ou quando surge em um programa televisivo, é ao outro que se dirige. Adília Lopes está sempre pressupondo o corpo do outro. E por isso, está exposta – é o risco, é o risco que corre.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

CARSON, Anne. *Autobiografia do Vermelho*. Portugal: Não-edições, 2017.

FUENTES, Marcela A. *Activismos Tecnopolíticos: constelaciones de performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

LEONE, Luciana María di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LOPES, Adília. *Dobra: Poesia reunida 1983 – 2014*. Portugal: Assírio & Alvim, 2014.

LOPES, Adília. *Um jogo bastante perigoso*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Publicado em: Sopro, Panfleto Político Cultural, Desterro, 2010. disponível

em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html. Acesso em: 07/04/2021.

MACIEL, Karine F. *A recepção de Adília Lopes no Brasil*. Revista do NEPA/UFF, Niterói, v.12, n.24, p. 113-128, jan.-jun, 2020.

MARTELO, Maria Rosa. *Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. In: Vidro do mesmo vidro. Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 9 – 51.

MARTELO, Maria Rosa. *As armas desarmantes de Adília Lopes*. Didaskalia, v. 40, n. 2, p. 207-222, jun. 2010.

PEDROSA, Celia et. al. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SIBILIA, Paula. *Eu, eu, eu... você e todos nós*. In.: O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008, pp. 7 – 27.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. Tese (Doutorado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Vídeos

PORTUGAL, PAÍS DE POETAS? Programa de TV, Arquivo RTP, 27 min., 1998. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/portugal-pais-de-poetas/. Acesso em: 07/04/ 2021.

ENTRE NÓS. Programa de TV, Arquivo RTP, 27 min., 2005. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/adilia-lopes/. Acesso em: 07/07/ 2021.

As Naus de António Lobo Antunes: entre fantasmas e anti-heróis

Francilene Monteiro da Silva (Unifesp)[1]

Introdução

O Romance *As naus* de António Lobo Antunes foi publicado no final da década de 1980, e nessa obra personagens ilustres, que fizeram parte das grandes navegações marítimas portuguesas, retornam como fantasmas: Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Diogo Cão, Francisco Xavier, Manoel de Sousa Sepúlveda, Vasco da Gama, dentre outros. Eles regressam do século XVI para o século XX, rumo à cidade de Lisboa, numa época totalmente industrializada, após o processo de descolonização na África. E, ao chegarem no século XX, ficam totalmente perdidos numa época pós-moderna.

Na passagem para o século XX, os personagens fantasmas, que eram conhecidos como aqueles que desbravaram os mares e conquistaram terras e riquezas, não são mais vistos como heróis grandiosos, uma vez que, durante esse regresso, são dotados de imperfeições caracterizadoras de anti-heróis; visto que, Pedro Álvares Cabral não é mais reconhecido como aquele que desbravou os mares, Luís de Camões deixa de ser o poeta famoso que escreveu o grande poema *Os Lusíadas*, Francisco Xavier é um gigolô casado com uma prostituta, Manoel de Sousa Sepúlveda, torna-se um pervertido e aliciador de menores, Diogo Cão passa a ser um alcoólatra e, por fim, Vasco da Gama é um viciado em jogos.

Logo, os personagens regressados não condizem mais com aqueles que um dia foram exaltados como sendo os heróis da cultura portuguesa, e que foram imortalizados aos olhos de Camões, no poema *Os Lusíadas,* e por tantos outros historiadores, que também "pintaram" os grandes navegantes portugueses como pessoas ilustres, pela coragem de terem desbravados os perigosos mares nunca antes navegados.

É possível pensar que, apesar dos anos, as imagens desses personagens ainda permanecem como se fossem fantasmas, que "assombram"

1. Graduada em Letras-Português/Inglês (Unifesp), Atualmente é aluna do Programa Mestrado em Letras: literatura e autonomia (Unifesp).

a história de Portugal. Pois, no romance, podemos perceber que António Lobo Antunes trabalha com dois tempos: o passado e o presente, e esses dois tempos se cruzam. O passado corresponde ao momento em que os personagens regressados são mais felizes e relembram partes de suas infâncias e, ao mesmo tempo, das histórias de quando estavam viajando em busca de descobrir novas terras, a época dos descobrimentos. Já o presente corresponde ao século XX, onde esses personagens começam a se apresentar de forma que apareçam seus vícios e suas imperfeições, quando chegam a uma cidade industrializada e se deparam com uma visão extremamente diferente da Lisboa que eles deixaram há séculos.

Dessa forma, busca-se analisar por que esses personagens fantasmas são vistos como anti-heróis e como eles são reinterpretados numa época Pós-moderna.

Por que os fantasmas retornam?

De acordo com Didi-Huberman, segundo os pressupostos teóricos de Warburg as artes, de alguma forma retornam e, durante esse regresso, trazem consigo os "resquícios" ou "espíritos de época" do passado, e esses "espíritos" são as imagens que reaparecem e nos assombram, isto é, são os fantasmas.

Logo, os fantasmas seriam aquilo que sobrevive da arte do passado, e essa sobrevivência, de acordo com Didi-Huberman, apud Warburg chama de *Nachleben* (pós-vida), atravessa os tempos e traz consigo o que ele chama de *pathosformeln* (fórmula de phatós), que são as "fórmulas reavivadas de forças emotivas" e corresponde ao sentido antropológico ou cultural que essa imagem carrega, conforme a passagem do tempo, ou seja, o modo como as artes são retomadas de acordo com as diferentes épocas.

Assim, para o autor, "o passado é alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27).

A sobrevivência, portanto, seria o que retorna do passado, não apenas como mera imitação, mas um retorno que traz um outro sentido para a arte, e esse retorno vem para mudar, transformar, ou até mesmo, problematizar.

Assim, os fantasmas reaparecem com novo significado dentro da história, de modo a "desmentir um estilo de época", ou seja, eles vêm para "desmentir" aquilo que veio do passado" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 70).

Dessa forma, pensar no retorno fantasmal é compreender que a arte reemerge em outro ponto da história, para que possamos re(analisar) o passado, o presente e o futuro. Como diz Didi-Huberman (*apud* Warburg): "A história da arte se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba", em outras palavras, o retorno dos fantasmas vem para que possamos enxergar a história de um outro modo ou, até mesmo, por vias contemporâneas [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27).

Através desse contexto de retorno da arte, observamos que no romance *As Naus*, os personagens fantasmas do século XVI reaparecem em outro ponto da história, no século XX, e Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Manoel de Sousa Sepulveda, Diogo Cão, Vasco da Gama, Francisco Xavier, dentre outros, retornam numa época pós-colonial e, totalmente, industrializada como notamos com a chegada de Pedro Álvares Cabral a Lisboa:

> **E agora que o avião se fazia à pista em Lixboa espantou-se com os edifícios da Encarnação**, os baldios em que se ossificavam pianos despedaçados carcaças rupestres de automóvel, e os cemitérios e quartéis cujo nome ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes [...]. (ANTUNES, 2002, p.17, destaque nosso)

Os personagens fantasmas, que retornam do século XVI, voltam para problematizar, dentro do contexto do século XX, a imagem idealizada de serem figuras consideradas como heróis gloriosos daquela época, em que viveram e no qual eram os grandes navegadores portugueses, a saírem pelos mares, nos quais faziam grandes descobertas territoriais para o acúmulo de riquezas. Ao contrário de quando eles retornam para o século XX, não são mais os heróis de outrora, são os anti-heróis que já não se reconhecem mais como pertencentes a Lisboa, como se pode constatar no trecho em que Pedro Álvares Cabral chega a sua própria terra e não é mais reconhecido como tal:

> [...] Empurrando a bagagem com os pés (na faísca reservada aos passageiros em trânsito passavam islandeses altos e desgrenhados

> como pássaros de rio) na direção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (**Pedro Álvares o quê?**), o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruzes a lápis, tirou os óculos de ver ao perto para examinar melhor [...]. (ANTUNES, 2002, p. 26, destaque nosso)

Pedro Álvares Cabral, além de não ser mais reconhecido, ao retornar a Lisboa, não tem lugar para morar e está totalmente perdido na cidade:

> [...] Inclinado de banda no poleiro de fórmica passeou o polegar errático no bigode e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não, muito depressa , sem pensar, porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos e dos tios que aqui permaneceram quase não me recordo ou não me recordo nunca, ignoro se ficaram em Coruche e se ficaram onde moram, com quem moram, quantos filhos tem, se estão vivos sequer. **Guardo o perfil vago de um primo a chegar de licença fardado de recruta, pensando as alfaces da horta com botas cruéis, mas por exemplo a casa, que é que quer, sumi-se-me** [...]. (ANTUNES, 2002, p. 28, destaque nosso)

Nota-se que esses personagens regressados também não são bem recepcionados no século XX, como é o caso do personagem Manoel de Sousa Sepulveda, conforme observado no trecho abaixo, em que o irmão de Sepulveda o recebe na sua residência, acomodando-o em péssimas condições:

> **O irmão recebeu-o sem sorrisos**, de guardanapo ao pescoço, a grunhir na casa do passado onde se acumulavam, numa desordem de bastidores, adereços de recitas antigas, **um cachaço empalhado de toiro comido pelas traças, pratos sujos, porcelanas, cabides, o sobrado forrado de jornais** (desculpa lá, andamos a pintar isso tudo [...]. (ANTUNES, 2002, p. 39, destaque nosso)

Vasco da Gama, um outro personagem, chega a Lisboa e, também, não encontra um lugar que o acolha bem. Logo, não foi bem recebido pelo sobrinho, que lhe ofereceu um quartinho dos fundos em péssimas condições:

> O sobrinho, de jaquetão de fazenda Cavilhã e pérola lacrimosa na gravata, vestido como para um baile de cangalheiros, **presidia de mãos atrás das costas, a revoadas de botinas e foi a contragosto que tangeu adiante de si aquele rupestre bisavô de espada para**

> **lhe mostrar um quarto das traseiras do estabelecimento, com um postigo pegado ao tecto e um fio de luz mirrada a passear, como água que se derrama, nas frinchas do soalho** na condição de não desprestigiar a família exibindo nas ruas da Vila Franca as suíças de Neptuno Vetusto. (ANTUNES, 2002, p. 40, destaque nosso)

Luís de Camões também não é bem recebido em Lisboa, e é acolhido em um lugar caindo aos pedaços:

> **O homem do nome Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa**, amanuenses sem plumas de falcão na boina espadachins em desgraça a engolirem a sua sopa de mendigos a um canto, rabis de barbicha sebosa, a multa dos veleiros e canetas a cinquentonas que tronavam diante do chão de tília da reforma, engraxadores moiros de vão de escada, de algibeiras cheias de escovas e de panos. (ANTUNES, 2002, p. 58, destaque nosso).

Notamos que os personagens do romance *As Naus* não são mais os mesmos dos antepassados, porque induzem uma nova realidade, um novo pensar cultural. Portanto, são fantasmas que sobrevivem no tempo e na memória e, de acordo com os dizeres de Didi-Huberman, temos que:

> A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente a morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez, não fosse esperada [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55)

De heróis a anti-heróis

Os personagens que retornaram do século XVI e que eram vistos como heróis por terem desbravados os mares, transformam-se em anti-heróis dentro do romance. Se levarmos em consideração o conceito de herói pelo *Dicionário Caldas Aulete,* tem-se a seguinte definição de herói:

> **(he.***rói***)** sm. [F.: Do gr. *heros -oos*, pelo lat. *heros -óis*.].1.Homem notável por sua coragem, feitos incríveis, generosidade e altruísmo. **2.**Personagem masculino principal de romance, peça teatral, filme etc.; PROTAGONISTA. **3.**Irôn. Homem que suporta, com firmeza e

> determinação inabaláveis, condições adversas. **4.**Homem que por algum motivo desperta grande admiração; ÍDOLO. **5.Figura que desempenhou papel importante em um acontecimento ou período histórico**. **6.**Fig. Homem que por bons ou maus motivos atrai as atenções.**7.**Mit. semideus[2].

Sendo assim, observamos que o significado de herói, para o contexto do romance *As Naus,* seria o de número 5: "Figura que desempenhou papel importante em um acontecimento ou período histórico", já que os personagens das grandes navegações são figuras que tiveram papel importante no processo da construção da história de Portugal.

No entanto, foi através do discurso imperial de Camões com o Poema *Os Lusíadas* que Portugal passou a ser considerado como um Império grandioso. E de acordo com Eduardo Lourenço (2004, p. 26) temos que "*Os Lusíadas* seriam, assim a representação do imaginário português, ou seja, a imagem que Portugal tinha de si próprio, era a imagem de heróis, imagem sempre muito valorizada "da nossa intrínseca e gloriosa ficção. *Os Lusíadas* são a ficção".

Compreende-se que os grandes navegadores portugueses eram heróis, porém, eram heróis em outros tempos, como propõe Eduardo Lourenço (2004, p.18): "Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso, integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes longe, de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda".

Portanto, percebe-se que todos os personagens em *As Naus* regressam de forma degradante e, se no século XVI foram considerados personagens ilustres por terem desbravado os mares e conquistados terras, não são mais essas figuras ilustres, no século XX. Logo, pode-se dizer que, com o passar do tempo, o conceito de herói foi sendo substituído por um novo pensamento, surgindo assim uma nova realidade nacional, uma vez que no romance os personagens, longe de serem heróis, possuem vícios e defeitos característicos de pessoas comuns.

O romance mostra que esses personagens, ao retornarem para Lisboa, falharam na vida, visto que não possuem uma direção correta, já que eles estão totalmente perdidos, e carregam consigo suas

2. 1. Mit. Ser mitológico, filho de uma divindade com um mortal. 2. Mit. Ser de natureza superior à dos homens e inferior aos deuses (p. ex. ninfas e faunos. 3. Herói divinizado. 4. Fig. Homem cujas qualidades excepcionais (beleza, inteligência, força, etc.) o distingue dos demais.

falhas, como sugere Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 54): "Seres sempre falhados, mesmo quando têm consciência disso, não conseguem de maneira alguma resolver os impasses da vida, as relações amorosas, o falhanço profissional".

E, por outro lado, dentro do contexto da contemporaneidade, temos que esses personagens das grandes navegações, são, portanto, associados à ideia de "heróis negativos", tal como acrescenta Brombert:

> Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a eles. Mas explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis [...]. O herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional, contesta nossas suposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós vemos ou queremos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador. (BROMBERT, 2004, p. 15)

Os traços das falhas desses personagens perduram em todo o romance e acontece com todos os regressados, como se pode observar Francisco Xavier, que no passado era um missionário católico e fundador da companhia de Jesus, no século XX, a característica marcante era a da exploração de negros e indígenas, durante a sua vinda a Lisboa: "Chegou agora de África, coitado, não vinha cá há séculos, explorava os camaradas pretinhos, julga que a casa é dele" (AS NAUS, 2002, p. 52).

Por outro lado, Diogo Cão é um verdadeiro bêbado, como mostra o trecho abaixo em que Pedro Álvares Cabral o encontra na pensão Residencial Apóstolo das Índias:

> O primeiro amigo que fizeram na Residencial Apóstolo das Índias dormia três colchões adiante, chamava-se Diogo Cão, tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me já de voz incerta, beberricando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela costa de África abaixo. (...) Explicava-me a melhor forma de estrangular revoltas de marinheiros, salgar a carne e navegar à solina e de como era difícil viver árduo tempo de oitavas épicas e deuses zangados, **e eu fingia acreditá-lo para não contrariar a susceptibilidade das suas iras de bêbado,** até o dia em que abriu a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos colotes e das cuecas manchadas de

> vomitado e de borra de vinho dei com borolentos mapas antigos e um registro de bordo a desfazer-se. (ANTUNES, 2002, p. 108)

Luís de Camões não é mais o poeta ilustre que escreveu *Os Lusíadas*. Pois, no romance, Camões tenta escrever o poema numa pastelaria suja tomando martíni: "Continuava o poema numa pastelaria tranquila do Príncipe Real [...], distraído das suas tosses e da teimosia das varejeiras nos pastéis de feijão, redigia tempestades e concílios de deuses com um cálice de martini ao alcance da barba". (ANTUNES, 2002, p. 104)

Ao observar as características dos personagens regressados, percebe-se que eles chegam a Lisboa como pessoas comuns, sem as menções honrosas. Logo, são personagens vistos de forma negativa, porque são o oposto dos heróis, que de acordo com Brombert o anti-herói não se trata de um sujeito mal caráter, mas tudo aquilo que o homem comum pode ser, conforme descrito no seguinte trecho:

> Conquanto não consigam, de propósito, viver de acordo com as expectativas convencionais dos heróis míticos, os anti-heróis não são necessariamente "fracassos". Perturbadores e perturbados, esses personagens negativos, desafiam nossos preconceitos, trazendo novamente a questão de como vemos nós mesmos, sem máscara. (2004, p. 14)

Um novo olhar e (res)significação da história

É possível dizer que foi após 25 de Abril de 1974, depois do processo de descolonização africana e com o fim da ditadura de Salazar, que houve uma nova forma de pensar a mitologia cultural. Ou seja, passou-se a pensar numa (contra) mitologia, como propõe Anna Kalewska (2004, p. 231): "Uma (contra)mitologia que era capaz de se inserir na ordem ideológica, cultural e estético literária. Ou num novo mito cultural, pronto a substituir aquelas referências culturais que eram características do antigo regime".

A (contra) mitologia propõe não mais pensar o período das grandes navegações do ponto de vista de Luís de Camões, que exaltou os grandes navegadores como heróis. Induzindo-nos a entendê-la como uma (contra)mitologia que pressupõe o encontro com o anti-herói, como considera Anna Kalewska (2004, p. 372) "Essa (contra) mitologia que se exprime, em algum romance português de hoje, uma grande liberdade crítica, exposição de profundos problemas e contradições sociais".

De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (2003, p. 9), a colonização era vista somente do ponto de vista do colonizador e nunca do colonizado: "Como aconteceu com outras nações expansionistas, narrativas estiveram na base da construção desses impérios, revelando as novas terras onde, parafraseando Camões, existiam coisas que eram cridas e as coisas cridas não existiam, e contando a história da perspectiva imperial":

> As terras conquistadas pelos Portugueses nem sempre eram terras despovoadas pois homens outros lá viviam e desde cedo se deu o confronto do olhar, trazendo não só as visões europeias desses povos, mas também, em certo sentido, as visões desses povos sobre os europeus. (RIBEIRO, 2003, p. 9)

Dessa forma, o império português era sempre visto através do ponto de vista daqueles que narraram a história de Portugal: Camões, Fernando Pessoa, Padre Antônio Vieira, etc., dado que as narrativas desses autores é que foram a base para a construção da concepção de império, como afirma Ribeiro:

> Camões ao contar a história da conquista das grandes navegações, coroou os reis portugueses como senhores "da conquista" da navegação do comércio, da Etiópia, da Arábia, Pérsia e das Índias. Neste sentido, o modo como Camões retratou "a história da colonização é visto como um deslumbramento, e esse deslumbramento, foi convertido por Camões numa identidade universalizante". (RIBEIRO, 2003, p. 10)

Assim sendo, de acordo com Marc Ferro (2017, p. 14) "O conceito de "grandes descobertas", só tinha sentido para os europeus, que partiram rumo a terras desconhecidas", e que "o processo de colonização tratou de encontrar a rota das especiarias, apropriar-se das riquezas e evangelizar as populações. A colonização, atendeu assim ao mesmo tempo, a um projeto comercial e religioso, Ouro e Cristo...

Considerações finais

Os fantasmas regressados, no romance *As naus* de António Lobo Antunes, não são apenas para relembrar os grandes navegantes portugueses, e muito menos, também, para somente reforçar a ideia de que esses personagens são heróis. Logo, eles surgem para trazer

uma problematização, uma crítica à história dos grandes colonizadores portugueses, visto que os maiores navegantes lusos são trazidos para o século XX, no momento em que Lisboa passava por transformações. Pois, a cidade de Lisboa do presente, já não é mais a mesma do século XVI, quando esses personagens deixaram a cidade e foram se aventurar pelos mares.

Assim, é possível dizer que António Lobo Antunes, ao trazer de volta essas personalidades fantasmais, subverte o que sempre esteve no imaginário Português: a crença de que os grandes navegadores eram ilustres por terem adentrado em perigosos mares à busca de conquistas territoriais. Contudo, Lobo Antunes tenta desmistificar os heróis do passado, transformando os personagens em pessoas comuns, munidas de vícios e defeitos, vivendo numa cidade caótica e industrializada do século XX.

Portanto, observa-se que compreender a obra *As naus* como pós-moderna, significa dizer que ela instaura uma (res)significação da história de Portugal. Pois, entende-se que para Lobo Antunes a chegada dos personagens: Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Francisco Xavier, Manoel de Sousa Sepulveda, Vasco da Gama, Diogo Cão, dentre outros, representam um passado distante, mas que ainda são fantasmas no século XX.

No romance, o autor "destrói" o passado, representado pelos fantasmas que assombram o presente, recriando a história na medida em que se apropria do discurso histórico, trazendo-o para dentro da ficção. E, desta maneira, transformando esse discurso de modo a dar um novo sentido para a história portuguesa. Dado que no mundo pós-moderno, não cabe mais interpretar a história dos grandes navegantes portugueses de forma benevolente, mas sim como aqueles que dominaram terras de forma violenta e as conquistaram destruindo os povos que lá viviam. Esses personagens não podem mais ser glorificados, porque eles eram cheios de imperfeições, vícios e crueldades. Logo, não podemos esquecer, de acordo com Marc Ferro (2017, p.11):

> A partir do século XVI os europeus instalam-se tanto na América, como na Ásia e na África. E, a partir desse momento, são criados impérios coloniais caracterizados por uma economia baseada, de um lado, na escravidão e, de outro, na exploração dos recursos do território.

Os fantasmas, que ainda assombram a história portuguesa, retornam não para que possamos reafirmar um mito ou para torná-lo

perene, mas para assombrarem o presente. E, desta forma, Lobo Antunes retira esses personagens do pedestal da grandiosidade. Ou seja, ele acaba dessacralizando os regressados, dando vida aos personagens das grandes navegações marítimas portuguesas, não com o intuito de eternizar esse passado, mas com o de modificá-lo.

Assim, os regressados, por sua vez, trazem em si a noção de morte, a qual não deverá ser cultuada, para que essa história seja (re)construída. Portanto, Lobo Antunes dá vida ao que está morto, reconstruindo uma nova história. E, dessa forma, acaba derrubando a imagem dos grandes navegantes portugueses, que seriam ao mesmo tempo as imagens de representação de poder e as de opressão do presente.

Podemos assim dizer que o autor não quer apagar a história portuguesa, mas dar um novo significado a ela, visto que não há a possibilidade de construí-la, reescrevê-la e rememorá-la sem ter um passado. Pois, precisamos desse passado para continuar a reescrever a história, uma vez que ele não está morto. E, ainda, pensar o retorno da arte não significa que uma nova arte nasceu, com o intuito de abandonar o que é velho ou porque essa arte veio para imitar o passado, mas sim refletir acerca do retorno dela. Dessa forma, tendo-se a possibilidade de trazer um novo olhar sobre a arte.

Portanto, Antunes propõe, no romance *As naus*, que enxerguemos a história da colonização, através do viés pós-moderno, uma vez que o pós-modernismo tem como característica principal a metaficção historiográfica, onde há intensa reflexão acerca da literatura e da subversão do que é convencional, conforme aponta Linda Hutcheon:

> O pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Referências

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2004.
DICIONÁRIO *Caldas Aulete.* Disponível no site:www.aulete.com.br
DIDI-HUBERMAN, Georges.*A imagem do sobrevivente:* História da

arte e do tempo dos fantasmas, Segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*: História, Teoria, Ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

KALEWSKA, Anna. *As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea*: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio. Veredas, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade. Psicanálise Mítica do destino Português.* Lisboa: Gradiva, 2004.

FERRO, Marc. *A colonização explicada a todos.* Tradução: Fernando Santos. São Paulo. Editora Unesp Digital, 2017.

WARBURG, Aby. *História de Fantasmas para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.

O "transgênero" na trilogia luso-brasileira de Alexandra Lucas Coelho

Mariana Letícia Ribeiro (UFSCar) [1]

Em seu livro sobre mulheres viajantes, Sónia Serrano descreve o olhar que Alexandra Lucas Coelho, escritora portuguesa contemporânea, tem sobre os lugares que observa em suas obras, desde seus livros de viagem, até suas crônicas e romances. Para a autora, Coelho

> Transita por todas as latitudes e longitudes, [...] para chegar à imagem possível de um povo, sempre dando a palavra às pessoas, historiadores, antropólogos, fotógrafos, escritores, jornalistas, vítimas, activistas [...]. Afirma não haver outra forma de viajar que não seja pelas pessoas. (SERRANO, 2014, p.321)

De fato, é natural que na escrita de Coelho a viagem se dê sobretudo por meio das pessoas, ou seja, dos indivíduos locais, uma vez que esses são, de acordo com Doreen Massey (2000), um dos elementos que compõem os lugares. Segundo a geógrafa, o lugar é constituído pela conexão entre três elementos: as relações sociais que ali se formam entre as pessoas, a história local, e os efeitos da globalização, tais como a importação cultural e a compressão tempo-espaço, isto é, as noções de que as fronteiras se tornam mais flexíveis e de que o deslocamento se dá de maneira mais veloz, o que torna possível afirmar que os lugares, assim como indivíduos pós-modernos, possuem uma identidade ao mesmo tempo única, múltipla e em constante movimento.

Isso posto, se entendermos o lugar tal como propõe Massey (2000), e, além disso, considerarmos o fato de que Coelho apresenta em sua obra de maneira geral – e mais especificamente no ciclo luso-brasileiro que será o foco do presente trabalho – uma percepção do lugar como protagonista, essa configuração do lugar, seja na crônica, romance ou literatura de viagem – em Vai, Brasil (2015), Deus-dará (2016) e Cinco Voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso (2019) respectivamente –, deve necessariamente dar voz ao outro, que abrirá,

1. Graduada em Letras Português-Inglês-Alemão (UNESP-FCLAr), Mestre em Estudos de Literatura (UFSCar), e doutoranda pelo programa de Estudos de Literatura da UFSCar.

por sua vez, caminho para a inserção no texto da história do lugar observado e atravessado pelo viajante e para a construção da identidade desse lugar e de seus indivíduos na pós-modernidade.

Um exemplo de como isso se dá no primeiro livro do ciclo luso-brasileiro, o livro de crônicas sobre o Brasil escritas por Coelho durante sua estadia no país e que retratam sua passagem pelo Rio de Janeiro e Amazonas, pode ser encontrado quando a autora visita o Museu Goeldi, no qual

> [...] se deixa levar pela voz de Horácio Higuchi, [...] responsável por guiá-la pelo [museu] [...] onde trabalha como biólogo, especialmente no que diz respeito à apresentação de fatos históricos e informações sobre este e sobre Belém em geral, ainda que em nenhum momento se deixe de observar vestígios do olhar da autora. (RIBEIRO, 2018, p.91)

Assim, Higuchi tem falas diretas, tais como

> E o célebre peixe-boi, tão ameaçado de extinção?
>
> – O que tínhamos infelizmente morreu. – anuncia Horácio. – Era uma fêmea, a coitada era virgem.
>
> Já para lá dos 50, a coitada. (COELHO, 2015, p. 100)

E, além disso, também apresenta a figura do boto, que será um animal mencionado novamente por outras vozes em outras crônicas do livro, entre elas a da índia Ludineia e a da autora, respectivamente: "Os meninos nascem dizendo que são filhos do boto e que vão ser o boto [...]" (COELHO, 2015, p.134), e "Então um bico cor-de-rosa sobe do escuro, abre uma boca com dentes de serrilha, e puxa o peixe, logo sumindo num formidável voltejar do lombo, como quem dá uma chapada no invasor" (COELHO, 2015, p.160).

Isso significa que o boto, por exemplo, pode sugerir

> [...] a ideia de que a autora e sua perspectiva são conduzidas por outras vozes, uma vez que, apesar de se tornar um elemento que dá unidade ao caminhar desta pelo norte do país, já que é retomado constantemente por diferentes vozes, incluindo a da autora, ele é, originalmente, trazido à tona por Horácio em uma das primeiras crônicas a respeito da Amazônia, e não por Coelho. (RIBEIRO, 2018, p.93)

Com isso, nota-se que a percepção do lugar pela autora passa pelo olhar do indivíduo local sobre sua história e como esta afeta o lugar onde vive no presente e, consequentemente, sua identidade. E isso, por sua vez, seria um registro do lugar como múltiplo e diverso, não somente como superfície. Por certo, esse não é só ambientação, ou pano de fundo, mas sobretudo cultural, político e social. Ele é formado pelo indivíduo outro, do qual a autora se aproxima e ao qual procura ceder o protagonismo, uma vez que se coloca à mercê do lugar e daqueles que ali vivem, observando e abrindo espaço para que o outro surja na narrativa a partir de sua própria voz. Nesse livro, pois, Coelho busca uma objetividade e verdade que se aproximam muito da reportagem, do jornalismo – profissão que a escritora ainda exerce – ao mesmo tempo em que já procura dar certa unidade às crônicas.

Ademais, sendo o lugar feito de pessoas, essas vozes são colocadas nas crônicas não somente pelo diálogo direto, pela entrevista, mas também pela intertextualidade com letras de músicas, cartas, notícias e teorias de antropólogos e outros estudiosos brasileiros ou que escreveram sobre o Brasil, o que também contribui para multiplicar as vozes e perspectivas sobre o espaço observado por Coelho.

A partir do livro de crônicas, é possível pensar então o romance, segundo livro da trilogia luso-brasileira, como uma ampliação do olhar da autora em relação ao Brasil, uma vez que essa ultrapassa a primeira impressão e aproximação que teve do outro. Nas palavras da própria autora, o romance a permitiu "[...] viver outras vidas", "[...] fazer conviver [...] coisas que aparentemente, e não só aparentemente, muitas vezes se contradizem", uma vez que "tem uma amplitude que mais nenhum género tem" (COELHO, 2016, online). Segundo Coelho, só pôde ser escrito quando "[...] já estava um pouco liberta [...]" (COELHO, 2016, online) dos extremos que a posição do ex-colonizador proporciona: a arrogância ou a culpa permanente.

O que observamos no romance, então, é o fato de que o narrador, que se utiliza ora de um modo de dizer português, ora brasileiro, se apresenta como "transatlântico" desde o início e, também desde o início, decide omitir suas razões e sua identidade: "[...] o narrador será transatlântico ou não será. Tem boas razões para isso, mas para já vai guardá-las" (COELHO, 2016, p.22). Além disso, ainda na primeira parte do romance, se revela defunto, que "fica por enquanto no bengaleiro" (COELHO, 2016, p.46).

Tal estratégia permite ao narrador a tudo ver "[...] dentro e fora, para trás e para frente" (COELHO, 2016, p.23), ser, "[...] se a história for o arco, [...] o arqueiro que liga os mortos aos vivos" (COELHO, 2016, p.325) e, tal como os índios, que "[...] sabem que os mortos dão flor e fruto, e a sombra deles vai longe no horizonte" (COELHO, 2016, p.325), adubar o presente com o passado por meio de fatos, dados e vozes registrados em e retirados de jornais, reportagens – incluindo o livro de crônicas –, documentos históricos, literatura e música. A mesma estratégia também possibilita ao narrador manter-se anônimo, e trazer as vozes de outros personagens – Inês, Lucas, Tristão, Zaca, Judite, Noé e Gabriel – à tona, o que é significativo uma vez que declara, ao final, ser Nicolau Coelho, um dos navegadores presentes na primeira embarcação a aportar no Brasil.

Esses sete personagens, por seu turno, representam diferentes identidades brasileiras e portuguesas que se fazem presentes dentro do Rio de Janeiro contemporâneo e, consequentemente, apresentam diferentes olhares sobre o espaço pelo qual transitam e que ajudam a compor. Lucas, que tem descendência indígena e negra, lida com um trauma causado por ter presenciado o assassinato de sua mãe e trabalha em um elevador, enquanto Noé, que trabalha como babá para se sustentar, é uma jovem estudante negra e bolsista. Gabriel, por sua vez, é um acadêmico, também negro, que trabalha com a questão da violência e do racismo no Rio de Janeiro. Zaca, que deseja ser um escritor, e Judite, uma advogada, são irmãos e descendentes de sírio-libaneses que vivem no Cosme Velho. Finalmente, Inês e Tristão são dois portugueses, sendo a primeira uma repórter que acaba de chegar do Oriente Médio e o segundo um antropólogo.

Contudo, apesar de apresentarem olhares diferentes sobre o lugar, uma ideia recorrente no olhar dos sete personagens e do narrador é a possibilidade de um futuro que faz as pazes com o passado incorporando-o. Essa ideia é visível desde a estrutura do romance, já que este é dividido em sete capítulos que representam sete dias separados em três partes, o que remete tanto ao mito da criação do mundo bíblico, sendo que no final do sétimo dia, quando Deus descansou, teria sido iniciada a história dos seres humanos na terra, o que pode sugerir a ideia de que ainda há futuro e histórias por fazer, quanto ao pré e pós-apocalipse, que, por sua vez, não só engloba a ideia de fim, mas também de gênesis, que prevê a continuidade de uma história, já que "[...] no mundo judaico-cristão inaugura a era do bem.

E os índios de 1500 [...] eram apocalípticos. Acreditavam que depois disso viria a Terra Sem Mal" (COELHO, 2016, p. 441).

Além disso, a partir de eventos e protestos que de fato aconteceram no Brasil em 2013, como a retomada da Aldeia Maracanã pelos índios, a Marcha das Vadias e a estratégia dos Black Blocs em manifestações, e que são reconstituídos no romance a partir das perspectivas dos personagens, há, pela voz do narrador, diversas descrições de cenas que retratam indivíduos assumindo responsabilidade, lutando uns pelos outros e afirmando a importância de terem suas vozes ouvidas e respeitadas, bem como reflexões que, incluindo a sua chegada ao Brasil como primeiro português a estabelecer contanto com os povos nativos, apontam para a necessidade de construir um futuro que, entretanto, não parta de um lugar ingênuo, ou seja, não ignore o passado: "A multidão inclui católicos que vão marchar por ateus, heteros por LGBT, brancos por pretos, homens por mulheres, e, dado que Francisco [o papa] é argentino, cartazes na língua do vizinho [...]" (COELHO, 2016, p.245);

> Seguiram-se décadas de abandono: foi esse vazio que os índios de várias etnias vieram ocupar em 2006, fundando lá dentro uma aldeia única na cidade. Chamaram-lhe Maracanã, nome tupi [...]. E lá estavam os sucessores dos tupis na Aldeia Maracanã quando Sérgio Cabral comprou o casarão ao governo federal, hesitou em demoli-lo e depois anunciou que o iria transformar em Museu Olímpico, enfurecendo activistas já em guerra contra Copa, Olimpíada, remoções, ultimatos. (COELHO, 2016, p.214)

E ainda,

> Todos os impérios são uma história de violência, caberá a cada um atravessar a sua para ser mudado. Quando isso não acontece, o filho do que foi morto falará e o filho do que matou não conseguirá entendê-lo, porque o lugar do outro está por experimentar, nunca houve transformação. Quem teme deixar de ser quem é não vai saber quem foi nem quem vai ser. De olhos e ouvidos fechados aos espíritos, continuará a cobrir-se com as mesmas palavras. (COELHO, 2016, p.466)

Ao último trecho, segue ainda uma série de falas representativas de lugares comuns em caixa alta e ocupando a página toda, como forma de escancarar essa necessidade de transformação pelo outro, tais como "Portugal não inventou o tráfico colonial", "Portugal era muito

mais brando do que os outros", "Portugal não era racista misturava-se" (COELHO, 2016, p.467).

Nas vozes dos personagens, esse futuro possível surge de diferentes formas. Pela voz de Gabriel, por exemplo, surge em forma de esperança a partir de um discurso que organiza para apresentar à Academia de Polícia Militar e que será parte de um projeto de reforma desta e, apesar de "[...] todo o pé atrás que vem do fundo, Gabriel acredita que Ápis [coronel encarregado de formar novos policiais] quer, sim, polícias que vejam cidadãos em vez de inimigos" (COELHO, 2016, p.231), pois, diante de tudo o que perdeu para a violência e do fato de que faz desta seu objeto de estudo, "Será isso ou desistir do Estado [...]" (COELHO, 2016, p.232).

Já por meio de Noé, uma estudante negra, a possibilidade de um futuro vem a partir da conclusão de que "Não haverá cedência" (COELHO, 2016, p.461) diante do descaso do Estado, que se dá pela observação de fotos de mulheres negras e escravas com crianças brancas "[...] junto ao corpo, crianças que elas conhecem como ninguém e que delas recebem tudo, mas não posam de felizes no país dos brancos" (COELHO, 2016, p.461) juntamente com o fato de que, tendo perdido seu bebê no protesto indígena pela Aldeia Maracanã, engravida novamente de alguém que faz sentido em sua vida e que acontece de ser Lucas, filho de "[...] caboclo de várias partes índias" (COELHO, 2016, p.85) e que também representa, pela sua própria trajetória de superação de um trauma ocasionado pelo assassinato de sua mãe, essa possibilidade.

Lucas que, por sua vez, representa a mistura de raças que estão na origem da história do Brasil e que até o presente coexistem de maneira problemática, como mostra o protesto indígena referido anteriormente e observado pelo narrador e personagens, simplesmente para de falar a partir do trauma que vivenciou, o que abarca seis capítulos do livro, sendo que só no final do sexto dia volta a falar, também representa, pelo próprio fato de finalmente poder se expressar, um futuro em que nada é esquecido, mas tudo pode ser devorado e servir de matéria para sua construção, a construção de algo novo.

Além disso, no caso de Lucas, essa fala, ou, antes, grito abafado "[...] há meses, séculos, vai saber" (COELHO, 2016, p.416) ocorre em meio a um ritual de expurgo por meio da ayahuasca, que junta as memórias do personagem a visões que simbolizam, de certo modo, a gênese do país, ou seja, a volta à origem, sendo que somente após

essas visões é que Lucas libera sua voz. Exemplo disso é a cena que se segue, donde o Mestre criança velha e o bebé louro aludem aos índios e brancos na origem de seu encontro. Por criança velha também é possível compreender o fato de que os índios já estavam há anos ocupando este espaço que viria a ser o Brasil:

> Abre os olhos: na árvore-totem, o rectângulo verde da bandeira do Brasil destaca-se e vem na sua direção, depois o losango amarelo, o globo azul, as estrelinhas, a faixa branca, Ordem e Progresso. FALTA O AMOR, Lucas quase grita, CADÊ O AMOR DA FRASE ORIGINAL? A FRASE É *AMOR, ORDEM E PROGRESSO*! [...]
>
> A Mestre é um cão velho. E O Mestre: uma criança velha, toda enrugada. Como não vira isso antes? E junto a um dos tambores, um carrinho de bebé, um bebé muito louro, que dorme. Como não o vira antes? E por que está ali? (COELHO, 2016, p. 412-413)

Dessa maneira, mais do que nas crônicas de Vai, Brasil, em que Coelho observa o outro, em Deus-dará é evidente a tentativa da autora de enxergar o espaço pelo olhar do outro, viver outras vidas por meio dos personagens de seus romances. Porém, não é possível ignorar o fantasma da colonização, representado pela figura de Nicolau Coelho que, ainda que busque se omitir e se modificar a partir do outro, se tornar transatlântico, continua a projetar sua sombra na voz de portugueses e brasileiros contemporâneos que precisam enfrentar, no processo de construção e reconstrução de suas identidades, as consequências da colonização. O próprio narrador não se permite esquecer o fato de que a resposta para a pergunta que o "[...] primeiro branco não fazia a si mesmo: o que trazia eu? [...]" é só uma: "[...] eu era uma catástrofe. A maior catástrofe que um punhado de homens alguma vez trouxe a milhões de homens" (COELHO, 2016, p.548).

Em outros termos, se no livro de crônicas Coelho mais observa do que diz, ainda que já exponha sua afinidade com a ideia de antropofagia dos Tupinambás e de Oswald de Andrade e algumas das dificuldades que sente na relação entre Portugal e Brasil – constantes formais e temáticas da trilogia – no romance o espaço continua sendo protagonista, a multiplicidade de vozes ainda existe pela intertextualidade com outros textos e documentos históricos e na forma de sete personagens diferentes entre eles brasileiros e portugueses, mas também, entre eles, ela própria se inclui pela figura do narrador Nicolau Coelho, um navegador da época das Grandes Navegações e que

teria sido o primeiro português a desembarcar em terras brasileiras com o qual compartilha inclusive o sobrenome, e de Tristão, antropólogo português que não sabe como falar sobre o Brasil de um lugar que seja aceitável, uma vez que tem consciência do fato de que sua história enquanto português se liga a do Brasil por meio da escravidão e da exploração. O romance continua, pois, fazendo referência direta a literatura de viagens, mais especificamente às suas origens, e se conecta mais profundamente a própria autora.

Por permitir mais do que a crônica, ou, como a própria escritora coloca, por ser um "transgênero" (COELHO, 2018, online) que abre possibilidades para a escrita, o romance, ao ficcionalizar, permite entender, ou seja, é o exercício por parte de Coelho de realmente compreender aquilo que procurou observar objetivamente, uma vez que cria personagens baseados nos indivíduos com os quais se deparou em suas crônicas e, ao mesmo tempo, de se inserir nesse lugar de maneira crítica e considerando toda a bagagem história que une Portugal ao Brasil.

Assim, a figura de Nicolau Coelho acaba sendo paródica quando se considera que, ao mesmo tempo em que dá continuidade a um passado, remetendo a um gênero ligado à perspectiva dominante sobre a colonização, é apropriada por um contexto diferente, que a inverte. E Tristão, por sua vez, passa a reconhecer o Rio de Janeiro como cidade sua também, com tudo o que tem de bom e ruim, bem como a possibilidade de um futuro em sua relação com o Brasil que faz as pazes com o passado, apesar de nunca esquecer o quanto esse foi sombrio.

Por fim, ao fechar o ciclo luso-brasileiro com seu livro de viagem, a autora também volta às origens: tanto da relação de Coelho com o Brasil, quanto da relação de Portugal com o Brasil, uma vez que o foco dessa narrativa de viagem é a Bahia. Nesse livro, a escritora relata toda a sua experiência com o Brasil e com a Bahia e fala mais diretamente ao leitor, deixando evidente seu propósito em relação a viagem, isto é, de se reconfigurar pela visão do outro. E, assim como seus outros livros do ciclo, este também vai além do gênero em sua forma tradicional, de modo que incorpora em si as crônicas da autora sobre a Bahia publicadas no jornal Público e dialoga diretamente com seu romance, como, por exemplo, quando Alexandra Lucas Coelho direciona uma carta a Nicolau Coelho, que é transcrita em meio ao relato de sua visita à praia Itaquena com seus colegas Dan, Bita e Nicolau – um menino –, que continua após a carta:

> Caro Nicolau Coelho,
>
> Aqui estou, na praia onde o senhor foi ao encontro daqueles indígenas num batel, e os viu avançar para si, tirarem cocar, colar para lhe dar, e tirou os seus três chapéus de capitão para dar também. Aqui estamos, sem saber o que se segue mas sabendo de onde vimos. Somos nós e os nossos mortos, sempre. E, como pelo menos desde a Antígona devíamos saber, os mortos têm de ser sepultados.
>
> Comer o inimigo era uma forma de ser outro, ser mais, na cosmogonia dos tupis que aqui estavam em 1500. Antropofagia ritual, curiosa pela variação, buscando potência, força, vida. Creio que o senhor não terá chegado a saber disso porque morreu três anos depois num naufrágio, quando os portugueses ainda não distinguiam um tupi, quanto mais a filosofia. E até hoje, se quer que lhe diga, falta não só uma segunda abolição da escravatura como ser tupi ou não tupi nunca foi tanto a questão.
>
> Esta saga é longa, são muitas, paralelas, além de que o senhor foi retirado dela quase no começo. Quero dizer-lhe contudo, que tomei a liberdade de lhe dar outro destino num livro que acabo de publicar. A verdade é que passei anos consigo na cabeça. Nesse sentido, veja só, somos íntimos.
>
> E veja ainda isto: ao vir aqui no encalço do que aconteceu há quinhentos anos, portuguesa que sou, para rodar o prisma, ser eu outra já, acabei de trazer comigo um Nicolau quinhentos anos mais jovem, daqueles acasos que se isto fosse ficção era lodo apreendido, por causa do inverosímil e tal, o costume.
>
> Mas com isto me vou, que a maré já engole a praia, meu caro Nicolau, o Velho. Aceite, como se diz na Bahia, os votos de muito axé.
>
> Sua (quiçá até parente),
>
> A. (COELHO, 2019, p.59-60)

A transcrição da carta completa se justifica pelo fato de que observado o que vem antes e depois dessa, é possível notar o caráter diferente dessa narrativa de viagem em termos de gênero. Isso porque se considerarmos "[...] a narrativa e romance, [...] melhor do que géneros, [...] como níveis de organização textual [...]" (SEIXO, 1986, p.20), a narrativa de viagem de Coelho sobre o Brasil vai além de um encadeamento de eventos mais ou menos cronológicos, ela permite um intercalar de tipos e gêneros textuais que evocam outros tempos que se misturam ao presente, e que fazem conviver a história com as questões de identidade da autora enquanto portuguesa contemporânea.

Nessa carta, em específico, percebem-se diversos aspectos que se relacionam diretamente à imagem que a autora reconstrói de si mesma diante do olhar do outro e depois de ter ela mesmo olhado para si nos seus livros anteriores. A ideia de que Coelho teria passado anos com Nicolau na cabeça, como ela mesmo diz, indica não somente o tempo que levou a escrita do romance, mas também ao fato de que passou anos, que podem ser observados inclusive nas crônicas e no romance sobre o Brasil, entre os extremos de culpa ou arrogância da posição do ex-colonizador, da qual busca se libertar por meio do sepultamento daquele morto que ainda se liga à ela, mas que não precisa permanecer vivo uma vez que se deseja uma superação da relação colonial entre Brasil e Portugal, ainda que isso seja difícil.

Também nesse trecho nota-se uma expressão utilizada pela personagem Noé no romance, a "segunda abolição da escravatura" e novamente a ideia de antropofagia, que é utilizada pela autora como um método de escrita, de trazer para o texto as vozes locais e se alimentar delas para se repensar enquanto portuguesa contemporânea em sua relação com o Brasil, também parte de sua história.

Desse modo, a narrativa de viagem de Coelho sobre o Brasil tem um lado mais informativo, de relato, até porque a autora precisa retomar sua jornada e refletir sobre tudo o que absorveu em seus livros anteriores, tudo aquilo que a abertura para a ficção, pelo *transgênero* que é o romance, permitiu observar, porém a autora não deixa de jogar com o ficcional. E esse jogo também a auxilia a distanciar-se de seu novo eu e pensar como sua identidade mudou em relação ao espaço observado.

É ainda interessante notar que esse movimento de observar com distanciamento, se aproximar do espaço observado e se afastar para se reconfigurar se reflete inclusive no modo como as obras são editadas: por mapas nas obras que inicia e conclui o ciclo e que mostram o país de maneira mais panorâmica, sendo o mapa da Bahia mais detalhado do que o do Brasil apresentado no livro de crônicas, e por meio de diversas imagens que evocam momentos cruciais na história do Brasil no romance, em que a autora busca se aproximar mais do espaço observado.

Fica evidente então o modo como as três obras da autora se interligam por meio da paródia, da intertextualidade e autoreferência e, mais do que isso, pela transgressão de gênero. Seu romance é documento histórico e sua narrativa de viagem é relato pessoal e crônica,

tal qual sua crônica é de viagem. A antropofagia é utilizada como técnica narrativa em cada livro e a trilogia forma uma grande narrativa, em que diferentes gêneros, com suas características próprias, permitem abordar o espaço de maneira diferente e, consequentemente, mais ampla.

O que se pensa é que o conjunto de suas obras sobre o Brasil exigem a ampliação do uso do termo *transgênero* para descrever o projeto de Coelho como um todo, esse projeto de se repensar pelo outro, de se modificar ao invés de mudar o outro, e para isso é preciso uma flexibilidade de gênero, um hibridismo que incorpore um "sentido global do lugar", isto é, de acordo com Doreen Massey (2000), o lugar como possuidor de uma identidade múltipla e sempre em mudança.

É necessária uma nova forma de escrever, que a autora utiliza em todos os seus livros, inclusive naqueles em relação ao Oriente Médio. Uma nova forma que leve em conta a identidade múltipla do indivíduo contemporâneo, do espaço e a necessidade de superar a relação colonial de que fala Boaventura Sousa Santos (2010). Para isso, a escrita não pode se manter somente na esfera da ficção, mas ela também deve existir, permitir certa liberdade para propor o novo, que não pode vir da realidade observada de maneira objetiva e jornalística.

Portanto, uma nova maneira de se pensar a ficção, a narrativa nesses modos, exige uma nova metodologia, a geografia e literatura em diálogo. Não pensar a literatura pela geografia e nem a geografia pela literatura, mas a literatura com a geografia, assim como se pensa a literatura com a história, no romance histórico ou metaficção historiográfica. É verdade que a literatura de viagem é um gênero em que o espaço ganha protagonismo, mas é preciso mais, uma mistura de gêneros para chegar a algo novo. E é isso que buscou-se apontar na obra de Alexandra Lucas Coelho.

Referências

COELHO, Alexandra Lucas. Alexandra Lucas Coelho em dois atos: "Interessa-me a mistura". (Entrevista concedida a Mário Santos). 2016. In: *Ípsilon* (Jornal Online). Disponível em: https://www.publico.pt/2016/11/16/culturaipsilon/entrevista/alexandra-lucas-coelho-interessame-a-mistura-1751329

COELHO, Alexandra Lucas. Alexandra Lucas Coelho: Prefiro a ideia de a literatura ser vida, não como a vida, nem a imitar a vida. (Entrevista concedida a Sara Figueiredo Costa). 2018. In: *Ponto Final* (Jornal Online). Disponível em: https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2018/09/28/alexandra-lucas-coelho-prefiro-a-ideia-de--a-literatura-ser-vida-nao-como-a-vida-nem-a-imitar-a-vida/

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

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

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

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio A. (org.). *O espaço da diferença.* Campinas, SP: Papirus, 2000. p.176-185.

RIBEIRO, Mariana Letícia. *Espaço e identidade em crônicas de Alexandra Lucas Coelho*. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11112

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

SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e romance. Esboço de uma articulação teórica. In: SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance:* ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p.13-20.

SERRANO, Sónia. A invenção da viagem. In: SERRANO, Sónia. *Mulheres Viajantes*. Lisboa: Tinta-da-China, 2014. p. 15-24.

Contemporâneo, Lisboa: afropolitanismo e melancolia pós-colonial

Luca Fazzini (USP)

Considerações iniciais

O presente artigo insere-se no âmbito das minhas investigações de pós-doutorado, desenvolvidas na Universidade de São Paulo (USP), com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), e que tem como objetivo desenhar as fronteiras artísticas e culturais do Atlântico em Língua Portuguesa, tendo em consideração as demandas políticas daquelas produções contemporâneas que, no âmbito da arte e da literatura, podem ser pensadas a partir de múltiplas geografias – irredutíveis, portanto, às construções homogeneizantes das narrativas sobre o Estado-nação e/ou as identidades nacionais. Demandas políticas, inscritas nessas produções, que dizem respeito ao questionamento dos paradigmas estéticos e de poder subjacentes às persistências das dinâmicas coloniais e escravistas, que ainda marcam a contemporaneidade global nas suas margens oceânicas – nesse caso específico, o cotidiano urbano duma cidade-porto como Lisboa.

O trabalho que aqui se apresenta, *Contemporâneo, Lisboa: afropolitanismo e melancolia pós-colonial*, habita essas inquietações. E é justamente dentro dessa urgência de interrogar as produções atlânticas contemporâneas, e de investigar criticamente as suas possíveis inserções dentro de determinados regimes do político, que se pretende propor um debate em torno das visões da cidade de Lisboa produzidas na 4ª edição da revista *La Rampa*, número organizado por Chantal James e Inês Beleza Barreiros, com a direção criativa de Raphael Durão. Uma revista independente, cujo formato pode ser pensado enquanto um híbrido entre a forma livro e a das revistas de divulgação, que ao reunir contribuições provenientes da literatura, das artes visuais e da teoria pós-colonial, num sentido certamente abrangente, impõe-se como objetivo declarado o de construir (contra)narrativas, novas histórias e diferentes regimes de visibilidade, a partir do sul global. Trata-se, nas palavras das próprias editoras, de

> um atlas palimpséstico que monta temporalidades e tece cumplicidades, procurando contestar e ressituar os termos em que o passado e o presente em Portugal são ainda entendidos, tantas vezes através do "filtro" lusotropicalista, que insiste em reverberar, negando um dos mais douradores legados da Colonialidade – o racismo. Um aspecto importante desse número é, por isso mesmo, a relação entre histórias e imagens das comunidades afrodescendentes e as ações e moviementos sociais que estão hoje a forjar modelos alternativos de produção de conhecimento e a estabelecer os seus próprios (contra) arquivos. Aqui também se questiona a história e os seus comandos temporais, espaciais e políticos que, precisamente, determinam a invisibilização de inúmeros sujeitos." (LA RAMPA, 2020, p.5)

Tendo em consideração a proposta da revista, as análises a seguir convocam três chaves conceptuais pertinentes para contextualizar e amparar, ao nível teórico, o debate em torno da própria revista: o de contemporâneo, pensado através das sugestões de Giorgio Agamben (...), e que de fato introduz as questões levantadas a seguir; o de melancolia pós-colonial, de Paul Gilroy, particularmente relevante quando se pensa a construção do espaço público nas cidades europeias, com as suas toponímias e referências monumentais celebratórias, que ativam processos de identificação coletiva marcados pela experiência colonial – com as suas viagens e ocupações violentas transformadas em exaltação da coragem e da aventura, em conformidade também com a ideologia burguesa moderna; por fim, o de afropolitanismo, termo que aparece primeiramente no artigo "Bye-Bye Babar (or: what is an Afropolitan?)", de 2005, e com o qual a escritora Taiye Selasi, autora do artigo mencionado, refere-se aos indivíduos que, embora mantenham, na diáspora[1], algum tipo de relação com os espaços africano, "não pertencem a uma geografia única, mas se sentem em casa em muitas". Dois anos mais tarde, em 2007, com o artigo "Afropolitanism", através de outras referências e a partir de contextos totalmente diferentes – já não a dispersão africana pelo

1. O conceito de "afropolitanismo", tanto em Selasi, tanto em Mbembe, impõe-se como uma tentativa de ultrapassar construções biológicas e/ou essencialistas, no que diz respeito às formas de solidariedade e parentescos com base na raça, às formas de pertencimento nacional e aos trânsitos culturais. Nesse sentido, compartilha os pressupostos dos estudos em torno da diáspora desenvolvidos tanto por Paul Gilroy (2012), tanto por Stuart Hall (2003). No entanto, Sarah Balakrishnan (2018) evidencia como persistam divergências relevantes entre as perspectivas diaspóricas e afropolitanas.

norte global, euro-estadunidense, mas a realidade da África do sul pós-apartheid – Achille Mbembe propõe uma reflexão sobre a África a partir justamente desse conceito, como uma possibilidade de ultrapassar todos aqueles processos, historicamente constituídos e continuamente retomados, que vinculam visões biológicas das raças às geografias. Apesar das convergências entre a proposta de Taiye Selasi e algumas passagens específicas da revista em análise, a ideia de afropolitanismo – assim como a de uma Lisboa afropolitana – será aqui desenvolvida tendo em consideração, principalmente, as leituras de Achille Mbembe.

Lisboa afropolitana

Nas suas elucubrações em torno do contemporâneo, proferidas primeiramente durante a aula inaugural do corso de Filosofia Teorética na Universidade de Veneza, em 2007, e posteriormente publicadas sob forma de pequeno ensaio com o título "O que é o contemporâneo?" (2009), Giorgio Agamben interroga-se sobre o que significaria ser "atual", sobre as tensões que se estabelecem entre o agora inapreensível e os seus outros tempos – o(s) passado(s). Para ele, ser contemporâneo é, antes que mais nada, estabelecer uma relação paradoxal, intempestiva, com o próprio tempo: aderir a ele sem, porém, se conformar; saber ler, entre as tantas luzes da experiência contemporânea, a sua "íntima escuridão".

Entender o contemporâneo a partir da proposta do filósofo significaria debruçar-se sobre uma fratura, marcada por uma tensão permanente entre o passado e o futuro. Nesse sentido, seria possível compreender o espaço urbano enquanto palco privilegiado da experiência contemporânea, pois habitar os seus espaços significa cruzar-se com a multiplicidade de tempos que efetivamente dão forma concreta às suas geografias, ao mesmo tempo em que é justamente nas práticas do dia a dia, do cotidiano, que se inscreve a projeção de futuros possíveis, em consonância ou em contraste com as imagens do passado.

De acordo com as análises de Giorgio Agamben, dentro do espaço urbano seria possível pensar o contemporâneo como aquele que, indo além da esfera sensorial do visível, saiba interrogar as fraturas entre as camadas que compõem a história e a geografia da urbe justaposta. Aquele que não se deixa cegar pelas luzes do futuro – a

promessa de progresso intrínseca no desenvolvimento urbano moderno –, mas que nelas consiga enxergar o lado sombrio. Diz o filósofo que "o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 64).

As visões de Lisboa propostas pela revista parecem justamente querer interrogar as trevas do presente, a partir dessa tensão entre os fantasmas do passado – no caso lisboeta, os da colonização e de toda uma identidade nacional pensada a partir do *ultramar*, que a cidade guarda, conserva e reatualiza no cotidiano – e as projeções de um futuro livre das construções violentas e hierárquicas da modernidade colonial. Com essa perspectiva, as cartografias urbanas que a revista tece ao convocar as marcas da disseminação africana no coração da antiga metrópole do império, dão à urbe nítidos contornos afropolitanos, ou seja, os de uma cidade historicamente moldada pela experiência africana: tanto por conta da histórica ocupação colonial do continente, tanto graças ao fluxos de corpos e culturas exógenas que, ao longo dos séculos, desembarcaram em Lisboa, seguindo as rotas da exploração moderna e da globalização contemporânea. Ambos os movimentos, a ida para África de outros povos ao redor do mundo, assim como a própria disseminação de corpos e culturas do continente africano para o resto do mundo – as várias diásporas – constituem aquilo que Mbembe definiu de "afropolitanismo", ou seja:

> uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo. É uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade vitimizadora, o que não significa que ela não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infringiu a esse continente e a seus habitantes. É igualmente uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral. Na medida em que nossos Estados são invenções (além do mais, recentes), eles não têm, estritamente falado, nada em sua essência que nos obrigaria a lhes render um culto - o que não significa que nós sejamos indiferentes ao seu destino. (MBEMBE, 2015, p. 70-71)

Para o filósofo camaronês, ao longo dos séculos a África foi objeto de diversos fluxos, que envolveram também os relativos à colonização

e à escravidão – sem, porém, se reduzir apenas a eles, sendo também numerosas as migrações antecedentes e sucessivas à chegada dos europeus no continente. Mbembe sintetiza-os em dois movimentos: o da dispersão, dentro do qual podemos pensar, em termos gerais, as múltiplas diásporas africanas, e o da imersão, relativo "às minorias que, vindo de longe, acabaram por fincar raízes no continente. [...] Em contato com a geografia, com o clima e com os homens, eles se tornaram bastardos culturais ainda que, por força da colonização, os Euro-Africanos, em particular, tenham continuado a almejar a supremacia em nome da raça" (*ivi.*, p. 70).

No caso de Lisboa, os fluxos e refluxos que constituíram a relação de longa duração entre Portugal e as costas africanas permitem pensar a urbe a partir das suas feições afropolitanas. Uma cidade completamente atravessada e moldada pelo contato com as latitudes das antigas colônias, visível nos jardins, monumentos e arquiteturas celebratórias do império, mas também na demografia, nas práticas do cotidiano e nas formas de resistências que passam por processos constantes de reinvenção e sobrevivência do/no espaço.

Para compreender tal marca afropolitana na cidade de Lisboa, se olharmos a partir da segunda metade do século XX, precisam ser destacados pelo menos três movimentos. Movimentos que remetem para três diversas travessias atlânticas, todas diretamente ou indiretamente vinculadas à experiência colonial de Portugal: a ida de africanos, assimilados[2] ou descendentes de colonos, para Lisboa durante a época colonial – com particular destaque, nesse contexto, para os fluxos intensos que, a partir da década de quarenta, trouxeram para Portugal a intelectualidade das independências; o retorno[3] para Por-

2. No que diz respeito ao status de "assimilado" nas colônias portuguesas em África, veja-se o artigo "O «indígena» africano e o colono «europeu»: a construção da diferença por processos legais" (2010), de Maria Paula Meneses.

3. O uso do substantivo retorno, ou da denominação de retornados, para se referir àqueles indivíduos que, entre 1974 e 1975 saíram das ex-colonias tendo com Portugal como destino deve-se à instauração, em 1975, por parte das autoridades portuguesas do Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN). Muitos desses nasceram em África, por isso, não se trataria, a rigor, de nenhum retorno. A inserção dessas experiências dentro das reflexões sobre afropolitanismo é, com certeza, complessa. A respeito, Johny Pitts, em *Afropeans: Notes of Black Europe*, escreve: "«Meu pai foi obrigado a vir para Lisboa, mas diz que Moçambique está no sangre; não gosta da cultura nem do clima aqui em Portugal [...]». Nino era um exemplo vivo de quando pudesse ser complexa a

tugal, durante toda a década de setenta e especialmente entre 1974 e 1975, de um enorme contingente de indivíduos que optaram ou foram obrigados a deixar os países africanos após o 25 de abril; as migrações globais contemporâneas que frequentemente reatualizam as rotas da desigualdade impostas pelo colonialismo.

No primeiro caso, trata-se, em particular, da presença em Lisboa de diversos estudantes provenientes das então colônias, com o intuito de completar na metrópole a própria formação, algo que na época era impossível fora de Portugal, já que não existiam instituições de ensino superior nas colônias. São momentos em que uma determinada camada de africanos – entre os quais Alda do Espírito Santo (1926-2010), Amílcar Cabral (1924-1973), Eduardo Mondlane (1920-1969), Agostinho Neto (1922-1979), Mário Pinto de Andrade (1928-1990), Marcelino dos Santos (1929), Francisco José Tenreiro (1921-1963) e Noémia de Souza (1926-2003) – chega em Lisboa e passa a habitar espaços de socialização específicos: a Casa dos Estudantes do Império, na Avenida Duque d'Ávila n.23, o Centro de Estudos Africanos, criado por Mario Pinto de Andrade, Amilcar Cabral e Francisco José Tenreiro, assim como outros espaços de lazer quais o Clube Marítimo, frequentado por marinheiros, muitos dos quais africanos (SANCHES, 2013).

Esses fluxos e movimentações que Lisboa abrigou, tiveram um impacto decisivo para inserção, no panorama político e cultural português, das instancias vinculadas à urgência de descolonizar, tanto pelo trabalho de militância, tanto pela agitação cultural no interior de um país imóvel na noite salazarista: com esses corpos chegavam em Lisboa também as inquietações da Harlem Renaissance, as teorias do Frantz Fanon, e os poemas de Senghor e Cesaire.

Posteriormente, com as independências e a revolução de abril, os trânsitos fizeram-se mais frenéticos, com numerosas viagens

> identidade afropea, constituída por diversas formas pelas quais as culturas europeias e africanas entrelaçaram-se entre elas em experiências negativas e positivas. Me perguntei se o pai do Nino definir-se-ia afropeu. No final das contas, tinha nascido em África, tinha casado com uma africana e tinha tido dois filhos de pele escura. Com certeza podia participar à produção de conhecimento para a causa afropea. No entanto, era a negritude do filho e não a branquitude dele a ser definida como "diferente" pela invenção das raças. Esse homem tinha nascido em África e não sentia nenhuma ligação com a Europa, mas por conta da raça era considerado, pela sociedade, mais europeu de quanto o filho pudesse, um dia, esperar." (PITTS, 2020, 419)

concentradas numa janela temporal limitada de indivíduos nascidos ora em Portugal, e que foram para África impulsionados pelas políticas de ocupação das colônias promovidas pelo Estado Novo, ora em África.

Um número dificilmente calculável:

> Como resultado da descolonização, estima-se que entre 500.000 e 800.000 colonos tenham abandonado a sua residência em África entre 1974 e 1979. Há quem fale em muito mais, mas os números são incertos. De acordo com os Censos de 1981, Portugal recebeu 471.427 imigrantes das ex-colónias, dos quais 290.504 de Angola (61,6%), 158 945 de Moçambique (33,7%) e 21 978 de outras ex-colónias (4,7%), embora, de acordo com o sociólogo Rui Pena Pires, que organizou esta estatística, não exista "coincidência absoluta entre a população assim recenseada e o número real de repatriados", já que esta não inclui "os repatriados entretanto emigrados ou falecidos" ou os "não recenseados" (PIRES, 1999, p. 185). Não inclui também os que "retornaram" à ex-metrópole só anos mais tarde, bem como os amplos fluxos de refugiados e imigrantes originários das ex-colónias que vieram para Portugal depois da descolonização, mas que foram excluídos da cidadania portuguesa. Embora estes últimos não se incluam stricto sensu na categoria de "repatriados", tiveram ainda assim um deslocamento rumo à ex-metrópole motivado pela descolonização.

No último caso mencionado – a mais recente diáspora africana, as das migrações contemporâneas – por ser um fluxo praticamente ininterrupto, os números precisariam ser constantemente atualizados. No entanto, é necessário destacar que a inserção desses corpos e subjetividades na sociedade portuguesa dá-se em continuidade com as hierarquias constituídas durante a colonização. De acordo com Miguel Vale de Almeida:

> quando os africanos pós-coloniais migraram para Portugal, migraram para ocupar posições de classe que lhe retiram toda e qualquer mais-valia enquanto exóticos localizados. Ocupam agora as margens do centro, nas relações de produção, como na geografia social. Dos indígenas coloniais preservam (é-lhes preservado) o trabalho compulsório"; como o são as 'raízes' da sua indigeneidade, sob a forma de expressões culturais diferenciadoras (2006, p. 367).

Paralelamente a esses fluxos, tanto a construção do espaço público português – antes e depois do 25 de abril – tanto as produções artísticas e literárias, desenham uma Lisboa e, metonimicamente, um Portugal

totalmente indiferente a essas presenças. No que diz respeito ao espaço público lisboeta, as "paisagens saturadas de produtos da memória coletiva" (PERALTA, 2013, 362) denunciam a urgência de desenhar, na própria cidade, as coordenadas da "comunidade imaginada" a partir dos paradigmas estabelecidos pelo Estado Novo. Em "Lisboa capital do império: trânsitos, afiliações, transnacionalismos", ao discutir sobre o contexto e as exigências políticas do poder em Lisboa, entre a década de quarenta e a de sessenta, Manuela Ribeiro Sanchez escreve:

> Insistia-se agora crescentemente na invenção de uma nação, associando autoritarismo de Estado a cultura popular; comunidades imaginadas regionais ao pretenso universalismo da missão cristianizadora e civilizadora de Portugal no mundo. A Praça do Império, construída também para a ocasião, coabitava com o novo Museu de Arte Papular, ambos junto ao Monastério dos Jerónimos, a Torre de Belém como cenário constante. Eram, com efeito, tempos de insistência no papel de «Portugal Mundo», o Império Colonial Português transformado, agora sob pressão dos ventos da independência – mais precisamente em 1951 – num todo orgânico, unindo «metrópole» e «províncias ultramarinas». (SANCHES, 2013, p. 284)

Outros exemplos poderiam ser destacados, como o caso do Bairro das Colônias situado no centro da cidade entre a Avenida Almirante Reis e o Miradouro do Monte Agudo, um bairro em estilo Déco, composto por 500 edifícios distribuídos por nove ruas e uma praça. Cada uma das nove ruas tem o nome de uma das então colónias portuguesas, com intuito de celebrar a vastidão do império.

A ausência, ou marginalidade, de releituras e desconstruções desse imaginário imperial veiculado pelo espaço público faz com que essas geografias continuem contando, ao visitante e ao morador lisboeta, uma história gloriosa feita de conquista e algumas, poucas, perdas. Uma história que esconde, atrás da missão civilizatória, o sangue derramado. Esse silenciamento das memórias incomodas do passado, constantemente reforçados pela afirmação de visões heroicas da identidade nacional, estende-se para além da ação do poder no espaço, ou dos tempos do império, chegando até meados do século XXI. Após uma panorâmica sobre a produção artística e literária em Portugal entre o final da década de noventa e o princípio de 2000, época marcada pela euforia da adesão do país à Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1985, e por temas voltados à integração na Europa, António Pinto Ribeiro Escreve:

> Lisboa é hoje uma cidade multicultural. À semelhança de outras cidades do interior do país, Lisboa é uma cidade multicultural, embora sem práticas multiculturalistas. [...] Portugal, como aliás toda Europa, já não é um país branco. As migrações e a permanente circulação de pessoas transformaram esse país. No entanto, um fenômeno social escamoteia esta nova realidade sociológica: estas centenas de milhar de "novos lisboetas" (para utilizar a expressão do cineasta Sergio Trèfaut), que alteraram radicalmente a paisagem humana, são, de certo modo invisíveis. (2005, p. 209)

É dentro desse cenário de exaltação da memória imperial pelo espaço público lisboeta, e de invisibilização da maciça presença africana na arte e na cultura nacional, que se insere o quarto número da revista La Rampa. Uma edição que, ao desenhar um roteiro de Lisboa a partir da presença e das produções artísticas, literárias e culturas de africanos e afrodescendentes em Portugal, doa à cidade as feições afropolitanas moldadas por um passado e um presente de fluxos oceânicos transnacionais.

La Rampa, número 4: itinerários silenciados na cidade-porto.

O presente número da revista recolhe e articula, num verdadeiro trabalho de curadoria que tensiona as fronteiras entre disciplinas e formas de representações, contribuições várias provenientes de diversos âmbitos da arte e da cultura, num formato bilingue, em inglês e português, de acordo com a circulação internacional da revista. Sem a pretensão de ser exaustivo, seria possível dividir as contribuições em quatro grupos, de acordo com a própria natureza das obras reproduzidas (fragmentos literários, artes visuais etc.), embora seja necessário destacar o quanto tais trabalhos estejam entrelaçados e articulados entre si, em diálogo uns com os outros: apenas para mencionar um exemplo dessas interligações entre diversas formas de representação, veja-se a articulação entre palavras e imagens, a partir do trabalho de emulsão fotográfica do artista angolano Délio Jasse, na sua série *Pontus*[4], em diálogo com um fragmento de *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017), primeiro romance

4. http://deliojasse.com/Pontus. Acesso: 04/11/2021.

publicado por Djaimilia Pereira de Almeida, uma das vozes mais relevantes e prolíferas entre a novas experiências literárias em Portugal.

Dentro desses quatro grupos encontram-se os trabalhos de artistas provenientes da área atlântica da língua portuguesa e cuja experiência individual se inscreve no espaço urbano lisboeta, como no caso do próprio fotógrafo Délio Jesse, do artista plástico angolano Jonamine, e do pintor "português-angolano-cabo-verdiano" Francisco Vidal. Ao lado desses artistas, a revista reúne fragmentos de obras literárias, das mais férteis e relevantes do panorama contemporâneo, quais *Viagem a Portugal* (1981), de José Saramago; *Lisboa, na cidade negra*, (2005), de Jean-Yves Loude*; Memórias da Plantação*, (2008) de Grada Kilomba; *Deus Dará* (2016), de Alexandra Lucas Coelho; E*sse Cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronterias* (2017), de Djaimilia Pereira de Almeida; *Também os brancos sabem dançar* (2017), de Kalaf Epalanga; *Essa dama bate Bué*, (2019) de Yara Monteiro; assim como os poemas de Gisele Casemiro e Jota Mombaça. Esse material, coloca-se em diálogo também com as reflexões "pós-coloniais" de intelectuais e acadêmicos, bem como com as contribuições de diversas "comunidades" cujas ações estão enraizadas no universo afro-português: é o caso da revista Buala[5] e da Radio Afrolis[6], vozes das comunidades negras em Portugal.

O conjunto desses textos desenham um itinerário invisibilizado, ou melhor, silenciado, da cidade de Lisboa, uma cidade-porto enquanto *locus* de chegada de uma multidão em trânsito, mas também "zona de contato" (SAID, 2005) entre diferenças, claramente atravessada pelas relações de hegemonia e subalternidade – com as suas violências subjacentes – que marcaram a época colonial. Nesse sentido, o fragmento que abre esse roteiro lisboeta é particularmente relevante. Trata-se de um excerto retirado de *Viagem para Portugal*, de José Saramago. Como para os antigos navios que zarpavam rumo às índias, ou de regresso à metrópole, Belém – nesse caso específico, o Museu de Arqueologia e Etnografia – serve como ponto de partida, e remete sempre ao passado colonial e escravista:

> Cidade tão grande e tão rica, tão afamada, onde todos os Lafetás de dentro e de fora fizeram os seus muitos negócios, pode ser

5. https://www.buala.org/pt/node. Acesso: 04/11/2021.
6. https://radioafrolis.com/. Acesso: 04/11/2021.

> principiada de muitas maneiras. O viajante começará por uma coleira de escravo. Cá está a coleira. O viajante disse e cumpriu: mal entrasse em Lisboa iria ao Museu de Arqueologia e Etnografia à procura da falada coleira usada pelo Escravo de Lafetás. [...] Esse objecto, se é preciso dar-lhe um preço, vale milhões e milhões de contos, tanto como os Jerónimos aqui ao lado, a Torre de Belém, o palácio do presidente, os coches por junto e atacado, provavelmente toda a cidade de Lisboa. Esta coleira é mesmo uma coleira, repare-se bem, andou no pescoço dum homem, chupou-lhe o suor, e talvez algum sangue, de chibata que devia ir ao lombo e errou o caminho. Agradece o viajante muito do seu coração quem recolheu e não destruiu a prova dum grande crime. Contudo, uma vez que não tem calado sugestões dará agora mais uma, que seria colocar a coleira do preto de Agostinho de Lafetá numa sala em que nada mais houvesse, apenas ela, para que nenhum viajante pudesse ser distraído e dizer depois que não viu." (SARAMAGO *apud* LA RAMPA, 2020, p. 19)

O fragmento de Saramago, além de colocar o leitor, geograficamente, no bairro de Belém, onde as marcas do império aparecem com mais contundência, explicita a intenção e a razão da própria revista: fazer com que os rastos da violência e da exploração colonial sejam evidentes e reconhecíveis para o leitor/viajante que, pelas páginas da própria revista, comece a sua errância na Lisboa afropolitana.

Os indícios tanto da presença africana, tanto das violências da colonização impõem-se também nas páginas sucessivas. Acompanhado pelas palavras de Jean-Yves Loude, e pelas imagens de Chantal James, o leitor/viajante transita por espaços centrais em Lisboa, cuja presença africana passa tanto pela presença, visível, do corpo negro no espaço, tanto pela própria toponímia dos lugares. Trata-se, no primeiro caso, do Largo de São Domingos, no coração da capital portuguesa, entre o Largo do Rossio e a Praça do Martim Moniz, um espaço conhecido como "embaixada da Guiné", por ter sido historicamente frequentado por sujeitos oriundos da Guiné, que circulavam pelo largo oferecendo os seus serviços, à procura de empregos temporários. Hoje em dia, como mostram as belas fotografias que emolduram as letras, o largo continua a ser habitado por guineenses que vendem as suas mercadorias na rua e nas calçadas.

No segundo caso, do autor de *Lisboa, na cidade negra* é retirado e reproduzido um trecho em que descreve o bairro do Mocambo, atualmente na junta de freguesia de Santa Catarina, cuja rua principal, Rua Poços dos Negros, faz referência ao poço construído na época

de Dom Manuel I (1469-1521) para enterrar os corpos de escravizados mortos em Lisboa. Provavelmente por conta dos mortos que eram aí abandonados, o próprio bairro passou a ter relevância espiritual para muitos dos africanos em Lisboa.

Enquanto as últimas páginas da revista reúnem imagens da noite lisboeta acompanhadas pelas palavras de Kalaf Epalanga, no seu "romance musical", *Também os brancos sabem dançar*, bem como os poemas de Gisela Casemiro e Jota Mombaça, o itinerário lisboeta encerra-se nas periferias urbanas, nos chamados bairros informais, ou "bairros de lata" que rodeiam Lisboa. No entanto, contrariamente à estigmatização social que afeta tais realidades, imagens e depoimentos pessoais comunicam formas de inscrição no território de redes comunitárias, através das quais espaços de precariedade são ressignificados, e identidades dispersas e fragmentadas são reterritorializadas.

Para concluir, a partir desse material e dessas reflexões, disseminadas através da forma revista, vislumbra-se uma Lisboa afropolitana, pela presença contundente e historicamente constituída de corpos e culturas africanas no coração do império, ao mesmo em que se denunciam as diversas formas de violência microfísica assentes na perpetuação de um determinado imaginário imperial, veiculado pelo espaço público, evidenciando a necessidade de repensar e reescrever a história da cidade de Lisboa, e de Portugal. Como afirma Patrícia Martins Marcos nas páginas de La Rampa:

> "Porque a história é heterotemporal, os mitos que o presente escolhe perpetuar acerca do passado, limitam conceções futuras sobre quem pode existir par a história – reproduzindo estruturas de poder. [...] Quem tem medo da história polifónica e plural? Narciso, certamente. Reduzir o abismo que persiste entre a complexidade do passado e o simplismo das nossas narrativas acerca dele, é um problema de representação e de rigor. Quem sempre fez a curadoria criteriosa das narrativas e sempre se foi reproduzindo em mitos de magnificência, não pode recusar o direito que grupos historicamente marginalizados também têm ao passado. Não devemos permitir que os limites da imaginação de Narciso nos confinem a nós. A história é sempre um projeto do presente. É sempre escrita nesta contemporaneidade que partilhamos". (Patrícia Martins Marcos *apud*, La Rampa, 2020, p.42)

Referências

AAVV. *La Rampa*. Lisboa-Rio de Janeiro-la Habana, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argo, 2009.

BALAKRISHNAN, Sarah. Afropolitanism and the end of Black nationalism. In: *Routledge International Handbook of Cosmopolitanism Studies*. New York: Routledge, 2019.

GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v.4, n.2, dez. 2015, p. 68-71.

MENESES, Maria Paula G. O 'indigena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais. *E-Cadernos CES*, Coimbra, n.7, 2010, pp. 68-93.

PERALTA, Elsa. A composição de um complexo de memória: o caso de Belém, Lisboa. In: DOMINGOS, Nuno. PERALTA, Elsa (Orgs.). *Cidade e império*: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais. Lisboa: Ed. 70, 2013, pp. 279-319.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PITTS, Johny. *Afropeans.* Notes of Black Empire. London: Penguin Books, 2019.

RIBEIRO, António Pinto. Portugal contemporâneo: entre a pré-modernidade e o cosmopolitismo. In: MARGATO, Isabel. GOMES, Renato Cordeiro (Org). *Literatura/Política/Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SAID, Eduard W. Reconsiderando a teoria itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a 'Europa'*: Antropologia, arte, literaturae história na pós-colonialidade. Lisboa, Cotovia, 2005, pp. 25-42.

SANCHES, Manuela Ribeiro. Lisboa capital do império: trânsitos, afiliações, transnacionalismos. In: DOMINGOS, Nuno. PERALTA, Elsa (Orgs.). *Cidade e império*: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais. Lisboa: Ed. 70, 2013, pp. 279-319.

SELASI, Taiye. Bye-bye Babar. In: *The Lip*. Março 2005. Disponível em: http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76. Acesso: 10/06/2021.

Estuário: a literatura lusitana contemporânea e a escrita da nação

Clenir da Conceição Ribeiro (UFSJ)[1]
Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ)[2]

Introdução

Literatura e nação guardam uma importante proximidade, devido principalmente à contribuição que as narrativas literárias desempenharam no processo de consolidação dos estados nacionais. Benedict Anderson (2005), em *Comunidades imaginadas*, afirma que os romances de fundação, por exemplo, participaram do ato de construir uma ideia coletiva do passado e de um "nós" comum, elementos presentes no imaginário de unidade que constituem as nações. Tais perspectivas predominaram no cenário em que os estados nacionais desejavam mostrar-se soberanos e com fronteiras físicas, étnicas e culturais bem delimitadas.

No entanto, com o pós-colonialismo e os desdobramentos da globalização, surgem novos arranjos acerca de identidade e nação. Assim, os Estudos Culturais passam a questionar, com mais ênfase, as formações e narrativas nacionais, discutindo o apagamento de fronteiras internas, as memórias, os fatos e culturas que foram silenciados, por aqueles que detinham o poder, a fim de resguardar a fantasiosa hegemonia. É relevante mencionar que há também uma desnacionalização da literatura e, com isso, considerando que ela já foi vista como espelho da nação, pensamos que urge refletir o desvincular da literatura do viés nacionalista e problematizar a escrita da nação na contemporaneidade, sobretudo dos países que foram metrópoles coloniais.

Portanto, com este trabalho objetivamos discutir, na obra *Estuário* (2018), da escritora Lídia Jorge, a possibilidade e/ou impossibilidade de se (re) escrever a nação portuguesa no contexto contemporâneo para dialogar com o papel da literatura de fronteira. Destarte,

1. Mestranda em Letras, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural, (UFSJ) e Graduada em Letras (UFSJ).
2. Doutora em Letras (UFMG) e professora associada (UFSJ).

é necessário considerar que as narrativas que elegeram Portugal enquanto comunidade imaginada, como as das grandes navegações, do sonho do Quinto Império, entre outras, levaram em conta a concepção do país como império centralizado. Embora, conforme discute Boaventura de Sousa Santos (1993), Portugal se apresentasse, desde o império, enquanto uma nação semiperiférica, que possibilitava o trânsito entre suas colônias e outras potências, e com uma cultura de caráter acêntrico. Também, o país lusitano "não pôde ou não quis controlar o processo de independência [...], mas também é duvidoso que o pudesse controlar mesmo que o quisesse" (SANTOS, 1993, p.45).

Em acréscimo, faz-se preciso mencionar que a literatura clássica portuguesa já apontava para a dualidade centro/periferia do país, exemplo disso é a figura do Velho do Restelo, no Canto IV de *Os Lusíadas*, que condenava os perigos das navegações, bem como o abandono dos problemas urgentes do país por aqueles que partiam em busca de conquistas. Porém, sabe-se que a desnacionalização da literatura em Portugal se consagrou com a Revolução dos Cravos, de abril de 1974, que pôs fim à ditadura salazarista e ao longo período colonial, com a descolonização em África. Com a Revolução houve as principais mudanças na sociedade e no imaginário português. Estas transformações resultaram numa produção literária significativa, a qual o teórico Eduardo Lourenço atribuiu o início da manifestação cultural contemporânea em Portugal. Para Lourenço, era como se, nesse momento, "a consciência portuguesa, o imaginário português quisessem desenhar um outro mapa" (LOURENÇO, 2004, p. 349).

Neste cenário, destacam-se autores como José Saramago, Antônio Lobo Antunes, Lídia Jorge, Dulce Maria Cardoso, Teolinda Gersão, Isabela Figueiredo, dentre outros. Assim, estes escritores, "herdeiros de uma memória que os faz envergonhar de seu país" (TOLENTINO, 2017, p. 6051), revisitam os mitos, as histórias, as ruínas e confrontam a comunidade imaginada. Concomitante essa literatura reflete a abordagem da posição do sujeito português no mundo, sua redescoberta diante do contexto globalizado e a relação com o real.

O romance *Estuário* parece refletir o novo panorama da literatura portuguesa. Publicada em 2018 esta obra, de Lídia Jorge, tem como protagonista Edmundo Galeano, um jovem português que esteve em algumas missões como voluntário em Dadaab e regressa à casa paterna sem parte da mão direita, devido a um acidente que sofreu. A família de Edmundo, até então bem estabelecida, encontrava-se em

crise financeira e também são indiferentes às experiências vividas pelo protagonista. Todos esses acontecimentos levaram Edmundo a sentir o desejo de escrever um livro para deixar uma mensagem à humanidade acerca dos perigos que pairam sobre ela.

Em nossa hipótese, a ocupação de Edmundo Galeano em escrever um livro simboliza outrossim a necessidade de se repensar a heterogeneidade lusitana, sem alicerçar-se somente no passado glorioso, mesmo este sendo considerado fundamento da identidade. Edmundo pretendia a escrita de um livro que "fosse, ao mesmo tempo, o último do passado e o primeiro do futuro" (JORGE, 2018, n.p.), e para recuperar os movimentos de sua mão direita fazia cópias de textos clássicos que encontrou ao regressar à casa do Largo do Corpo Santo. Pensamos que em parte os treinamentos de Edmundo e sua mão incompleta podem remeter ao papel da escrita que revisita a tradição para problematizar a contemporaneidade. Ademais, acreditamos que a mão decepada e a grandeza do projeto de escrita do protagonista parecem ter complexidades que podem nos permitir dialogar com a escrita da nação portuguesa.

O imaginário português, nação e literatura

Em *Estuário*, Portugal é apenas um pano de fundo para o desenrolar de parte do enredo, portanto sugerimos que, apesar de ser evidente a presença da crise do país em particular, no romance há um deslocamento da ideia de nação, pois a narrativa é ambientada na conjuntura mundial. No entanto, visto que objetivamos problematizar a (re) escrita da história da nação na contemporaneidade, acreditamos ser preciso debater colocações teóricas acerca deste termo, uma vez que, mesmo com a tentativa de apagamento da ideia de unidade, a maioria das nações ainda parecem ter dificuldade de se desvincularem do sonho mítico e de soberania, o que pensamos ser o caso de Portugal. Fundamentamos tal posicionamento com base em reflexões do teórico português Eduardo Lourenço (2001) de que no país lusitano o perpetuar da memória colonial apresentava a identidade e nação portuguesas como estáveis e unitárias. Ele afirma que Portugal não teve problemas de identidade nacional propriamente ditos, pois sempre viveu além das posses, mas tem obstáculos com a própria imagem enquanto reflexo da existência. Para o estudioso, os

portugueses tiveram e têm uma visão irrealista de si mesmos, porque não reconhecem a realidade histórica em que estão inseridos.

Pensando nisso, acreditamos que as concepções apontadas por Benedict Anderson (2005) e Ernest Renan (1997) sobre nação podem nortear nossa reflexão acerca do país lusitano. Em *Comunidades imaginadas* (2005), Anderson formula que compreender o que é nação implica considerá-la como uma comunidade imaginada em que os membros não se conhecem, mas se reconhecem como pertencentes a um determinado espaço temporal e físico que os une e os caracteriza.

Já Ernest Renan (1997), em "Que é uma nação?", apontou que o conceito de nação pode ser determinado pelo propósito que um povo tem em ser unidade, ou seja, "a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas" (RENAN, 1997, p. 162). Ademais, Renan (1997) postula que os sofrimentos unem mais um povo do que as venturas, porque eles impõem deveres e comandam o esforço em comum. Desse modo, a nação é o resultado de sacrifícios, de lembranças e esquecimentos coletivos, de ter glórias e lutos comuns no passado, vontades e sonhos semelhantes no presente e para o futuro. Isso nos leva a refletir que a escrita da nação é feita por grupos dominantes que, pela posição de poder, selecionam e determinam o que narrar do passado. Neste contexto, o teórico ressalta que "o esquecimento, e diria, mesmo o erro histórico são um fator essencial na criação de uma nação, e é por isso que frequentemente o progresso dos estudos históricos representam um perigo para a ideia de nação" (p. 161), pois trazem à tona os atos violentos que ocorreram em todas as formações políticas.

Em vista disso, pensamos também no papel da literatura no imaginário de unidade nacional. Segundo Anderson (2005), no século XVIII, na Europa, os romances proporcionaram meios técnicos para representar a nação, pois com o declínio das comunidades, línguas e linhagens sagradas novas formas de representação fizeram-se necessárias e ocorreram transformações que possibilitaram pensar a nação, sendo uma delas a abordagem da temporalidade voltada para o passado e os mitos. Assim, pode-se considerar que, por narrar as histórias de fundação, eternizar os feitos dos heróis, retratar o cenário físico e até fazer uso de palavras ou expressões, como os pronomes nós e nosso, que remetem ao pertencimento, as narrativas literárias participaram da imaginação nacional, porque a maioria dos

enredos nacionalistas colocava o leitor em contato com um tempo, lugar e acontecimentos familiares, despertando a ideia de unidade. Benedict Anderson (2005) salienta que foi por meio do material impresso, romance e jornal, que a nação se fortificou como uma comunidade sólida.

É notório que as narrativas literárias que elegeram Portugal como uma comunidade imaginada levaram em conta a concepção do país como império. Ainda é considerável que a literatura desempenhou um importante papel na história de Portugal, exemplo disso é o mito de que o herói grego Ulisses teria fundado Lisboa em suas navegações de volta para casa, bem como as epopeias camonianas das grandes navegações que exaltavam o pioneirismo lusitano, o Sebastianismo como salvação de Portugal, o sonho do Quinto Império, entre outros, que perpetuaram na cultura nacional e se fizerem presentes em diversos momentos históricos como tentativa de reerguer a suposta grandiosidade do país. No entanto, é preciso mensurar que a literatura clássica portuguesa também já apontava para as fragilidades da nação.

Sobre a nação e identidade portuguesas, o teórico Eduardo Lourenço, em *O labirinto da saudade*: psicanálise mítica do destino português (2001), ao discutir a condição do país lusitano, salienta que nas "Histórias de Portugal" tudo se passou como se não houvesse interlocutor, o que é visível nas narrativas que cultuam a grandeza nacional e acreditamos que seja um fator relevante na dificuldade que a nação tem de se repensar com o pós-colonialismo. Lourenço sustenta que a imagem irreal revelada pela autópsia historiográfica foi oculta pelos historiadores, narrativas de origem e literatura que reforçaram o imaginário que o povo português porta de se ver garantido no seu ser nacional pela ordem do injustificável e providencial destino. Embora haja a consciência da fraqueza, tem-se a convicção mítica da proteção absoluta que mascara as oscilações ao longo dos séculos e orienta o futuro. Para ele, Portugal, desde o nascimento, foi uma nação pequena que se recusou a se enxergar assim, mas que não conseguiu convencer de sua grandeza.

Neste sentido, as colocações do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos também nos permitem refletir criticamente sobre a imagem portuguesa e como a mesma é irrealista. Santos conceitua o caso lusitano como "imaginação de centro". Em *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade (1999), Santos afirma que por seu caráter periférico Portugal possibilitava o trânsito entre suas

colônias e os outros países colonizadores, que delas exploravam as riquezas naturais. Logo, o império se mostrava como centro nas colônias e nelas projetava seu futuro próspero, exemplo disso é o imaginário de que o Brasil seria a realização da centralidade lusitana, porém enquanto isso a metrópole permanecia suspensa no tempo.

Dada a condição do país lusitano, Boaventura de Sousa Santos (1993) discute também o papel da cultura portuguesa. Ele afirma que esta tem a forma fronteiriça e isso dá a ela um caráter acêntrico que "se traduz numa dificuldade de identificação no interior de si mesma" (p.48). Desse modo, pela fraqueza da hegemonia cultural e econômica por parte das elites, as colônias, os "diferentes localismos culturais dizem mais sobre a cultura portuguesa do que a cultura portuguesa sobre eles" (p. 48). Também aponta que no "trajecto histórico cultural da modernidade fomos tanto o europeu como o selvagem, tanto o colonizador como o emigrante. A zona fronteiriça é uma zona híbrida, babélica, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco susceptíveis de globalização" (p.49). Dessa forma, podemos considerar que as literaturas de fronteiras não se colocam mais como culturas nacionais, invenção do século XIX quando as nações nasciam, mas podem possibilitar que as memórias e as marcas de hegemonia que insistem em perpetuar no contexto contemporâneo sejam interrogadas. Julgamos que *Estuário* se apresenta como uma narrativa que possibilita pensar o fazer literário português na contemporaneidade e parece apontar para uma compreensão de Portugal por meio da alteridade, para além de suas fronteiras.

Posto isto, salientamos que embora a literatura tenha sido fundamental na construção do imaginário lusitano e para a memória colonial, ela também participou da crítica à ideia de superioridade. Mas foi com a Revolução dos Cravos que a literatura portuguesa se destacou, de fato, pela desnacionalização, pela reflexão acerca da identidade e por uma revisitação crítica do passado histórico e dos temas dela mesma. Lídia Jorge, autora do romance *corpus* deste trabalho, revela-se neste cenário, e sua vasta produção literária aborda desde a revisitação e crítica ao passado até as tendências cosmopolitas da literatura portuguesa contemporânea. A pesquisadora Gabriela Silva (2017), no ensaio "A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita", afirma que a literatura em Portugal contemporaneamente está ligada às modificações que avançam sobre o homem

português e sua cultura. Há uma mudança nas relações históricas. O sujeito português vai além do espaço territorial que habita. Há uma desnacionalização da literatura "deixando de lado um romance centrado sobre os temas nacionais" (SILVA, 2017, p. 7-8), afastando-se das fronteiras territoriais e culturais e percebendo questões de alteridade. É o que podemos definir como "literatura-mundo". (SILVA, 2017, p. 11).

Supomos que esta literatura também permite refletir a nação, proposta do nosso estudo, e isso exige discutir a complexidade que permeia pensá-la no cenário globalizado. Por isso, nos baseamos nas colocações de Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*, de que a nação moderna é um construto descentralizado e marcado pela existência de fronteiras internas, um espaço de espelhos múltiplos, que se recusa acontecer de forma unitária. Bhabha (1997) discute que o caráter homogêneo e totalitário das nações foi transformado por fatores, como a diáspora, responsáveis pelo surgimento de um discurso lateral que questiona a tradição. Além disso, ele aponta a importância das contranarrativas da nação para interrogar a comunidade imaginada. Nesse contexto, faz-se necessário destacar o papel da literatura que revisita o passado e problematiza o contexto contemporâneo, como é o caso de Lídia Jorge em Portugal.

Neste sentido, pensamos ser primordial recorrer ao filósofo Giorgio Agamben (2009) para pensar o contemporâneo. No ensaio "O que é o contemporâneo?", o pensador propõe refletir muito além do imaginário comum de pessoas vivendo em uma mesma época. Agamben postula que ser contemporâneo não é coincidir com o seu tempo e todas as pretensões dele, uma vez que aquele que condiz com sua época não pode vê-la, portanto é por meio do deslocamento e do anacronismo que o sujeito contemporâneo é capaz de perceber e apreender o tempo em que está inserido. Além disso, o teórico chama atenção para o fato de que o contemporâneo não pode ser nostálgico, desse modo a contemporaneidade é uma relação do sujeito com o seu tempo, uma aproximação e distanciamento dele. O contemporâneo é um posicionamento crítico que aponta as feridas de uma época e submete-se a saturá-las, um olhar para trás a fim de ver no vivido um não-vivido e assim perceber, no presente, elementos e fenômenos do passado. A partir destas colocações pontuamos que a literatura de Lídia Jorge simboliza o contemporâneo ao problematizar o atual cenário português e aponta para a tendência cosmopolita

em que as narrativas buscam compreender a condição portuguesa por meio da alteridade.

Além disso, conforme discute Boaventura Santos (1993), no mundo contemporâneo em que os espaços são porosos, a literatura é um meio de extraterritorialidade e de identidades híbridas, pois "a leveza da zona fronteiriça torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai-vem, e como tal nem nunca está escancarada, nem nunca está fechada (SANTOS, 1993, p.50). Assim, pensamos no romance de Lídia Jorge como uma possibilidade de se problematizar a escrita da nação portuguesa na contemporaneidade, haja vista o projeto do livro do protagonista Edmundo, em *Estuário*, e sua mão parcialmente decapada.

Estuário: o fazer literário e a escrita de um povo por uma mão decepada

Em nossa hipótese, para discutir a escrita da nação em *Estuário* é imprescindível destacar primeiramente o papel da mão mutilada do protagonista, haja vista que este membro se destaca por ser o principal meio pelo qual o homem se comunica. No verbete "mão", em *Dicionário do corpo* (2012), Isabelle Létourneau aponta que a mão é vista como uma das partes que marca a identidade humana. Ainda, pelo tato, ela representa a experiência do indivíduo e mantém uma estreita relação com a palavra, princípio da cultura.

A perda total ou mutilação da mão é vista como fracasso. No verbete "amputação", discute-se que as problemáticas das amputações do membro superior diferem-se das dos inferiores devido à relevância da mão, uma vez que essa é a parte que permite o homem moldar seu ambiente, sendo essencial na relação com o mundo físico e com os outros. Embora não seja o caso de Edmundo, uma vez que ele fica com o metacarpo, indicador e polegar, objetivamos discutir o que a perda de algumas partes da mão podem significar para a escrita da nação.

Pensamos em relacionar a mão completa ao imaginário hegemônico das nações: um povo imaginado como único, que compartilha memórias, o presente e tem uma perspectiva em comum para o futuro. Dessa forma, reforçamos que a mão fragmentada de Edmundo simboliza uma nação em decadência, mas que põe em questionamento

a hegemonia, sendo o menos que desloca o performático estabelecido. Além disso, se mostra resistente, visto que o personagem faz cópias para treinar a escrita, o que também pode remeter à nação que precisa se reerguer no presente a fim de que construa um futuro, o qual pretendemos simbolizar pelo projeto que o personagem tem de escrever um livro.

Em *Estuário,* a experiência da perda acontece quando Edmundo salva um recém-nascido de uma caixa de metal em Dadaab e este objeto esmaga parte de sua mão direita. Tal fato transforma Edmundo, quando ele está a realizar cópias tem a sensação de que

> a mortalidade o visitara nos campos de Dadaab na medida certa. Levara-lhe o suficiente para se saber perecível, e não lhe roubara tanto que não fosse recuperável. [..] À medida que reaprendia a manejar a esferográfica como se fosse uma criança a desenhar letras pela primeira vez, o ritmo lento ia-se-lhe impregnando por todo o corpo, levando-o a dar passadas extraordinariamente largas, enquanto o campo do olhar ia aumentando. [...] E isso também não era mau. A perda de três dedos, e um troço da palma da mão direita, colocara-o no centro de um universo até então desconhecido (JORGE, 2018, n.p.)

A experiência do acidente e a escrita para treinar a mão parecem marcar a linha que separa Edmundo do passado, vivido na casa do Largo do Corpo Santo e como voluntário, e o desperta para o futuro: o protagonista acredita ter adquirido uma consciência acerca do mundo e por isso precisa deixar a mensagem para a humanidade, pois sua percepção havia aumentado.

Sugerimos que o regresso a Portugal e a visão de que a mortalidade o visitara na medida certa simbolizam o papel heterogêneo do protagonista que se movimenta como se fosse um *flâneur* observador das mazelas e sem uma identidade estabelecida, o que destoa do imaginário de nação, porque ele não compõe a unidade e pode ser um sujeito inclassificável. Assim, em nossa leitura, o personagem metaforiza a nação portuguesa contemporânea enquanto um construto descentralizado.

Em *Estuário* (2018), Edmundo é atento às palavras proferidas pela família, mas tem pouca proximidade com eles, uma vez que os irmãos e o pai o veem como alguém que não conhece a realidade da vida, "o rapazito débil dedicado à CARE" (JORGE, 2018, n.p.). Tal posição do protagonista será considerada por nós como parte do que o

define enquanto o sujeito da literatura portuguesa contemporânea que busca pensar seu posicionamento no mundo para além das fronteiras nacionais.

Assim, pensamos em Edmundo como contemporâneo para escrever a nação, uma vez que ele parece metaforizar a voz da mudança, a voz que, apesar de não ter seu projeto concretizado, deseja expressar. E o jovem sentia-se parte dos refugiados de Dadaab e sem ligações econômicas e afetuosas com os barcos de seu pai. A partir disso, consideramos que ele pode simbolizar um olhar contra qualquer estereótipo de hegemonia nacional e também o contemporâneo que não se reconhece mais como parte de um sistema disciplinar e faz de sua vivência um contato com o outro e o mundo. Em *Estuário*, Edmundo vê as mazelas do seu tempo, além das suas fronteiras, também de sua família e, por isso, almeja um futuro melhor, um plano de escrita que comunique a sociedade sobre os perigos que pairam sobre ela. O personagem parece detectar as mazelas do presente e a partir disso, principalmente no que tange à família, faz emergir os silêncios, as crises e as estruturas de poder que outrora eram preservados pelo discurso normativo

Porém, pensamos que a grandiosidade do projeto de Edmundo guarda complexidades, pois, de início, ele pretendia não incluir os familiares no livro, porque, apesar da crise financeira que enfrentavam, desde o passado, não havia "ninguém em perigo, ninguém em risco de vida, ninguém açoitado pelo vento, ninguém em fuga diante de milícias fanáticas de Deus e famintas de sangue vivo" (JORGE, 2018, n.p.). Em Portugal, tudo parecia estar sob controle, então ele se questiona se estava no lugar certo para escrever um livro sobre o mundo que poderia se transformar num gigante Dadaab. "Se fosse possível, Edmundo não viria sequer a casa" (JORGE, 2018, n.p.), pois ela "representava um perigo real para o seu livro" (JORGE, 2018, n.p.), porque, por mais que tivesse lembranças de estabilidade, lá também os assuntos eram mórbidos, tratavam de dinheiro e da crise econômica. Como Edmundo tinha o plano de salvar a humanidade pela literatura, tais assuntos não poderiam ser partes de sua obra, portanto era preciso conquistar a beleza para que o livro resultasse em lição.

Nesse âmbito, é preciso considerar que para além da mão mutilada e da vivência em Dadaab, que se apresentam como elementos heterogêneos que ilustram o contemporâneo interrogando a nação, Edmundo pretendia escrever um livro grandioso, sem as interferências

da casa. Desse modo, julgamos ser relevante discutir a ambiguidade que permeia sua escrita: de um lado ele representa o olhar contemporâneo, por outro seu projeto guarda o sonho de redenção pela literatura. Visto que pretendia a escrita de um "livro que fosse, ao mesmo tempo, o último do passado e o primeiro do futuro" (JORGE, 2018, n.p.), refletimos sobre o papel da literatura como elemento que participa da formação nacional e visa ser grandiosa. Então, pensamos em Deleuze (2004) que atribui à literatura o papel de inventar um povo, uma vez que ao escrever as suas próprias recordações, por exemplo, o escritor o faz como se fosse de um grupo de pessoas. Ele salienta que a literatura é delírio, seja enquanto doença quando um grupo se pretende dominante, ou como saúde na medida em que há resistência dos oprimidos e silenciados. Nisso, imaginamos a proposta de Edmundo enquanto o sonho de uma nova nação.

No decorrer da narrativa de *Estuário*, em meio aos desdobramentos da crise da família, com o intuito de não perder a inspiração para seu livro e a fim de treinar a escrita na mão parcialmente decepada, o personagem busca na biblioteca da casa textos clássicos para fazer cópias e tem seu campo do olhar expandido. Ao encontrar os livros escolares, ele "não só os compreendia como, ao copiá-los no seu exercício de treino de recuperação dos movimentos da mão direita, percebia que estava capaz de escrever ele próprio, a partir daquelas páginas, uma continuação digna" (JORGE, 2018, n.p.). Pontuamos que a relação de Edmundo com os livros parece metaforizar a revisitação ao passado para escrever a contemporaneidade, porque embora a proposta fosse continuar a grandeza dos escritos, ela surge a partir da tragédia que Edmundo experienciou e da mutilação de sua mão, logo esta revisitação amplia o campo do olhar e da compreensão.

Entretanto, levantamos a hipótese de que mesmo que Edmundo represente um olhar contemporâneo, o projeto torna-se um risco quando almeja ser grandioso e não incluir as mazelas da família, no caso, de seu próprio país. Também ele se vê como o portador de uma mensagem que resguardará a sociedade. Para discutirmos esta ambiguidade, faremos um diálogo com *A fármacia de Platão* (2005), em que Jacques Derrida discute o mito de Theuth. O foco desta obra é analisar a escrita como um *phármakon*, podendo ser remédio ou veneno. Partindo da ideia de que a escrita funciona como elemento de fixação da linguagem que guarda o conhecimento, a mesma pode ser considerada como a redução da capacidade de manter viva uma memória a ser

consultada pela fala, a palavra falada continuaria superior à escrita. No entanto, a última permite que a palavra seja recuperada em tempos e espaços diferentes daqueles em que o pai-autor proferiu a fala.

Consideramos que o projeto de escrita de Edmundo simboliza remédio na medida em que a mão decepada representa a resistência da escrita frente à realidade desastrosa, assim o acidente expande o campo de percepção do protagonista e interfere em seu projeto. Porém, a ideia de escrever uma obra com enredo que tivesse apenas aspectos grandiosos, que resgatasse a honradez, configura-se o veneno, dado que significa usar a literatura como redenção e selecionar o que narrar. Logo pretendia deixar fora do registro elementos participantes da crise, os conflitos internos de sua família, ou seja, os fatos narrados seriam selecionados a fim de guardar a beleza e o conselho.

No entanto, Edmundo é surpreendido pelo suicídio de seu pai e por outros fatos da casa do Largo do Corpo Santo que começam a persistir em seus pensamentos e substitui parte da ocupação com as cópias de *Ilíada*. Ele questiona e acha injusto. Todavia, imaginamos estes fatos como o despertar para a realidade que interrompe o projeto grandioso. Desta maneira, *Estuário* se apresenta como uma narrativa sobre a crise que Portugal está a viver, mais do que a passada, o que coloca um impasse à escrita e ao sonho de uma nova nação, uma vez que ela é parte constituinte deste conflito.

Mas, assim como o desejo de se ter uma história nacional, Edmundo persistia em recuperar a esfera azul, então

> ensaiou com a sua mão doente uma primeira frase, e a mão doeu-lhe. Doeu-lhe como se os dedos que perdera em Dadaab ainda estivessem presentes e os sentisse presos a si, no acto da separação. [...] Talvez fosse essa perda que o fazia distanciar-se do mundo sonhado, votando-o para sempre à imperfeição. Mas a realidade era a realidade, ele tinha um projecto e não iria ceder (JORGE, 2018, n.p.).

Temos a crença de que a mão de Edmundo representa a experiência contemporânea e fragmentada que o desloca da proposta de grandeza, afasta-o da missão de um novo mundo. Embora seja ela o que o levou ao impulso de escrever somente sobre Dadaab, é a mesma que dói quando ele se recusa enxergar a realidade em que está inserido enquanto parte das fragilidades do mundo.

Porém, em uma noite Edmundo persiste e num impulso escreve parte do seu livro e sente-se regozijado. Contudo, na manhã seguinte

quando lê o que escreveu, julga ter passado longe do que objetivava e rasga as páginas, as palavras não correspondiam à glória do projeto, pois já estavam afetadas pelas circunstâncias da casa do Largo do Corpo Santo. De ímpeto, ele decide contar a alguns amigos que alguém estava a escrever um livro e por isso treinava copiando *Ilíada*, as opiniões deles são contrárias e críticas: afirmam que todos os livros já estão escritos e é perda de tempo escrever um volumoso, assim como fazer cópias. Olhando para a mão de Edmundo um desconfia ser ele o autor e o protagonista acaba por confirmar. Diante das rejeições, o protagonista sente mais uma vez a esfera, que inspirava a escrita, desaparecer e pensa ser uma loucura o projeto para o futuro.

Neste contexto, salientamos que o olhar dos amigos do personagem e a presença de outros elementos que ameaçavam a esfera alertam Edmundo para o perigo que a cópia representa para a criação literária. Conforme discute Antoine Compagnon (1996), a escritura se perde na cópia, mesmo que escrever seja sempre reescrever e o escritor tenha em mente que sua escrita mantém uma relação com um livro específico. Compagnon salienta que a reescrita é um trabalho de leitura e escrita, enquanto a cópia não estabelece esse diálogo. Em vista disso, pode-se considerar que apesar de Edmundo pretender inspirar-se em *Ilíada*, ele não sai da cópia para a reescrita, dado que exclui as interferências no projeto. Ele intencionava (re) escrever a partir do passado, da grandeza, o que se fazia distante da experiência vivida em Dadaab e, com isso, o afastava das transformações. Logo, a mão decepada o insere em novas perspectivas, mas os treinamentos e o sonho de salvar a humanidade o distanciam do olhar crítico.

Contudo, junto ao suicídio do pai, silêncio e imobilidade de sua tia Titi, bem como as críticas dos colegas de bar, Edmundo se depara com uma confissão da irmã Charlote Galeano que desfaz várias certezas imaginadas sobre o passado dela e da família. Nisso, o protagonista pensa que

> O que havia imaginado escrever sobre páginas de cadernos não tinha valor algum, [...], porque alguma coisa entretanto se tinha modificado em seu redor. [...]. Agora, sim, através da adversidade que havia caído sobre a casa do Largo do Corpo Santo, começava a conhecer um pouco do coração humano. O que faria, então, da sua vida? Sempre faria alguma coisa. [...] Mas o seu projecto, delicado, ficaria para mais tarde, talvez para nunca mais (JORGE, 2018, n.p.).

Edmundo a partir daí começa a observar com mais primor os detalhes do que se passa na casa e de início deixa de lado seu projeto para trabalhar na solução dos conflitos que rodeavam os Galeano. Supomos que a reflexão dele acerca da crise que viviam e a nova visão sobre seu livro simbolizam a necessidade de se ter um olhar sobre os problemas internos que urgem entrar nos escritos da nação. No caso de Portugal, não se pode mais contar a história apenas do que se viveu fora e perpetuar o imaginário de que internamente "tudo está no seu lugar".

Com o desenrolar dos fatos, o personagem se envolve com as histórias e crises de sua família e tem ciência de que iria ser o responsável por organizar os conflitos na casa do Largo do Corpo Santo, desvendar os interesses dos irmãos e assentá-los de modo que nenhum fosse prejudicado. Assim, é o sujeito cosmopolita o responsável por expor e solucionar as fragilidades internas. Então, Edmundo repensa mais uma vez o projeto, também acha que a esfera que o penetrava fazia-se distante, as cópias de *Ilíada* eram inúteis, porque a grandeza era inalcançável, depois de tanta reviravolta ele tinha dúvidas se ainda desejava escrever e começa a refletir acerca da utilidade da mão decepada e no porquê o livro precisaria ser tão extenso, dividido em três partes.

Porém, ao regressar à casa, após um encontro com seu ex-cunhado e representante do estado no processo que envolve os barcos de sua família, o protagonista tem a convicção de que a terceira parte do livro trataria do projeto de salvação e nele estariam inclusos os seus familiares. E, por isso, mais uma vez, ele "tinha pressa de escrever, com a sua mão decepada, um livro intitulado 2030, que iria começar pelo que melhor conhecia e mais amava, e mais queria que se salvasse" (JORGE, 2018, n.p.). No entanto, em *Estuário* o projeto do protagonista não se concretiza, apesar de toda mudança de perspectiva ele ainda era um plano grandioso, como as cópias dos textos clássicos, e com o intuito de resgatar a família. Nisso, buscaremos estabelecer uma relação entre o propósito do personagem e "Pierre Menard, autor de Quixote", de Jorge Luís Borges (2008). Nesse texto, Borges (2008) discute a produção literária a partir da reescrita de Menard de algumas partes de *Dom Quixote*. Menard queria produzir *Dom Quixote* de modo que palavra por palavra coincidisse com Cervantes, mas chega à obra por meio de suas experiências.

Por conseguinte, supomos que os treinamentos e o projeto inacabado de Edmundo, assim como a reescrita de Pierre Menard, colocam

em evidência o papel da escrita no aqui e agora, ou seja, o modo de ver contemporâneo. Pensamos que a tentativa de escrita do personagem, ao incluir a família, pode vir a se tornar um espaço de diálogo entre a história de uma nação há muito narrada e o olhar atento acerca das mudanças ocorridas e necessárias, marcadas em seu corpo. Por este ângulo, levantamos a hipótese de que a escrita da nação se faz possível, uma vez que a mão decepada carrega os significados da ruptura com o imaginário de centro, dado que Edmundo apresenta-se como o contemporâneo que reconhece que narrar a história nacional exige visitar o passado e o presente, bem como incluir os episódios ocultos e silenciados. Assim, as cópias dos textos clássicos poderiam ser vistas também como a possibilidade de se problematizar a tradição.

Por outro lado, ele insiste em um livro que tenha como objetivo a redenção: salvar a família. Refletimos que esta proposta impossibilita a concretização da escrita da nação, pois implica que a ele foi dada a missão de recuperar a honra, a grandeza. Dessa forma, o que se pretende registrar ainda é somente parte da crise para a qual Edmundo acredita ter encontrado solução. A mão mutilada, fonte de uma mensagem, de uma perspectiva de mudança, aparece em silêncio para resguardar a família.

Considerações finais

A partir dessas discussões sobre o romance *Estuário*, problematizamos que a mão parcialmente decepada de Edmundo pode representar o silêncio na escrita da nação portuguesa, porque, apesar do corpo marcar o que interroga, o livro não se concretiza, ele não pode e não consegue falar como o contemporâneo sem desvincular de um enredo honroso.

Diante disso, pensamos que o exercício de escrita da nação constantemente parece perpassar pela metáfora da realidade desejada, pelo sonho grandioso de resgatar a honradez. Portanto, pelo estudo do projeto de Edmundo, levantamos a hipótese de que escrever a história da nação na contemporaneidade é um risco se essa escrita não se configurar como uma inquietação para o que se determina nacional.

Portanto, no tanque à ficção jorgeana sugerimos que ela representa o contemporâneo, uma vez que projeta uma crítica acerca da

condição e do imaginário nacional português, sem demonstrar nostalgia pelo o que, por exemplo, o império representou. A literatura de Lídia Jorge aponta para a tendência cosmopolita em que as narrativas buscam compreender a condição portuguesa por meio da alteridade, seja com os demais países europeus ou com as ex-colônias, e a partir da exclusão da necessidade de se ter uma nação e identidade estabelecidas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó- SC: Argos, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. Companhia das Letras. DEDALUS-Acervo-FFLCH, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 34-45.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 11-16.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

JORGE, Lídia. *Estuário*. Lisboa: Dom Quixote, 2018. Edição Kindle.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes* (actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes). Lisboa: Dom Quixote, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2001.

MARZANO, Michela. *Dicionário do corpo*. Tradução de Lúcia Pereira de Souza, Maria Stela Gonçalves, Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha, Nicólas Nyimi Campanário. 1. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

RENAN, Ernest. *Que é uma nação?* Tradução de Samuel Titan Jr. *Plural*, Sociologia, São Paulo: USP, n.4, 1 sem 1997, p. 154-175.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In: *Tempo Social*; R. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993. Artigo (editado em nov. 1994).

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice:* o social e o político na pós-modernidade. Porto: Afrontamento, 1999.

SILVA, G. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, [*S.l*], v.8, n.16. p.6-21, 2017. DOI: 10.11606/issn.2175-3180. V8i16p6-21. Disponível em: https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430. Acesso em outubro de 2021.

TOLENTINO, E. C. Retorno e retornados- um não lugar, um não estar. In: XV Congresso Internacional da ABRALIC- textualidades contemporâneas, 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV congresso internacional da ABRALIC- textualidades contemporâneas*, 2017. V. 4. p. 6049-6059.

O amor é um banquete no qual me alimento: aberturas possíveis para a prosa portuguesa contemporânea em *A gorda*, de Isabela Figueiredo[1]

André Carneiro Ramos (UEMG)[2]

Take me now baby here as I am
Pull me close try and understand
Desire is hunger is the fire I breathe
Love is a banquet on which we feed.

PATTI SMITH. *Because the night*.

No meu país não acontece nada[3]

Neste breve artigo, trataremos do romance *A gorda* (2016), de Isabela Figueiredo, investigando o seu modo de inserção no hipercontemporâneo – conceito esse de Ana Paula Arnaut (2016) –, em sua procura por novas epistemologias que não apenas problematizem a existência portuguesa hoje, mas possa conferir uma real visibilidade à noção iconoclasta de resistência por vezes propagada pela literatura. A desfiguração, nesse sentido, dá-se a partir da vigência secular de um povo que, ao sair pelo mundo consagrando uma dispersa presença de acordo com Eduardo Lourenço (1999), estabeleceu, como uma de suas principais e existenciais características, a estagnação. A partir desse contrassenso, o fato é que ainda hoje em Portugal, no escopo deste mundo, reajustado sob o viés de crises das mais diversas, adensar-se-ia uma espécie de continuidade dessas problematizações, como por exemplo, a relativização (ou não) do neocolonialismo, a renitente questão dos retornados, a religiosidade excessivamente castradora, a sexualidade sempre obliterada (vozes femininas silenciadas), etc.

1. Este artigo foi produzido a partir das discussões realizadas ao longo do curso de extensão oferecido pelo Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, da UFSCAR, no primeiro semestre de 2020, intitulado "A novíssima ficção portuguesa – I".
2. Graduado em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas (UBM), Mestre em Literatura Portuguesa, e Doutor em Literatura Comparada (ambos pela UERJ); é docente da instituição UEMG, unidade Passos (MG).
3. Todos os intertítulos foram retirados do poema de Ruy Belo intitulado Morte ao meio-dia, publicado no livro *País possível* (2014).

Tudo isso influenciaria por demais numa imprescindível alteração do público leitor, gerada a partir do modo como os chamados novíssimos escritores revisariam esse viés autocentrado de seu país, posicionando-se avidamente pela escrita, num desejo de se lançarem para além de tais mazelas, e esgarçando o próprio umbigo eurocêntrico, propensos que estão ao encontro com uma bagagem cultural desvinculada de qualquer herança isolacionista (de dentro ou de fora) redutora e paralisante, conforme anuncia Boaventura de Sousa Santos (2019). Vejamos.

Milton Hatoum afirmou recentemente numa entrevista (2021) que o futuro da literatura é o seu passado. Isso nos faz lembrar do fantasma em Hamlet, precisamente na abertura do famoso texto shakespeareano. Em meio às sombras do castelo de Elsinor, alguns guardas avistam essa entidade e decidem reportar o ocorrido ao protagonista; logo, descobre-se que essa infausta presença é uma espécie de aparição do falecido rei, que cobra do filho um acerto de contas em relação às ocorrências dramáticas de seu passado, acabando por gerar com isso uma teia que se adensa até o trágico epílogo do príncipe da Dinamarca.

Adaptando toda essa teatral atmosfera para o panorama da literatura portuguesa, podemos prontamente estabelecer uma conexão dessa ideia do fantasma, cuja representação traria de volta sempre um renitente passado. Enfim, toda essa mística rondaria os escritores da chamada novíssima geração na terra de Camões lhes assombrando, mas sobremaneira exigindo uma postura de transformação, espécie de ajuste de contas em relação a todo esse estigma até então propagado por uma velha ordem, que já não daria conta dos dilemas deste Portugal do século XXI.

Ocorre que hoje esse olhar para o passado lusitano não representaria apenas um sentido de celebração das glórias perdidas; na literatura, especificamente, o que se verifica é um movimento muito bem sintonizado com as demandas de uma especificidade identitária para além de dogmas históricos, num sentido cada vez mais amplo de rasura com a tradição, o que não deixa de ser um olhar para o passado, claro, mas a tônica passaria a firmar-se agora a do ajuste de contas, repaginando desadormecidos testemunhos:

> A ditadura salazarista, o fim das guerras coloniais e o regresso de muitas antigas colônias (os chamados retornados) foram os

> impulsionadores de muitas narrativas contemporâneas, sob diversas nomenclaturas de tipos de escrita, essas ficções traziam para si o encargo de colocar ao mundo e aos próprios portugueses as vozes de sua especificidade identitária. Testemunhos de uma memória que não adormece. Sempre redimensionadas, as fronteiras entre a ficção e a realidade são características predominantes da literatura portuguesa. (SILVA, 2016, p. 8)

O fato é que tais fronteiras, na contemporaneidade, acabariam se mesclando na procura por uma relativização ainda mais incisiva desses temas impulsionadores, com vistas mesmo a um olhar português de si para o mundo, na valorização do esforço de se desprender das amarras de um imaginário que, durante muito tempo, emulou o Colonialismo como pedra de toque, mas que a partir da década de 60 do século XX (com a Poesia 61 e o Projeto Cartucho, por exemplo) iniciaria um processo de reavaliação, passando pela proeminente geração pós-74, com seus desdobramentos, e que agora se renovaria numa necessária disposição em se procurar (no outro, no diferente) algo para além dos limites geográficos e culturais portugueses; tal processo demonstraria a importância não só deste momento hodierno enquanto experiência transformadora, mas também a relevância de novas vozes autorais, que no plano identitário estão preocupadas com a transposição dos limites herdados:

> No século XXI, no seio de uma sociedade plural e culturalmente globalizada, não faz sentido o tema da existência de um genuíno romance português. Esta questão constituiu objeto de análise temática de caráter nacionalista entre as décadas de 1940 e 50, obediente a influências sociais e ideológicas próprias do regime do Estado Novo, exaltante de veios culturais patrióticos (a "casa" portuguesa, a "filosofia" portuguesa, a "canção" portuguesa...), que a sociedade portuguesa europeia, cosmopolita e democrática pós-25 de Abril de 1974, diluiu culturalmente. (REAL, 2012, p. 20)

Configura-se, deste modo, o desenho de uma paulatina internacionalização da literatura portuguesa, de forma tímida a partir da segunda metade do século XX, e que se seguiu adensando no XXI em sintonia com um, digamos, arrastado – porém essencial – processo de atualização da estrutura sociocultural lusitana. Nesse sentido, recordo-me bem do ensaio de abertura do livro *Mitologia da saudade*, na inquietante afirmação de que a "[...] longa história de Portugal,

incluindo nela a anterior ao seu nascimento como reino, é a de uma deriva e de uma fuga sem fim" (LOURENÇO, 1997, p. 12). Isso demonstra a contradição de um povo que, ao sair pelo mundo consagrando uma dispersa presença, estabeleceu igualmente uma de suas principais e existenciais marcas: a estagnação. Eis uma anunciada a indelével (será?) condição de um povo que, historicamente, muito sonhou, mas que se atravancou por demais também.

Essas conjecturas nos geram, por consequência, aglutinadoras reflexões. O fato é que hoje, no escopo lusitano deste mundo estranhamente hipercontemporâneo, reajustado sob o viés das crises mais diversas, inclusive agora com a biopolítica e o agravante da Covid-19, residiria um rol de problematizações que seguiriam se imbricando, como por exemplo, o Decolonialismo e os retornados[4], a excessiva religiosidade e um moralismo ainda imperante, a sexualidade portuguesa inúmeras vezes obliterada (vozes femininas silenciadas), e a consequente forma como tudo isso influenciaria, em se tratando de literatura, numa imprescindível alteração do público leitor, com vistas à sociedade como um todo, diga-se, e no modo como esses novíssimos seguiriam abordando tais questões, relativizando o viés autocentrado de Portugal, posicionamento expresso no desejo de hoje se lançarem na escrita para além do próprio umbigo eurocêntrico, abertos a uma bagagem cultural que não se vinculasse apenas a qualquer ideia isolacionista, redutora e paralisante, seja ela antiquada ou não.

4. O significado que perpassa tal vocábulo se expande existencialmente na direção de um problema que, ao longo das eras, seguiria se adensando dramaticamente, desdobrando-se em outros signos que também caminhariam na mesma direção: dissidente, apátrida, diaspórico, refugiado. As designações são muitas, mas no caso do termo *retornado*, no contexto português representa o colono que seguiu para as ex-colônias em África, para implementar/legitimar o sistema colonialista luso, construindo toda uma vida por lá, e que com a independência desses sítios na década de 70 teve de regressar ao país de origem deixando tudo para trás, começando do zero novamente. E não sendo bem recebidos pelos patrícios, seja por questões demográficas ou problemas econômicos gerados nesse êxodo, o que lhes ocorreu foi a sensação de não-pertencimento. O retornado se configuraria, portanto, como um estrangeiro no próprio país.

Com efeito, trata-se de uma instigante proposição envolvendo um pequeno país, que se agiganta sempre quando o assunto é a temporalidade humana, uma vez mais citando Eduardo Lourenço (1997, p. 13) em sua exposição sobre o tempo da história e o tempo dos homens, com o primeiro num sentido lato e, por conseguinte, pretérito, e o segundo tendo o humano como o protagonista de uma temporalidade que lhe atinge de modo transformador no presente; nesse ínterim, este ser português (heideggerianamente, enquanto existência e presença) abrir-se-ia na contemporaneidade não apenas ao masculino, como também a outras identidades de gênero, fragmentando assim um conceito até então exclusivamente patriarcal – ideologia vinculada à tradição expansionista, que a história lusa nunca deixará de apreciar (*As armas e os barões assinalados* de Camões corroboram com tal dizer); enfim, o que buscaremos evidenciar neste artigo é o quanto os chamados novíssimos escritores e escritoras deste Portugal de hoje reavaliam essa e outras histórias de seu país, bem como os papéis que possuem na temporalidade do agora, enquanto narradores-partícipes dos impasses diluídos num mundo em frequente ebulição:

> [...] a narrativa portuguesa [...] não só se transforma, como também se caracteriza por um realismo aberto e por uma técnica que enfatiza, principalmente, o plano ideológico do ponto de vista. É uma nova narrativa que o narrador, autocrítico e ironicamente, projeta-se dialogicamente em seu ser-outro, anônimo, questionando e questionando-se a respeito da alienação do homem português, de conscientização, da participação do homem, enquanto indivíduo, na reestruturação da sociedade portuguesa que, durante muitos anos, foi submetida ao regime salazarista, e, por último, abordando os rumos sócio-político-econômicos seguidos pela modificação do regime. (REMÉDIOS, 1986, p. 239)

Essa oportuna citação foi extraída do livro da professora Maria Luiza Ritzel Remédios, intitulado *O romance português contemporâneo*, originário de sua tese doutoral homônima, que analisa parte do escopo literário circunscrito entre as décadas de 1950 e 1970. Apesar dessa relativa distância temporal, trata-se de uma reflexão bastante atual, que nos remete, inclusive, ao reconhecido conceito de Giorgio Agamben, acerca de o contemporâneo abarcar justamente algum evento (pretérito ou não) que de nós se ajusta em tons de provocação

e diálogo; é justamente isso o que ocorre com a pesquisa de Remédios, que nos faz avaliar o quanto a prosa portuguesa da segunda metade do século XX caminha na direção do que ainda hoje ocorre por lá, seja no adensamento socioideológico que os escritores e escritoras pós-25 de abril magistralmente desenvolveram, enfatizando a relevância existencial e transformadora do ser português enquanto sujeito no mundo; seja por toda reiteração experimental ocorrida na prosa (na esteira de Abelaira, Saramago e Lobo Antunes, por exemplo), qualquer coisa que agora pudesse adensar os Novíssimos ainda mais esteticamente, sem de vista se perder a dinâmica mencionada de aproximação dialogal com este *ser-outro*.

A bem dizer, a literatura, segundo Helena Carvalhão Buescu (2017), não foi feita para se potencializar a História enquanto um discurso irrevogável, mantenedor de verdades universais inquebrantáveis. E nessa equação se faz necessária a inserção daquele que ela designa como intérprete, ou seja, o detentor de um atento olhar às demandas do entorno, a ponto de não somente identificá-las, mas enfatizar, no seu registro, uma abertura para o mundo lá fora, onde fronteiras são aparentemente dissolvidas e assuntos até então complexos acabariam melhor bordados. Todavia, como isso se daria hoje no específico caso da literatura portuguesa?

Os escritores lusos sempre trataram, ao longo da história literária de seu país, desse *dasein* luso – e os exemplos são inúmeros, indo de Garrett a Herculano, passando por Camilo e Eça até o alvorecer do século XX, com seus desdobramentos. Podemos facilmente associar isso a uma preocupação com o fortalecimento daquilo que o literário deveria mesmo por lá enfatizar na concepção deles, ou seja, temas reveladores de um certo universalismo, mas que no caso de Portugal resvalava continuamente na valorização de um particularismo, isso porque, como já mencionamos, a tendência era a do tom evocativo em relação aos próprios feitos. Todavia, o que muito se verifica no agora é uma tentativa bem mais profícua de se ir ao encontro desse universalismo; essa abertura se mostra fazendo refletir que no interior de tais transformações a questão penderá para uma inconformidade e tentativa de rasura ao *stablishment*, inclusive no tocante ao *star system* literário português. No intuito de ampliar a discussão, este artigo desenvolverá como tema alguns desdobramentos sobre quão firmemente a prosa portuguesa contemporânea tem se renovado a partir dessa insurrecta e novíssima geração.

Neste âmbito, resolvemos destacar o nome de Isabela Figueiredo, que em sintonia com os seus contemporâneos revela todos os indicativos até aqui mencionados, sendo que no seu caso um interior de si, resvalado de modo franco, emularia bastante as inferências de inúmeros leitores, num sentido mesmo de desmistificação de uma silenciada gama de problemas cotidianos, banais aos olhos de muitos, porém sistematizadores de um desejado acerto de contas, ao vivificarem em solo português toda uma experiência-mundo advinda do lado de lá de seculares fronteiras.

Assim, o problema que mais nos motivou foi a constatação na leitura do modo transgressor como Isabela Figueiredo se destacou em meio a essa plêiade dos *novíssimos*, tocando em temas (até certo ponto mercadológicos), como descolonialismo, sexualidade, identitarismo e emancipação feminina. Tais discussões dariam conta de problematizar a condição existencial dos portugueses na contemporaneidade?

Tais conjecturas não somente conduzem à representação de uma estrutura social lusitana, como também relativizam os estigmas de um passado glorioso, perpetuado nas memórias, e que agora entrariam em choque com esta contemporaneidade, vivenciada pelos portugueses diluindo seculares fronteiras, nos desdobramentos provenientes dessa troca, colocando em xeque o ser português que ainda hoje teima em não começar a revisão de seu particularismo; tal equação pode parecer complexa, mas o fato é que nessa problematização, sumariamente identificada nos romances portugueses recentes, insinuam-se toda essa ruptura:

> Pensar a narrativa portuguesa actual à luz de uma dominante pós-moderna implica ponderar na especificidade do contexto político, social e cultural português — o de um país que, coertado por uma ditadura longa e anacrónica, não experienciou nem em liberdade, nem em plenitude, o projecto moderno de emancipação. Tal facto teve por consequência uma atitude de forte responsabilização da parte de intelectuais e escritores de luta pela consumação, antes e depois do 25 de Abril, do referido projecto. Porém, o não cumprimento da racionalidade moderna durante a ditadura não significa que ela se mantenha hoje inocentemente exequível, sem ir a par da denúncia e da crítica da irracionalidade global a que o próprio projecto moderno conduziu. (LIMA, 2000, p. 3)

Ressaltamos que essa citação, extraída do artigo *Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual*, da professora Isabel Pires de Lima,

publicado na edição número 4 da revista SemeaR da Puc-Rio, no ano de 2000, teve ao seu final duas notas de rodapé mencionando Boaventura de Sousa Santos e um de seus temas mais recorrentes – a colonização epistêmica eurocêntrica –, que apareceria com detalhes em seu livro de 2019, intitulado *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Ocorre que a ponderação da professora Lima se mantém sintonizada com as demandas hodiernas da produção literária portuguesa em prosa. Contudo, ressalta-se no agora o adensamento de outros imperativos, como os que tangenciam a aspiração cultural lusa ao cosmopolitismo, na materialização de uma escrita que surge investindo na libertação das amarras ideológicas até então celebradas como *eruditas*; e todo esse esclarecimento se fortalece, de modo contumaz, na ampla divulgação, via literatura, dessa necessidade de se apreender em Portugal uma noção mais alargada do conceito de diferença.

Em termos gerais, faz-se primordial o entendimento de algumas questões acerca do conceito de pós-colonialismo, desdobrado a partir da noção de pós-modernidade da década de 1980, que se adensara numa encruzilhada epistemológica que ganhou forças na adoção de um viés positivista das ciências, muito bem representado na valorização de um academicismo que surge ampliando ainda mais as noções de cerceamento que se pretendia polemizar; o fato é que o prefixo *pós*, agregado ao termo *colonial*, passaria a problematizar em parte um escopo necessário e plurissignificativo de transformações, cuja força identitária almejava ir além da ideia de dominação/exploração determinista em vigor, que somente endossava um lado da verdade: a dos exploradores.

Consequentemente, outra crítica ao prefixo *pós* começou a se estabelecer através da consagração da nomenclatura *descolonialismo*, que a princípio teria um alcance mais eficaz no que se refere a uma reflexão aprofundada acerca das marcas *civilizatórias* transmitidas aos povos colonizados. Nesse sentido, por exemplo, podemos pensar nas ex-colônias africanas de Portugal, a partir de toda uma postura supremacista se estabelecendo enquanto paradigma de uma sociedade que, mesmo com a Revolução dos Cravos, já havia internalizado, enquanto vestígios, tais posturas colonizadoras. Até hoje, pois, é a partir delas que boa parte da população lusa se estabelece identitariamente:

> Um futuro nosso, no sentido demagógico-sebástico (mas sobretudo irreal) do termo, é um futuro de ninguém. Já não podemos aspirar a ser "a nação orgulhosamente única" que até somos de algum modo, como cada povo de velha memória é. Só por pânico diante do confronto com um mundo que nos ultrapassa e nos condiciona, ou por ancestral complexo de inferioridade virado do avesso, os nossos abencerragens do nacionalismo por conta própria propõem esse ideário mesquinho à candura do povo português, que não precisa desses senhores para aprender a ser patriota e a gostar naturalmente de seu país. (LOURENÇO, 2001, p. 81-2)

Podemos avaliar que essa velha memória é mesmo crucial na compreensão das mutações ocorridas no mundo, com o processo de relativização da cultura hegemônica seguindo um padrão interessante em Portugal.

A partir dos anos 1990, ao se promover um aprofundamento de tais reflexões, abriu-se um espaço para o termo *decolonial*, com o prefixo *de* reavaliando mesmo as dissonâncias entre colonizados e colonizadores que não viravam a página do processo exploratório. Nesse ínterim, o decolonialismo tenta dissecar o poder através de uma ressignificação das demandas que ainda se presentificam nas posturas traumáticas e desestabilizadoras que advém de indeléveis marcas estabelecidas na equação dominadores e dominados.

Como se constata, essa noção de decolonialismo contribui para o desnudamento da polaridade, digamos, execrável da colonização, que deveria persistir hoje somente enquanto conceito, num diálogo aberto objetivando não apenas um revisionismo: deixar de ser colônia não faz um lugar melhor, ainda mais com a Europa sempre reajustando e mantendo seu *status* de inquebrantável centralidade do poder em todas as suas variantes, numa forte "[...] armadilha do colonialismo insidioso é dar a impressão de um regresso, quando o que regressa nunca deixou de estar" (SANTOS, 2018).

Ora bem: o fato de Portugal ser uma semiperiferia dentro da Europa, como uma vez mais nos afirma Santos (2012), é um elemento crucial para se avaliar os desdobramentos do colonialismo por lá, algo que evoluiu de forma diferente, pendendo consideravelmente para a subserviência em relação a certos sítios centrais, como a Inglaterra , por exemplo.

Tal questão nos faz pensar no modo como o colonialismo lusitano foi gerado muito a partir de uma dicotômica relação com o poder. Por conta de inúmeros elementos – associados à sua mítica irrealização

enquanto império –, Portugal não compreenderia de todo, em decorrência de seu complexo de inferioridade em relação à Europa, a grandiloquência do discurso colonialista; porém, fez questão de se manter aferrado às glórias de um passado conquistador, naturalizando e justificando como herança expansionista suas anacrônicas explorações em África, pelas vias implacáveis do salazarismo. Ocorre que tal processo geraria, na contemporaneidade, um duplo resultado, direto e indireto, no tocante às ex-colônias, nas reconfigurações colonizador-colonizado/colonizado-colonizador, especificamente no modo como o antigo colonizador perceberia o colonizado, aquele que, mesmo liberto, carregaria consigo ainda a angústia da escravidão.

Isso tudo pode hoje se averiguar no processo de autorrepresentação do colonizador português, que sistematicamente endossaria esse problema não apenas ontológico, como pragmático, se igualmente levarmos em conta as perspectivas socio-político-culturais de todos os envolvidos, e no caso desta pesquisa almejando um entendimento do ser português contemporâneo que se diz descolonizado, mas ainda se encontra mergulhado em demandas coloniais diversas. A questão que se impõe esbarra numa tentativa de se pensar um processo ferrenho de autoescuta.

Nesse ínterim, a literatura demarca um lugar profícuo em toda a experiência, haja vista não só a sua possibilidade de registro, mas na relativização de certos dogmas até então instituídos por um passado sempre presente (o passado sempre como um material de escrita, segundo a professora Gabriela Silva, em artigo já aqui referenciado); ao que parece, a novíssima geração de escritores portugueses segue fortalecendo uma visão mais reflexiva acerca dessas temporalidades, com o presente sendo a matéria de fato narrada, não tanto uma preocupação com a história pretérita. É nesse sentido que destacamos a figura autoral de Isabela Figueiredo.

E juntam-se na casa portuguesa

Registra-se que a escritora em questão é uma retornada, que desde sempre enfrentou as adversidades de ser uma portuguesa nascida em Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique, ex-colônia de Portugal. O fato é que hoje Isabela Figueiredo se considera portuguesa ao mesmo tempo em que acerta contas com o passado colonial que

a rodeia. Na obra *Caderno de memórias coloniais* (2009), fez isso externalizando a centralidade do discurso opressor no comportamento de seu pai, colonizador encarnado na pele de um colono. A maneira como tais expedientes se traduzem em suas obras, em meio aos dilemas existenciais que permeiam sua biografia, dá o tom de sua faceta como artista. Percebe-se, ora bem, nessa interação entre vida e literatura, uma tentativa de se evidenciar uma mudança que pode (e deve) ser compartilhada por todos.

Isabela Figueiredo já se autodeclarou portuguesa em algumas entrevistas, e talvez, para muitos, fosse mais coerente a escritora se proclamar moçambicana. Todavia, quando nasce em Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique era um território português – no seu dizer, uma "[...] Europa construída na África" (in: OLIVEIRA, 2020). Entretanto, a escritora segue em seus discursos evidenciando uma espécie de dupla identidade, a partir dessa perspectiva eurocêntrica *imposta* em África, direcionando e, sobremaneira, formatando as experiências dos futuros apátridas-retornados, a ponto de lhes causar a dura sensação de não-pertencimento a lugar algum. Trata-se, pois, de um devir cambiante: ao mesmo tempo em que se considera, hoje, mais fortemente portuguesa, nas obras que lançou até o momento, Isabela Figueiredo resgata e tenta entender as vivências e memórias moçambicanas, numa leitura que abriria espaços, sim, para um viés decolonial. Neste momento, oportuna é a menção de um trecho reflexivo de Suely Aldir Masseder:

> Para sairmos dessa cilada da episteme do conhecimento eurocêntrico-colonial, devemos implodir o mapa epistêmico, questionar os espaços privilegiados, as fronteiras, os fluxos e as direções que o estruturam dessa forma, cuja aparência é de uma lei natural. (In: HOLLANDA, 2020, p. 165)

Sintonizada a essas demandas, a autora confirma em *A gorda* todo um manancial de incursões memorialísticas que se coadunam em diálogo com a história de muitos de seus patrícios. Ao se compreender como partícipe de uma episteme colonizante e colonizada (pelo estigma colonial português), a personagem Maria Luísa, em suas interrelações com o mundo e seus pares, vê-se num jogo demarcado por inúmeras radicalizações, normativas e heterossexistas, a lhe impor ditames comportamentais na ordem de uma homogeneização do corpo, por exemplo. Nesse sentido, consoante à dimensão

ocidental de perfeição corpórea a nós imposta, um olhar por sobre tais regramentos (com sua aceitação ou não) a conduz para um reconhecimento da própria corporeidade enquanto instrumento para a afirmação do já mencionado estigma do não-pertencimento que a acompanha, a começar-lhe por dentro, para logo se expandir às demais experiências:

> Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda. Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter o defeito, mas não se vê tanto; tornou-se menos grave. Há momentos em que me parece ter ganhado uma nova vida, como os que passaram por experiências de quase morte, viram o túnel para o outro lado, com a atraente luz branca no final, chamando-os, mas escolheram voltar. Eu também tenho escolhido, e mesmo que já ninguém me exclua, excluo-me eu, à partida. Conheço muito bem os meus limites. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle).

Todavia, no decurso da narrativa, Maria Luísa se encontra realinhando-se a partir de uma configuração, digamos, insurgente em relação a certos paradigmas, mantenedores ainda de uma colonialidade que, à revelia de muitos, insiste em ecoar nos sítios lusos. E o que a personagem faz, além de viver experimentando e ressignificando as próprias dificuldades, é celebrar seu lugar fundador de uma identidade, que começa no âmbito exclusivo da casa de sua mamã, mas que segue se expandindo, agigantando-se até se espraiar de vez em novas e arraigadas possibilidades de um encontrar-se de fato com um chão para chamar de seu:

> Situa-se na parte de trás do prédio, virado a Oriente, com porta à esquerda da entrada no apartamento, aberta na mesma parede. O compartimento acede a uma varanda fechada, transformada em marquise, da qual se avista o rio Tejo e o Mar da Palha banhando Lisboa, Barreiro, Montijo e Alcochete. De manhã, o sol incide plenamente no quarto. Na porta que o separa da marquise pedem cortinas de shantung cinzento, diminuindo a abundância da luz. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle)

Como se percebe, a configuração do espaço lá de fora penetra o lugar interno da casa, agregando a esse todo uma importância-limite, feito um ambiente *praticado*, de acordo com Michel de Certeau (2012). A evocação das imagens do Mar da Palha e rio Tejo, em todo apogeu

paisagístico, ajudam, a bem da verdade, definir a própria identidade do *ser* português. E o que Isabela Figueiredo faz nessas incursões é valorizar não só a visão externa, mas a interna igualmente. Por seu turno, Michel Collot afirma que a paisagem "[...] não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro" (apud ALVES, 2010, p. 207).

Em suma, quando seguimos na direção dessa casa portuguesa, reconfigurada, percebe-se o valor de cada elemento nela contido, repositórios de memórias das mais diversas, geradoras de emoções e reflexões, sonhos e realidades:

> O que é feito de ti, menina? O que é isso? O que tens tu?" Sentei-me no sofá de veludo, frente à estante de pau-rosa onde se encontrava a televisão, a Lexicoteca, a História de Portugal da Alfa, alguns livros de arte da minha coleção, as fotos do meu pai, do meu tio, minhas de quando era pequena, os cinzeiros, passarinhos, esculturas de animais e cenas tribais, tudo em pau-preto, naturalmente, os jarrões de louça com flores de plástico, e na confusão emocional ouço a minha voz de outro dia dizer à mamã, " flores de plástico não são flores, é plástico". E ouço-a responder-me, "mas dão alegria à casa, menina". Sento-me com ela ao lado, fazendo perguntas. E choro. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle).

Este choro, enfim, e toda essa descrição, leva-nos a crer que toda essa forma como a autora reconfigura para nós as paisagens portuguesas, associadas à importância dos objetos, faz com que imaginemos em como a personagem Maria Luísa tenta existencialmente se renovar, abrindo-se ao novo, apesar de tratar ainda de coisas não *velhas*, mas do passado, como os objetos de uma casa; como a própria casa, que pode se reconstruir/ressignificar para, desse modo, tornar-se mesmo nova. Eis como essa tentativa abriria espaço para uma perspectiva decolonizada do próprio ser português, a essa altura um pouco mais situado em tais demandas, arrombando a porta dessa casa e firmando os pés para fora dela também, pertencendo a algum sítio, de fato. Em meio a esse posicionamento, o vocábulo *retornado*, inclusive, coadunar-se-ia à representação metonímica de um outro Portugal, mantenedor de crises e mazelas existenciais, diferente desse, que ora se insurge.

> *Nisso está o poder do artístico, não propriamente em criar algo a partir do nada, mas em reorganizar o que se encontra em torno ou dentro de nós, de modo a dar nova forma ao existente, por assim dizer ao alcance da mão.*
>
> EVANDO NASCIMENTO. *Diários de Vincent: impressões do estrangeiro*.

Chegamos a este final convencidos de que Isabela Figueiredo integra a plêiade da chamada novíssima geração de escritores em Portugal, imprimindo em sua obra um tom de deveras reflexão e enfrentamento a certos dogmas que parte da crítica literária de lá, em especial a mais antiga, insiste em ainda dar voz, assim revelando-se autocentrada e, quase sempre, excludente.

Na contramão disso, a autora de *A gorda* segue registrando e, potencialmente, polemizando essas e outras contradições de uma cotidianidade portuguesa ainda bastante centrada no passado, mas com manifestações comportamentais e artísticas que aproximam, por agora, uma boa parte de seus escritores e leitores ao mundo da cultura pop[5], por exemplo, abrindo-lhes as portas para uma benfazeja rota de colisão, diga-se, com outros lugares da Europa, bem como os EUA:

> O Opel Corsa azul-escuro, comprado com a venda do Renault Chamade cinzento diplomático, deslizava pela rotunda junto ao Pingo Doce do Feijó, que na altura era ainda um vulgar cruzamento com as normais prioridades inerentes ao código da estrada, e na rádio passou "Unforgetable", cantado pela Natalie Cole, em homenagem ao pai. Unforgettable, that's what you are/ Unforgettable, though near or far. Acompanhámos o tema, cantando alto e desafinadamente, cada um puxando-a à sua maneira, o que nos fez rir mais uma vez, e também à mamã, que tinha o riso pesado. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle)

5. Em tempo: o título deste artigo é uma provocação surgida a partir de uma livre tradução de um verso da música de Patti Smith, *Because the night*, que Isabela Figueiredo consagra criativamente no início de seu romance como uma das epígrafes sonoras. Esse fragmento adaptado da canção tem tudo a ver com a proposta de *A gorda*, com a autora fazendo coro à inelutável abertura desse Portugal contemporâneo.

Na literatura de Isabela Figueiredo, novíssima, portanto, ocorre a vigência de lugares-espaços-paisagens que se mesclam, muito a propósito, a incontáveis corpos identitários (seus leitores e além), coadunados que estão a objetos-memórias a sugerirem não apenas uma visão ampliada do outro que logo ali está, como também da paisagem que o circunda, construindo-o em suas epistemológicas interações. A amplitude disso tudo se verifica na urgência da transformação em curso averiguada, de um país que, aos poucos, procura caminhar forte por essa grande estrada que se abre, *ao alcance da mão*, numa premente reatualização para muitos decolonial, inscrita sob formas novas de entendimento e representação de crenças e valores, coadunados a uma premente abertura para além de um Portugal que não deve, não pode mais se pautar como fronteiriço.

Referências

ALVES, Marcos. O futuro da literatura é o seu passado, afirma Milton Hatoum. *Notícias UFMG*. Belo Horizonte, 2021, https://ufmg.br/comunicacao/noticias/o-futuro-da-literatura-e-o-seu-passado-afirma-milton-hatoum.

ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem post-modernista. *Revista Abusões*. Vol. 3, no. 3, p. 7-34, Rio de Janeiro, 2016, https://core.ac.uk/download/pdf/144051323.pdf.

BELO, Ruy. *País Possível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura-mundo comparada e os mundos em português. *Revista ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Vol. 19, no. 32, Rio de Janeiro, 2017, https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/441/606.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida e FEITOSA, Marcia Manir Miguel, orgs. *Literatura e paisagem:* perspectivas e diálogos. Niterói: EDUFF, 2010, p. 205-217.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Irene

Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

MASSEDER, Suely Aldir. A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, org. *Pensamento feminista hoje:* perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 154-171.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual. *Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. No. 4, p. 2-38, Rio de Janeiro: NAU, 2000, http://www.letras.pucrio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade:* seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós como Futuro*. Fotografias de Jorge Molder. Lisboa. Assírio & Alvim: 1997.

NASCIMENTO, Evando. *Diários de Vincent:* impressões do estrangeiro. Rio de Janeiro: Circuito, 2021.

OLIVEIRA, André. Racismo e opressão sob a ótica de Isabela Figueiredo. *Fronteiras do pensamento*. Porto Alegre, 2020, https://www.fronteiras.com/entrevistas/racismo-e-a-colonizacao-sob-a-otica-de-isabela-figueiredo.

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

REMÉDIO, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*. Vol. 16, p. 6-21, São Paulo, 2016, https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/122430/125551.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O colonialismo insidioso. *Público*. Lisboa, 2018, https://www.publico.pt/2018/03/30/sociedade/opiniao/o-colonialismo-insidioso-1808254.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo:* a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988).* Porto: Edições Afrontamento, 1992.

O itinerário de Bloom em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares: intertextualidade em uma viagem burguesa no século XXI

Taciane Aparecida Couto (UFJF)[1]

Introdução

Nas páginas da ficção do escritor português contemporâneo, Gonçalo M. Tavares, a epopeia de um homem do século XXI se constrói em diálogo com a tradição literária. Bloom, o personagem que empreende uma viagem rumo à Índia, é um indivíduo melancólico que procura na viagem até à Índia uma forma de livrar-se dos sentimentos que assolam sua vida. Bloom é, pois, o primeiro indício do projeto literário do escritor Tavares, remetendo-nos ao personagem de James Joyce, Leopold Bloom. A temática da viagem perpassa, desse modo, pelos ecos de mil textos-objetos do nosso imaginário de leitores como aponta Eduardo Lourenço no prefácio da edição de 2010, de *Uma Viagem à Índia*. Dentre esses textos-objetos, destaca-se *Os Lusíadas*, pois é a partir do livro de Camões, que as peripécias de Bloom se confluem com os episódios da épica camoniana. Nessa ótica, a literatura tavariana se apresenta pela poética intertextual e pela constante alusão à tradição literária. A escrita se constrói pela citação, pelos gestos de recortar e colar como aponta Antonie Compagnon, em O *trabalho da citação* (2006). Objetiva-se abordar a escrita de Tavares a partir da intertextualidade recorrendo a Compagnon (2006) e Tiphaine Samoyault (2008), dentre outros. Ainda nessa esteira, aponta-se a recorrência da temática da viagem na literatura portuguesa e a perspectiva que esse tema adquire em *Uma viagem à Índia*.

Uma viagem à Índia: intertextualidade e tradição literária

Em *Uma viagem à Índia* Tavares constrói a "epopeia" de um único homem, cujo nome fora emprestado de Joyce. Segundo o escritor

1. Graduada em Letras (UFSJ), Mestre em Literatura e Memória Cultural (UFSJ). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFJF).

português, o nome Bloom é uma homenagem ao personagem Leopold Bloom, protagonista do romance do século XX *Ulysses.*

> É uma homenagem ao personagem ficcional do Joyce, mas é quase uma escolha sonora. Tem o som de uma personagem lúdica, e o próprio nome Bloom é já um nome ficcional. É como se disséssemos logo pelo nome da personagem; atenção isso é uma ficção. (TAVARES, 2011, em entrevista ao *Entrelinhas*)[2]

Há também a relação com *Os Lusíadas,* de Camões, de cuja forma e tema se apropriou na construção de uma "epopeia" contemporânea. Do mesmo modo, como Vasco da Gama sai de Portugal em direção a Índia, o personagem de Tavares sai de Lisboa, cidade em que vive, para também chegar à Índia, o que, desde logo, faz recordar a viagem que se faz em *Os Lusíadas.*

No entanto, enquanto n'*Os Lusíadas* observa-se a exaltação de uma aventura coletiva, apoiada na ideia de heroísmo, que visava à propagação do império e da fé cristã, em *Uma Viagem à Índia* essa aventura é individual, ancorada apenas no desejo de fuga do personagem Bloom. Bloom é um homem do século XXI, e apresenta-se como um personagem triste e melancólico devido a tragédia que ocorrera em sua vida. Assim, acredita que só a viagem à Índia pode ajudá-lo.

O enredo do livro se desdobra em 10 cantos em diálogo mais ou menos explícito com a obra de Camões. Contudo, os decassílabos heroicos e as estruturas da oitava rima dão lugar aos versos livres, que cantarão a viagem de Bloom.

A melancolia de Bloom se deve ao fato que o aflige; a morte de sua amada Mary e a consequente morte de seu pai. Mais uma questão que reforça a intertextualidade com a obra de Camões – especificamente com o episódio de Inês de Castro. O pai de Bloom mandou assassinar a sua amada, "por razões não totalmente claras" (TAVARES, 2010, p.86). Depois de suplicar pela vida, como Inês de Castro, Mary acaba por morrer pelas mãos do próprio sogro. Por tal motivo, Bloom queria chegar à Índia, para esquecer, através da nova vida que esse país poderia proporcioná-lo, a tragédia que o abatera.

2. Cf. Tavares, em entrevista ao programa Entrelinhas, de 20 nov. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yuYXhionwAw. Acesso em: 18 mai. 2021.

> Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia
> que o mundo colocara sobre ele:
> o próprio pai tinha mandado assassinar a mulher
> que ele amava
> e queria ainda esquecer uma segunda tragédia
> que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
> e que só agora revelava. Bloom matara o próprio pai.
> Por isso a urgência em sair do sítio
> onde o mundo tinha existido demasiado.
> Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.
>
> (TAVARES, 2010, p.188)

Na constituição do enredo, encontramos a alusão a outras obras literárias, como *Mensagem* de Fernando Pessoa e o *Teatro Completo de Sófocles*. E assim o escritor constrói o texto viajando pela tradição literária, pois "o restante mundo, o vasto mundo da ficção" (TAVARES, 2010, p.167), em alusão clara a Drummond vai sendo construído a partir da linguagem que foi tomada de empréstimo.

A viagem de Bloom perpassa pela própria literatura, já que o texto de Tavares é construído a partir de ecos de mil textos-objetos como aponta Eduardo Lourenço (2010) no prefácio da obra. Dessa forma, Bloom a sua maneira é tanto Odisseu (Homero), Gama (Camões) e Bloom (Joyce). A viagem vai se revelar, portanto, uma metáfora intrinsicamente literária, a qual Bloom percorrerá em uma revisita à tradição.

Pode-se dizer que Tavares faz da assimilação de textos alheios um método de escrita, o que torna o texto de *Uma Viagem à Índia*, intertextual. Conforme afirma Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), escrever é sempre reescrever, já que se trata de transformar elementos separados e descontínuos em um todo coerente: "Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar e colar" (COMPAGNON, 1996, p. 41). Dessa forma, a citação corresponde também à prática intertextual, já que objetiva a construção textual a partir de referências múltiplas que são inseridas no texto.

Samoyault (2008) afirma que a intertextualidade, deve ser entendida como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos. Ou ainda como a memória da literatura. O que aqui se ressalta é o texto que joga com a tradição literária, com a biblioteca, em vários níveis, implícitos ou explícitos. Assim, lê-se:

> A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

Nesta ótica, o texto de *Uma Viagem à Índia* permite ainda o diálogo com a observação de Terry Eagleton, de que "todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas" mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também "reescritura" (EAGLEATON, 2003, p.17). Tavares "reutiliza" as obras literárias de outros tempos em sua escrita por meio de uma releitura que aponta para o sentido do postulado de T. S. Eliot (1989), de que o poeta, o escritor trabalha não só com o fluxo de sua geração, mas também de gerações passadas, fazendo com que a tradição se infiltre em seu texto literário. A releitura de Tavares implica no trabalho com a tradição, o trabalho que atenta para a constância da Literatura daqueles que fazem parte da tradição literária.

O autor faz com que sua escrita atue pela citação, pois o ato de citar reproduz na escrita a paixão pela leitura. Deste modo, o escritor português está sempre a citar a tradição literária, o que faz com que sua escrita seja uma eterna revisita a outras.

Quando o escritor se apropria de outras escritas na composição de sua obra está na verdade citando-as. A partir da publicação de outros autores, Tavares interfere no texto, faz seu grifo, escolhe o fragmento a ser realocado dentro do seu espaço literário e o transforma em uma nova publicaçãoão. É como afirmava Barthes sobre o processo da escrita: "o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariarem-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas" (BARTHES, 2004, p.62).

Desta forma, o itinerário de Bloom perpassa a literatura a partir da "existência espectral" de Camões e da perda da coisa amada, ou seja, a perda da mulher amada, uma vez que "a gênese da melancolia de

Bloom relaciona-se com a melancolia camoniana através deste aspecto essencial que é a perda da 'cousa amada'" (FERNANDES, 2020, p.45).

No canto V, de *Uma viagem à Índia*, nota-se que Bloom é um "habitante desse dia preciso: 08 de Julho" (TAVARES, 2010, p.203), mesma data em que os portugueses saem de Portugal em direção à Índia, é ainda neste canto que encontramos o mar como elemento central, sugerindo uma aproximação das dificuldades enfrentadas pelas embarcações lusas, em seu trajeto até à Índia, em especial na passagem pelo Cabo das Tormentas. Durante a primeira etapa da viagem, que Bloom faz por via aérea, ele reflete sobre o mar e sua representatividade. "De qualquer maneira, Bloom, em pleno ar, lembrou-se do mar" (TAVARES, 2010, p.209).

> A mitologia da coragem que existe à volta de um marinheiro
> é certamente justa. O tripulante de um avião
> é um técnico, bem ou mal preparado,
> enquanto um homem que entra num barco
> de pés descalços para pescar não é apenas um homem hábil
> e de mãos grossas a sustentar-se no dorso do mar:
> é, em homem, aquilo que de mais corajoso se pode ser
> sem competir com os Deuses
>
> (TAVARES, 2010, p. 209).

A intertextualidade que é reforçada pela "longa e lenta digressão em direção ao Oriente" (FERNANDES, 2020, p. 24), é ao mesmo tempo uma releitura da viagem rumo ao oriente, que oferece um novo itinerário, pois a rota cheia de perigos e percalços enfrentada pelos marinheiros lusos é substituída por um trajeto que se constitui de elementos já modernos, como o avião e mapas que cobrem praticamente todo o território mundial, pois Bloom parte, em 2003.

A Lisboa de que Bloom parte já não é mais a Lisboa cantada em *Os Lusíadas*, àquela com glórias e um passado mítico, e sim apenas mais uma cidade entre tantas cidades das quais um viajante poderia partir. Mas ao fazer com que Bloom parta para à Índia, Tavares evoca toda uma tradição que está ligada ao movimento de se deslocar até a Índia, e consequentemente a estrutura épica camoniana. Assim, de acordo com Evelyn Fernandes: "Gonçalo é herdeiro de Camões no sentido estabelecido por Harold Bloom: Every poem is a misinterpretation of a parente poem. E ainda na tradução de Arthur Nestrovsky: "todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai" (FERNANDES, 2020, p.23).

Uma viagem à Índia, pode ser percebido como uma cartografia de releituras da épica camoniana. Nesse sentido, a teia intertextual também ocorre por movimentos de rupturas, de afastamento, no sentido de que a obra tavariana dá lugar a história do personagem Bloom, sob a narração da história de Portugal. O que se encontra é o itinerário de um personagem que passa por "catástrofes cotidianas inerentes à condição humana" (FERNANDES, 2020, p.21). O desejo de chegar à Índia é conservado vivo, assim como, nas viagens inaugurais da literatura. A Índia ainda ocupa o imaginário do país espiritual, do ambiente mítico de onde pode-se extrair riquezas, nesse caso, a sabedoria, pois a "Europa não tem parte mística" (TAVARES, 2010, p. 226). Mas ao ser revisitada revela-se como qualquer outro lugar de onde diz Bloom: "não trago imortalidade (o que me fará falta sem dúvida) trago sim, maus tratos físicos e a perda definitiva das ilusões" (TAVARES, 2010, p.368).

De acordo com Fernandes (2020, p.23): "Este livro de Gonçalo M. Tavares demonstra que não só uma epopeia no século XXI não pode ser igual às epopeias clássicas como constrói um emparelhamento ao mesmo tempo próximo e desviante do modelo camoniano". Este texto, que é próximo e ao mesmo tempo desviante da épica camoniana apresenta "o nosso herói" (como por vezes Bloom é chamado) como um indivíduo que foge sozinho e retorna sozinho. No século XXI não há mais heróis clássicos, assim, a viagem de Bloom retoma a viagem do português conquistador, de maneira a ironiza-la, uma vez que "nesta jornada os acontecimentos são mínimos, o pormenor e a mesquinhez que lhe sucede está sempre presente" (FERNANDES, 2020, p.24).

Conforme Lukács (2000, p. 68), "o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade". Ainda para Lukács além da epopeia estar sempre a serviço de uma coletividade, ela volta-se a um tempo anterior ao da consciência individual, o que também não se percebe no livro de Tavares, que escrito de 2003 a 2010, pauta-se na narrativa do homem do século XXI – mesmo século da escrita da história.

Assim, na proposição Tavares não abrangerá os grandes feitos, não haverá invocação aos Deuses, mas sim uma espécie de negação do que deve conter nessas partes, pois, ainda que tenhamos a ação principal – viagem de Bloom até a Índia e o protagonista – o próprio

Bloom caracterizado como homem comum e apresentado como herói da história, percebe-se um jogo narrativo que se apresenta para esclarecer que não haverá a exaltação a grandes conquistas dos homens, que os Deuses não serão invocados, ao contrário, os elementos utilizados para cantar a história de Bloom já são de conhecimento da cultura universal, e não de uma única nação.

1
Não falaremos do rochedo sagrado
onde a cidade de Jerusalém foi construída,
nem da pedra mais respeitada da Antiga Grécia
situada em Delfos, no monte Parnaso,
onde Omphalus – umbigo do mundo –
para onde deves dirigir o olhar,
por vezes os passos
sempre o pensamento
2
Não falaremos do Três Vezes Hermes
nem no modo como em ouro se transforma
o que não tem valor
- apenas devido à paciência,
à crença e as falsas narrativas.
Falaremos de Bloom
e de sua viagem à Índia.
Um homem que partiu de Lisboa.
3
Não falaremos dos heróis que se perderam
em labirintos
nem na demanda do Santo Graal.
(Não se trata aqui de encontrar a imortalidade
mas de dar um certo valor ao que é mortal.)
Não se abrirá uma cova para encontrar o centro do mundo,
nem se procurará em grutas
nem em caminhos da floresta
as visões que os Índios idolatravam.

(TAVARES, 2010, p.25)

Desta forma, Gonçalo M. Tavares afasta-se da epopeia de Camões, pois o narrador apresenta ao leitor o protagonista Bloom em um cenário em que " Os deuses actuam como se não existissem" e nessa narrativa eles de fato existem, mas não com "extrema eficácia", pois são comparados a trabalhadores braçais.

> Os deuses actuam
> Como se não existissem, e assim
> Não existem, de facto, com extrema eficácia.
> É verdade que entre os deuses
> existe uma hierarquia
> exatamente como entre os brutos
> numa carpintaria
> ou entre os carregadores de mercadorias
> de certos portos da Europa.
>
> (TAVARES, 2010, p. 32)

A épica camoniana atua para imortalizar o seu herói Vasco da Gama e o povo luso construídos à imagem dos deuses. Já Gonçalo M. Tavares quer dar valor ao que é mortal "não se trata aqui de encontrar a imortalidade, mas de dar um certo valor ao que é mortal". (TAVARES, 2010, p.25).

Em relação à forma tem-se que considerar que, embora, Uma *Viagem à Índia* apresente o mesmo número de cantos (dez) que *Os Lusíadas*, os versos decassílabos dão lugar ao verso livre, que não se preocupa com as rimas e que reafirma ao longo de todo o Canto I, que tratará da viagem de um homem que parte de Lisboa em direção à Índia com o objetivo já estabelecido. "Bloom quer alcançar a Índia e a sabedoria ao mesmo tempo. E tão longe ainda está desses dois destinos" (TAVARES, 2010, p.64).

A partir da obra tavariana, portanto, pode-se observar que o autor reúne um tipo de matéria não-épica para tratar da viagem do homem que parte de Lisboa. Apesar de se apropriar da estrutura da epopeia camoniana, o autor afasta-se, do seu tom épico. E é por tal motivo que Eduardo Lourenço no prefácio de *Uma Viagem à Índia* afirma:

> O dispositivo de uma viagem à Índia é o de um poema provocante épico e anti-épico. A sua realidade é a de um romance não menos provocantemente inscrito nos cantos e estâncias, ao mesmo tempo prosaicas e hiper-literárias pelos ecos de todas as peripécias que lhe são como mar inacessível à plácida superfície do seu poema, total e totalizante. (LOURENÇO, 2010, p.13)

O épico camoniano se reveste de um passado glorioso, já a epopeia/anti-epopeia de Tavares pauta-se na individualidade do tempo presente, a contemporaneidade do século XXI.

Há um universo extenso de textos que têm Portugal como ponto de partida, aqui parte-se da ótica de que *Uma viagem à Índia* foge do modelo esquemático dos guias de turismo e destaca uma jornada para além da mera descrição de viagens realizadas, uma vez que pode ser lido como uma viagem na literatura.

Interessa-nos também pensar que ao longo dos séculos vários escritores portugueses se valeram da temática da viagem, pois de acordo com Silva (1999), desde as viagens do tempo dos descobrimentos Portugal está em viagem, com as viagens em que se tecia a glória portuguesa, com as viagens da emigração, com as viagens dos retornados dos anos 70 - aqueles que retornaram principalmente da África, após a Guerra Colonial, ou ainda com as viagens à Europa dos anos 80. Como exemplo de escritores e suas produções temos:

> Francisco Maria Bordalo publica *Eugénio* (1846), cuja temática é a das viagens marítimas e com ele inicia o chamado "Romance Marítimo", que retoma, *e. g.*, por mão de José Agostinho, em 1908, *Naufrágio de Sepúlveda*. No século XX, tanto *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, como *Onde a Terra Acaba e o Mar Começa* (1940), de Afonso Lopes Ribeiro, recuperam o pendor nacionalista das viagens marítimas como elemento da identidade, do qual *Os Lusíadas*, de Camões foi, desde o século XVI a expressão mais paradigmática. No século XX, Sophia de Mello Breyner Andresen publica *Navegações* (1988), um livro que foi considerado de evocação nostálgica (*cf.* Instituto Camões), que os críticos da obra de Sophia consideram não ter nada de nacionalista. (PARADINHA, 2013.p. 141)

Viagem é, portanto, um tema caro a literatura portuguesa. Gonçalo Tavares se inscreve nesse rol de escritores que retoma a viagem em suas obras. Ao mesmo tempo em que a obra tavariana se distancia em relação à nação, como aponta Pedro Mexia (2010), ela tece aproximações que estão além do caráter formal do diálogo *Os Lusíadas - Uma Viagem à Índia*, porque uma obra é o inverso/oposto da outra.

Bloom, filho de um tempo, no qual a expectativa do *desconhecido não acompanha o viajante, vivencia* ao longo do percurso Lisboa – Londres – Paris – Alemanha – Viena – Praga até chegar à Índia, pequenos acontecimentos comuns ao cotidiano do século XXI, e faz com que a sua jornada motivada pelo seu desejo de fuga pois: "O pai matara a mulher que Bloom amava e Bloom matara o próprio pai" (TAVARES, p.188), seja uma viagem burguesa, esvaziada de passado idílico, centrada no indivíduo, na qual não há mais nação, heroísmos

nem glórias, apenas a fuga, o permanente trânsito do europeu que se volta ao Oriente, dessa vez impulsionado pela possibilidade de encontrar uma parte sábia e mística. Não se pode esquecer que a Índia foi o primeiro local da Ásia onde a experiência da Europa encontrou dissonâncias no Outro. Aqui, conforme Gonçalo Tavares: "O que me parece relevante nessa relação com o Oriente é que todos nós, ocidentais, temos quase instintivamente a ideia que o Oriente é assim uma espécie de lado metafísico e espiritual, enquanto o Ocidente será mais o lado materialista"[3].

No mais, embora a viagem de Bloom seja demarcada por locais do mapa terrestre, o itinerário de Bloom, que sai de Lisboa no canto I e só chega no canto VII à Índia, pode ser lido como uma viagem pela literatura tendo Camões de fundo e recuperando consequentemente a viagem de Leopold Bloom, que remete a Ulysses, além de tantas outras viagens empreendidas por Portugal.

Considerações finais

A viagem representa um itinerário de experiências que podem ser físicas ou sentimentais, também pode representar uma forma interessante para compreender a busca que o homem empreende daquilo que é novo, "real", Outro, e em alguns casos, místico. *Uma Viagem à Índia* apresenta o deslocamento físico e psicológico do personagem principal. Assim, da viagem física percorrida por Bloom decorre uma viagem psicológica, "interna" aos seus sentimentos. Além disso, é também uma viagem pela literatura ao deixar claro a alusão aos *Lusíadas,* de Camões e ao tomar emprestado o nome do personagem tido como o novo Odisseu, de James Joyce, em *Ulysses*. E de outras constantes referências à literatura.

A viagem, em Tavares, coincide com o movimento de transitar pela literatura. *Uma Viagem à Índia* traz uma viagem por um projeto literário que se desdobra entre o deslocamento empírico ficcional de Bloom e pelas metáforas que são produzidas a partir da memória

3. TAVARES, Gonçalo. Parágrafo. Suplemento literário do jornal ponto final. Ponto Final. 2011. Disponível em: https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%e2%80%9cha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer%e2%80%9d/

do autor em diálogo com a tradição literária. Deste modo, partimos para à Índia junto a Bloom como um dia partiram os portugueses e até mesmo como um dia partiu Charles Baudelaire - poeta símbolo da modernidade. E que outrora, em *As Flores do Mal, construiu* um caleidoscópio de imagens de viagem.

Essas constantes citações e referências revelam uma viagem pela literatura e pela própria linguagem. O espaço literário mostra-se permeado pelo desejo da viagem, que se desvela enquanto deslocamento físico de Bloom que quer chegar à Índia e pela viagem que se articula nas referências utilizadas pelo autor. Como exemplo, tem-se Proust e o livro *Bhagavad- Ghitá*. A distância entre a escrita de Proust e o texto religioso, *Bhagavad-Ghitá*, que compõe o *Mahabharata* (épico indiano citado por Tavares) pode ser mais complexa e distinta que as diferenças culturais entre Paris e Calcutá, como aponta o excerto:

> Entre Proust e o < Bhagavad- Ghitá>
> Talvez até existam diferenças mais significativas
> que entre Paris e Calcutá. Sendo as cidades
> coisas materiais e concretas há menor espaço
> para invenções e mentiras.
>
> (TAVARES, 2010, p.190)

No canto VI, quando há a alusão a viagem que foi cantada em *Os Lusíadas,* e que, é retomada pelo narrador que declara: "E os homens contemporâneos já não querem saber de grandes feitos" (TAVARES, 2010, p.168), ocorre a transposição do verso para o século XXI. E o narrador continua sua reflexão sobre Camões e sua obra.

> Um escritor deste século
> preocupa-se mil vezes mais
> com a procura do adjectivo certo para uma frase minúscula
> do que com o facto de pronunciar bem ou mal
> o belo nome do rei.
>
> (TAVARES, 2010, p. 168)

Portanto, percebe-se que o fluxo da tradição literária presente na escrita de Tavares é notadamente entrelaçado à sua memória literária, uma vez que há a apropriação de múltiplas escritas na construção de um espaço literário, uma nova "epopeia", em diálogo com Camões, no qual habita um novo Bloom, em homenagem a Joyce.

Referências

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação.* Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura:* Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaios.* São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FERNANDES, Evelyn Blaut. *O desejo de esquecer*: Gonçalo M. Tavares e a epopeia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem ao Coração do Caos. *In*: TAVARES, Gonçalo. *Uma Viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MEXIA, Pedro. O romance ensina a cair. *Ípsilon*. 2010. Disponível em: https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246. Acesso em: 11 nov. 2021.

PARADINHA, Maribel Malta. A literatura de viagens e as viagens na literatura portuguesa: entre sonho e realidade. *Anuário de Letras Modernas. Vol. 18*. 2013. p. 129 -148.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothshild, 2008.

SILVA, Teresa Cristina C da. De viagens e viajantes. *Boletim do CESP.* v. 19, n. 24 – jan./jun. 1999. p.9-21.

TAVARES, Gonçalo. *Uma Viagem à Índia.* Rio de Janeiro: Leya, 2010.

O Vento Assobiando nas Gruas: a identidade portuguesa após o 25 de abril

Thaís Marley Ferreira da Silveira (UFSJ)[1]

O vento assobiando nas gruas

Portugal chegou à África no século XV, ocupando pouco a pouco diversas áreas, depois de não encontrar o ouro que procurava, inicia no século XVI atividades de comércio, principalmente a compra de mão de obra que seria vendida como escravizados na Europa.

A soberania portuguesa no continente foi ameaçada no século XIX, quando na corrida imperialista países como Alemanha, Inglaterra e França reivindicaram territórios africanos para si. Desse modo, Portugal continuou com o domínio sobre Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. Até esse momento, a emigração portuguesa em África tinha um caráter secundário, porém, após a instauração do Estado Novo em 1933, Salazar começou a encorajar a ida dos portugueses para África, como meio de desenvolvimento econômico e visando diminuir a pobreza existente na metrópole.

A política de emigração se manteve por diversos anos incentivada pelo governo português, porém, na década de 1960, os africanos começaram a luta por sua autodeterminação, indo contra o governo colonial, buscando a independência de seus territórios. Assim, deu-se início à Guerra Colonial, ou Guerra de Libertação, na qual Portugal sustentou três frentes de guerra, tentando manter seu domínio nos países colonizados. Com a guerra há o envio de milhares de militares aumentando significativamente, durante os treze anos de conflitos, o número de portugueses em África.

Enquanto isso, em Portugal, a população cansada da repressão, censura e outras imposições do governo apoiam o golpe promovido pelos militares portugueses, que em 25 de abril de 1974 encerrou o governo de Marcello Caetano, sucessor de Salazar.

1. Graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei. Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei.

Assim, com a Revolução, chegava ao fim não só o regime ditatorial que vigorou em Portugal por 41 anos, mas também o império colonial europeu mais antigo, que durou mais de 500 anos.

Essas mudanças impuseram ao país mudanças profundas em sua sociedade, economia e maneira de se ver no mundo. Um capítulo importante dessa mudança foi a volta dos portugueses colonos que moravam em África, totalizando, segundo alguns estudos, mais de um milhão e quinhentos mil retornados.

> Ao longo do ano de 1975 chegaram a Portugal cerca de meio milhão de portugueses até então radicados nas colónias, maioritariamente em Angola (61%) e em Moçambique (34%). Esse número representava, na altura, quase 5% da população do país. (PIRES, 2003, p. 189)

Além de receber esses portugueses, Portugal também recebe muitos imigrantes vindos de África à procura de melhores condições de vida. O país, que até aquele momento era conhecido por enviar seus cidadãos para o além mar, agora recebe um elevado número de pessoas, o que faz com que questões como emprego e integração social passem a ser discutidas.

Tais mudanças também impulsionaram a produção literária do país. Com destaque para a chamada Geração de Abril[2], um grupo de escritores que com suas obras problematizaram a situação política portuguesa, sua história e mazelas de maneira crítica.

Uma grande representante da geração de abril é Lídia Jorge. Portuguesa, nascida em Algarve em 1946, Lídia viveu sob a opressão do regime, e como professora trabalhou em África (Angola e Moçambique) durante a Guerra Colonial. Testemunhou como a Revolução dos Cravos mudou Portugal, além de experimentar todas as restrições que uma sociedade patriarcal impõe às mulheres. Essas experiências[3] de certa forma moldaram a escrita da autora que trouxe para

2. Grupo de escritores que tiveram uma expressiva produção literária após a Revolução de 1974. Dentre eles: Saramago, Antônio Lobo Antunes, Almeida Faria, Álvaro Guerra, Baptista-Bastos, Eduarda Dionísio, João de Melo, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Nuno Bragança, Olga Gonçalves, Teolinda Gersão.
3. "eu vinha com a questão de África, porque tinha vivido; vinha com a questão do 25 de Abril, porque aqui nesta terra eu fui testemunha de uma transformação que foi mágica, que foi extraordinária, que foi magnífica, que foi surreal. Tinha, digamos, uma visão da mudança do estatuto das mulheres, pela

seus personagens questionamentos sobre o passado, a identidade e a construção dessa nova realidade portuguesa.

É em 1980 que Lídia Jorge lança seu primeiro romance *O dia dos prodígios,* "um livro para não esquecer um povo, uma pátria, um modo de ser, para não esquecer uma cultura e uma civilização." (DUNDER; JORGE 2012, p. 193). Nessa obra, Lídia cria um vilarejo alienado (Vilamaninhos) no qual a população não sabia sobre a Revolução que ocorria na capital do país e quando são notificados se importam mais com seres místicos do que com as notícias recebidas. Em seu romance de estreia a autora apresenta uma estrutura diferente que contempla a linguagem oral, o que introduziu ao público a maneira única de Lídia Jorge criar suas histórias e personagens.

A cada livro lançado, Lídia Jorge cria mecanismos que a ajudarão em sua ambição de ser testemunha do tempo, em ser uma autora "envolvida com o pessoal" (DUNDER; JORGE, 2012), que deixa sua marca e narra o tempo em que vive.

Assim, Lídia Jorge, uma autora sempre preocupada com o contexto social do país, escreve *O vento assobiando nas gruas,* em 2002, um livro que traz como temática o imigrante africano e sua interação ou não interação com a cultura portuguesa.

O romance vencedor de diversos prêmios, tem como protagonista Milene Leandro, que por ser oligofrênica, tem uma dificuldade cognitiva que a impede de se expressar com suas próprias palavras, "como se precisasse necessariamente das palavras dos outros para poder construir a sua própria versão dos factos" (JORGE, 2002, p.20).

Milene inicia o romance tentando descobrir o que realmente aconteceu com sua avó, Regina Leandro, que foi encontrada morta em frente à antiga fábrica da família, sem que ninguém soubesse como ela, apesar de muito fragilizada, conseguiu escapar da ambulância que a transportava. Em sua busca, a jovem conhece a família Mata, locatária da fábrica desativada da família, "ela reconhecia aqueles a quem a sua família chamava de terceira leva e a quem haviam alugado ou emprestado uma parte da Fábrica Velha" (JORGE, 2002, p.60) que a acolhem por alguns dias, enquanto os tios viajavam.

O abandono dos tios em relação a Milene faz com que ela se aproxime cada vez mais da Família Mata, que a tratam de maneira muito

> minha própria história, quer dizer, o que eu queria contar era a minha história, sem a contar." (DUNDER, 2012, p. 199-198)

afetiva. Ela desenvolve um relacionamento especial com o viúvo Antonino Mata, que posteriormente se transforma em um relacionamento romântico.

> Milene ainda tinha demorado, depois dirigiu-se ao cômoro. Debaixo da sombra escura das palmeiras, ali estavam os carros que tinham vindo do Bairro dos Espelhos. Arrumadas contra a parede, as carrinhas dos donos da casa. Dentro da Mitsubishi cinzenta, recostado a fumar, encontrava-se o próprio Antonino. Ela aproximou-se. Ele deitou fora a ponta do cigarro e disse-lhe: "estou aqui à tua espera. Posso escoltar-te outra vez, vou precisamente naquela direção..." (JORGE, 2002, p. 220)

Após, assumirem-se apaixonados e iniciarem um relacionamento, os dois decidem se casar, mas ao revelarem suas intenções para suas famílias, as reações tanto dos Mata quanto dos Leandro não é a esperada por eles.

> Também foi muito bom ir dizer às pessoas das nossas famílias que vamos casar. Todos eles olharam para nós como se nunca tivessem visto dois noivos juntos, e fizeram perguntas mesmo de quem não sabe o que há-de perguntar... Pareciam parvos. (JORGE, 2002, p. 435)

A família Leandro até então desinteressada no que acontecia na vida da sobrinha, preocupa-se com a maneira como esse relacionamento poderia influenciar a visão que a sociedade teria sobre a família e como isso os afetaria. Assim, apesar de não poderem tomar nenhuma medida pública contra o noivado, os tios de Milene a manipulam fazendo com que o casamento, considerado por eles inevitável, favoreça de algum modo a eles, mas determinam, sem consultar nem Antonino, nem Milene, que o casal não poderia ter filhos e para tanto arquitetam para que a sobrinha fosse submetida a uma cirurgia que retirou seu útero, mentindo que o procedimento ao qual ela havia se submetido era um exame de rotina.

> "Se eu fosse vocês, casava-os quanto antes. Casava-os antes que isso tudo se desmorone...". E depois, num duplo rasgo de sensatez – "Vocês até podiam filmar o casamento e tirar daí algum proveito, agora que o Rui está tão mal posicionado.". Fora assim que pouco a pouco aquela cerimônia começara a existir como projeto dois anos antes. (JORGE, 2002, p. 513)

O romance ao focar no relacionamento de Milene e Antonino, demonstra os vários níveis e tipos de preconceito que existem naquela sociedade, já que, além de imigrante, Antonino é negro. O cabo-verdiano tem consciência do modo no qual seu relacionamento é visto, chegando a cogitar mudar de país, para um local, no qual eles não precisariam ser "transparentes e invisíveis" (JORGE, 2002, p. 280).

Na obra, existem outros imigrantes africanos, esses moradores do Bairro dos Espelhos, bairro que faz alusão aos bairros de Lata de Lisboa, locais destinados ao abrigo de famílias pobres e, sobretudo, de origem africana.

> O Bairro dos Espelhos não passava de um aglomerado raso [...] A maioria das pessoas que habitava o Bairro dos Espelhos provinha de terras inscritas na faixa marítima do Sahel, pedaços desgarrados de África, ilhas atlânticas que desde a última glaciação haviam expulso as chuvas e engolido os rios, tendo sobejado para sua lembrança umas quantas ribeiras, descomandadas durante uns dias, e logo secas durante anos inteiros. Para esses, uma torneira aberta com regularidade cósmica, entre tanta e tanta hora, era já uma generosa ribeira, e uma vez assimilada a nova realidade, qualquer fio de água corrente se transformava na imagem de um rio. (JORGE, 2002, p. 45-46)

Pode-se perceber que a construção dos personagens e lugares é feita de maneira que a autora questiona os conflitos sociais por ela narrados, esse questionamento se dá com a autora dando voz a uma parte da população que, até aquele momento, não havia sido ouvida como analisa a professora Isabel Ferin Cunha:

> o que espanta é quase não existir artigos que descrevam 'o imigrante', as suas condições de vida, as suas necessidades e agruras do quotidiano presenciadas por todos os cidadãos. O imigrante é apenas objecto teórico de discussões centradas nas políticas de imigração e integração. (1997, p. 457)

O vento assobiando nas gruas é ambientado no mesmo período, no qual a estudiosa fez a sua pesquisa sobre a representação dos imigrantes africanos na imprensa portuguesa. Levando-se em consideração a preocupação de Lídia Jorge em ser a testemunha de seu tempo, de seu país, não encaramos a retratação desse período como coincidência, mas sim como um meio de dar visibilidade a esses imigrantes e "denunciar" como eles eram vistos pelos portugueses e como eles se viam naquele momento.

Outra crítica encontra-se no próprio título do romance, pois é nas gruas das construções que Antonino trabalha, é como ele se identifica: um condutor de gruas.

> Gostava de ser manobrador de gruas encartado. Gostava de sair daqui, de ir para muito longe, com os três filhos e com a Milene. Sim, também percebo, gosta de gruas porque gosta de olhar de cima, gosta de manobrar pesos. Gosta de subir e de descer a correr. De chegar lá acima com o coração a bater. Gosta do risco quando o vento assobia nas gruas e elas podem virar. (JORGE, 2002, p. 350)

Mas apesar de gostar do que faz, Antonino não tinha muitas opções de trabalho, já que aos imigrantes, em sua maioria, eram destinados os serviços na construção civil, não havendo muitas opções de emprego. De modo que, muitas vezes são destinados aos imigrantes subempregos com sub-remunerações.

A identidade portuguesa pós – Revolução

A identidade é algo relacional, segundo Hall (2003), é necessário haver um outro para que haja condições de se afirmar que uma identidade exista. Desse modo, a identidade é marcada pela diferença, um sujeito só é aquilo que o outro não é.

Isso é perceptível principalmente quando analisamos as identidades nacionais, nas quais só se pode determinar ser português, quando não se é africano, por exemplo. É o que cada nação traz de história que faz o seu povo se sentir pertencente àquela nacionalidade, é o que os faz únicos, diferentes.

> [...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora. [...] a identidade é a interseção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação. (WOODWARD e HALL *apud* RUTHERFORD, 1990, p. 19-20)

Porém, quando essas características que constituem a identidade ficam confusas, deixam de ser bem delimitadas, há uma "crise de identidade", (HALL, 2005) pois um sujeito passa a apresentar diferentes identidades dependendo do local e posição em que se encontra. Reúne características diversas que não se enquadram em somente uma

identidade, pois apesar de nos enxergarmos como sendo a "mesma pessoa" nos mais diversos tipos de interação, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que exercemos (HALL, 2003).

Essa crise é ocasionada principalmente pela globalização, que permite uma convergência de culturas e estilos de uma sociedade com a outra. É assim que a cultura do consumismo se infiltra na maioria das comunidades, sendo que muitas vezes se abre mão de costumes que fazem parte da tradição do local em detrimento de produtos que são vendidos como essenciais.

> A formação da identidade ocorre também nos níveis "local" e pessoal. As mudanças globais na economia como, por exemplo, as transformações nos padrões de produção e de consumo e o deslocamento do investimento das indústrias de manufatura para o setor de serviços têm um impacto local. Mudanças na estrutura de classe social constituem uma característica dessas mudanças globais e locais. (HALL, 2000, p. 20)

Essa mudança social, muitas vezes, ocorre em relação ao poder de compra da classe que foi modificada e assim alterando o modo como essas pessoas se comportam no meio social em que estão inseridas.

> Uns atrás dos outros, desentalavam-se das grandes caixas que continham o mundo da técnica, da electrónica e da informática, do mais moderno e do mais condensado. Objectos que vinham da Coreia, do Japão, dos Estados Unidos da América, nem se sabia de onde vinham. Peças oriundas dos mais diversos países, que provinham de lugares opostos e se enganchavam no ar, para poupar tempo, maravilhosas máquinas provenientes de toda a parte. Para a pessoa simplificar, poderia até designá-las por coisas maravilhosas, filhas do mundo inteiro. Pois ali vinham elas. As coisas. Do interior das carrinhas, saíam fogões, assadores, berbequins, aspiradores, televisores, jogos nintendo e game-boy para as crianças, objectos de música para gente de todas as idades, acompanhados de seus processos mágicos. E os Mata ali estavam a fazê-los descer, uns atrás dos outros, com a alma cheia de alegria. (JORGE, 2002, p. 43)

Para os Mata a possibilidade de poder comprar tantos produtos os faz diferentes dos seus conterrâneos que ainda vivem no Bairro dos Espelhos, afasta-os da identidade que tinham enquanto moravam em

África e os aproximam da identidade portuguesa, da cultura portuguesa, deixam de ser periféricos para serem centrais. Desse modo, o poder de compra alcançado pelos Mata, essencialmente, faz com que eles se sintam diferentes daqueles que ainda não têm condições de adquirir tantos bens de consumo. Eles perdem um pouco da identificação que tinham com os outros imigrantes.

Essas mudanças sociais causam receio naqueles que não querem ver sua identidade alterada, que tentam manter as diferenças, deixar o outro como o outro. Esse receio advém muitas vezes dos mais velhos, que carregam uma memória de sua terra, de suas relações, que querem preservar as suas peculiaridades, não querendo ver perdidas aquelas características que os constituem. No romance, a matriarca dos Mata, mantém essa lembrança de sua terra, de sua cultura. Mas essa preservação da própria identidade também advém do preconceito, de se achar superior às outras culturas que podem se integrar à sua, como é o caso dos Leandro, que entendem o casamento da sobrinha com Antonino como uma mancha à pureza da tradicional família portuguesa.

> "Então é assim. Vamos supor que se percebia que Milene, por exemplo, não poderia ter filhos. Era ou não era possível traçar esta bissectriz?" [...] Em geral, a regra é as mulheres serem férteis e os pretos serem prolíferos. Iria haver uma ninhada de mestiços na família Leandro. [...] "Escuta, Ângela Margarida — Tu capaste-a". "Capaste ou não capaste?" "Tu capaste-a!" [...]Por agora, o que ela queria era que compreendessem que não se pode recolher dignamente um proveito se não se participa na tarefa que o prepara. Era indecente distribuir um bem sem fazer partilhar do mal que ele implica. (JORGE, 2002, p. 495-496)

Para Kelm (2012), no microcosmo português, devido ao passado imperialista que pregou centenas de anos de uma supremacia dos colonizadores em relação aos colonizados e ao modo traumático com o qual esse sistema terminou, em conflitos armados que duraram por mais de dez anos, a aparente "tolerância" portuguesa é desmascarada de modo implacável pela romancista. Assim sendo, o relacionamento interracial, entre Milene e Antonino, será para a pesquisadora destruído naquilo que poderia ter de mais intensamente subversivo e incômodo: a geração de uma descendência. "O agente principal repressivo para tal: a família portuguesa, apresentada, ironicamente, como uma corporatividade só assumida quando lhe convém" (KELM, 2012, p. 158).

Ângela Margarida ao "capar" Milene, impede que haja uma mistura entre africanos e portugueses, permite que sua família preserve a sua identidade portuguesa, mantendo a fronteira entre o que é definido como ser português e o que é africano. Define a fronteira em que os imigrantes devem sempre permanecer como os outros, que apesar de haver uma "integração" os espaços de cada um na sociedade continuam bem definidos.

Esse entendimento que um filho de Milene e Antonino seria algo impuro, que mancharia a família, corrobora o entendimento de Zygmunt Bauman que a procura pela pureza é algo intrínseco ao ser humano que procura sempre manter tudo nos "lugares certos". Porém, ele explica que o que é limpo e certo é algo referencial, que depende do modo no qual se observa determinado objeto ou pessoa. O limpo então passa a ser uma questão de ordem de se manter as coisas nos locais em que supostamente deveriam estar, como uma omelete que é bonita, comestível no prato, mas que se torna nojenta se estiver em um travesseiro (BAUMAN, 1997).

O estudioso explica sobre a instabilidade e fluidez da identidade e afirma que essa percepção do impuro, do fora de ordem, é o que ocorre no meio social, já que a qualquer momento alguma coisa pode ser considerada como estranha.

> Podemos dar um passo adiante e dizer que a "colocação em ordem", agora, se torna indistinguível da proclamação de sempre novas "anormalidades", traçando sempre novas linhas divisórias, identificando e separando sempre novos "estranhos'. "Vizinhos do lado" inteiramente familiares e sem nenhum problema podem da noite para o dia converter-se em estranhos aterrorizantes, desde que uma nova ordem se idealiza: inventa-se um novo jogo no qual é improvável os vizinhos de ontem competirem placidamente, pela simples razão de que a nova ordem está prestes a transformá-los em estranhos e o novo jogo está prestes a eliminá-los – "purificando o local". Fazer alguma coisa em torno do estranho passa a ser o verdadeiro centro das preocupações com a organização. Os estranhos já não são rotina e, desse modo, os meios rotineiros de conservar as coisas puras não são suficientes. (BAUMAN, 1997, p. 14-15, aspas do autor)

É essa mudança de lugar, que os Leandro, principalmente Ângela Margarida, sentem em relação à família Mata, pois enquanto eles eram somente os locatários da fábrica da família, um grupo de imigrantes, que não se relacionavam com os portugueses, nunca foram

considerados como um problema. Mas, quando veem que eles podem se tornar próximos, que passarão a pertencer ao núcleo da família, colocando em risco "a tradição e pureza" dessa, os Mata se tornam algo sujo que deve ser mantido à distância. E o afastamento que eles entendem melhor é "respeitando todos os princípios humanitários que sempre foram próprios da nossa família, sem tocarmos no nosso bom nome" (JORGE, 2002, p. 494). É o impedimento de Milene ter um filho, é transferir a família de Antonino para um bairro social custeado pelo governo e vender a fábrica para um outro europeu branco.

Lídia Jorge, cria em seu universo fictício, um micro espaço no qual se veem representados diversos setores da sociedade portuguesa. Em Valmares, cidade na qual se passa a narrativa, famílias tradicionais de Portugal dividem espaço com famílias imigrantes africanas e com retornados que chegavam ao país para reconstruir a vida.

Assim, podemos observar, através da obra, como o 25 de Abril ocasionou uma reestruturação tanto econômica quanto social em Portugal. Mudanças que para Boaventura de Sousa Santos (2013, p. 82) geram a necessidade de analisar o longo processo de desterritorialização/reterritorialização de Portugal, o impacto do fato de o país ter de retornar, depois de cinco séculos, aos limites de seu território, bem como o processo de integralização portuguesa na comunidade europeia. Em um processo em que os portugueses perdem a sua identidade de colonizadores e devem passar a integrar as novas culturas e identidades que se incorporam em seu meio social.

De acordo com Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*:

> As contas a ajustar com as imagens que a nossa aventura colonizadora suscitou na consciência nacional são largas e de trama complexa de mais. A urgência política só na aparência suprimiu uma questão que também na aparência o país parece não se ter posto. Mas ela existe (LOURENÇO, 2009, p.116)

Vemos, portanto, que na configuração dessa nova identidade portuguesa ainda há muito a ser discutido e elaborado do passado colonial.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CUNHA, Isabel Ferin. *Nós e os Outros nos artigos de opinião da imprensa portuguesa*. Lusotopie (Paris) 3 (1997): 435-467.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Da Diáspora.* Identidades e Mediações Culturais. Trad. Adelaine LG Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG e Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. SILVA, Tomaz Tadeu da *(org.). Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

JORGE, Lídia. *O vento assobiando nas gruas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

KELM, Miriam Denise. A identidade e a história portuguesas: duas constantes revisitadas na obra de Lídia Jorge. *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 147-163, jul./dez. 2012

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 6ª ed, 2009.

MARQUES, Alessandra. *Experiência e Trauma na Descolonização Portuguesa.* Disponível em: < http://projhist.hypotheses.org/10 >. Acesso em 13 de agosto de 2021.

PIRES, Rui Pena. *Migrações e integração*: teoria e aplicações à sociedade Portuguesa. Oeiras: Celta Editora, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós modernidade. 14 ed. São Paulo: Cortez, 2013.

SILVA, Luciana Moreira. (Des)identidades retornadas: da nostalgia à crítica do colonialismo suavezinho dos portugueses. In: Rodrigues-Moura; Wieser, Doris (orgs.). *Identidades em Movimento Construções identitárias na África de língua portuguesa e seus relexos no Brasil e em Portugal.* Frankfurt am Main: TFM, 2015.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. O romance português contemporâneo e a representação de conflitos sociais: o vento assobiando nas gruas, de Lídia Jorge. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 21 (set. 2011).

Representação do colonialismo em *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo

Fernando Januário Pimenta (USP)[1]

Publicado em 2009, *Caderno de memórias coloniais*, romance autobiográfico de Isabela Figueiredo (1963–), contempla o período de sua infância, limiar à adolescência, que viveu em Lourenço Marques (desde então Maputo), capital de Moçambique, até partir a Portugal (1975) e lá se instalar, concomitante ao fim do Império colonial português.

Cabe, primeiramente, recuperar princípios do colonialismo subjacentes à obra, abordados por José Luís de Oliveira Cabaço, em sua tese, *Moçambique*: *identidades, colonialismo e libertação*. A retalhação do continente africano pós-Conferência de Berlim (1884-1885) produziu, a seu ver, duas sociedades diferenciadas – a dominadora e a dominada – às quais se sobrepôs a distinção racial. É uma estrutura dual, que se exprime em todas as manifestações da vida nos territórios ocupados e que forma o que se compreende por sistema colonialista (CABAÇO, 2007, p.37). Ademais, este "dualismo insolúvel" constitui-se condição fundamental à ordem colonial: "A caracterização do colonizado se faz [...] por [...] incompreensões, representações, fantasias [...] para desenhar um perfil do africano em relação ao qual o colonizador se autodefine, afirma-se, justifica-se como 'ser superior'" (CABAÇO, 2007, p.40). Ainda, na análise que faremos do livro, partilhamos o entendimento de Wilson Trajano Filho e Juliana Braz Dias (2015, p.9), de que o colonialismo foi mais do que um sistema de exploração econômica e de dominação política: pode-se entendê-lo como um modo de percepção do mundo e de enquadramento da vida social.

Esta dicotomia hierárquica firmada entre pretos e brancos, colonizados e colonos, é uma tônica no decorrer da história desta menina-moça branca, moçambicana, filha de colonos portugueses. Seu pai é eletricista, com empregados todos negros[2], que presta serviço aos brancos de maior poder aquisitivo. Mostra-se útil arrolar alguns

1. Bacharel, Licenciado, Mestre e Doutorando em Letras (USP).
2. Esta análise segue o intercâmbio indistinto no uso dos termos "negro(s)" e "preto(s)" da própria autora.

episódios ilustrativos desta bipartição (grifos nossos): a) O fato de que seu pai, após passar o dia disciplinando seus empregados no trabalho, por vezes, findo o serviço, confraternizava com eles, "bebendo e comendo, e nesse momento eram *iguais*, [...] eram homens que o álcool *unia relativamente*" (FIGUEIREDO, 2020, pp. 57-58); b) Manjacaze, o "criado" do prédio em que residiam, "tinha um ar de avô. Se pudesse sentar-me no seu colo e ouvir histórias dos pretos [...] *Um negro não tocava numa branca nem como avô.* [...] apenas sorríamos um para o outro. *Não dizíamos nada*" (FIGUEIREDO, 2020, pp. 63); c) Sobre a relação patrão-empregado estabelecida por seu pai: "Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto" (FIGUEIREDO, 2020, p. 43); d) O cinema segregado entre negros e brancos, ficando aos negros os lugares mais desconfortáveis: "*os negros sabiam que lhes cabia sentarem-se* à frente, *nos bancos de pau* [...] no banco que lhes pertencia" (FIGUEIREDO, 2020, p. 72); e) Aos 10 anos, tinha um vizinho negro, o único com quem falou e interagiu como crianças o fazem, até que teve de lhe dizer: "'a minha mãe *não me deixa falar contigo*' [...] 'tenho de me ir embora, que ela está a chamar'. Chamava-me furiosamente, muito zangada por não ter acesso ao telhado" (FIGUEIREDO, 2020, p. 67); f) Ainda no quintal desse mesmo vizinho: "*As crianças não brincavam comigo, porque eu era branca e eu não brincava com elas, por serem pretas*. O que mais impediria? Olhávamo-nos. Trocávamos risadas" (FIGUEIREDO, 2020, p. 108).

Acerca desta última citação, observa-se que, ao mesmo tempo que à narradora era socialmente proscrito brincar com as crianças negras – pois brincar obriga haver uma mínima igualdade entre os partícipes, e este princípio subverteria a hierarquia colono-colonizado –, seu pai, ao menos neste ponto da amizade, mostrava-se contranormativo: "Os nossos pais conversavam. Que conversa poderia ser essa entre um branco e um preto? Que tinham eles a falar?" (FIGUEIREDO, 2020, p. 109). Exatamente por essa proximidade estabelecida, é advertido pela esposa: "Qualquer dia também pareces um preto" (FIGUEIREDO, 2020, p. 109) – a entender: conversar com um preto é correr o risco de parecer-se (tornar-se) preto. A isto a narradora indaga: "E se o meu pai fosse também já um bocado preto?!" (FIGUEIREDO, 2020, p. 109).

No entender da narradora, foi essa relação de amizade a razão por que os amotinados deixaram sua família ilesa, não adentrando sua

casa, apesar de muitos outros brancos e de suas propriedades não terem sido poupados. Aqui surge uma das faces da violência mantenedora da hierarquia: o descrédito ao tido como subalterno; quem a revela é sua mãe, a acreditar firmemente "que o Santo Padre Cruz [...] tenha descido sobre os corações dos sedentos de sangue e lhos tenha amolecido" (FIGUEIREDO, 2020, p. 109).

A vítima simbólica da guerra de libertação colonial – e dos atos violentos em geral, não necessariamente anticoloniais – é a verdade: "Quando parávamos no aeroporto, o recado de que era portadora já me tinha sido repetido inúmeras vezes: 'Vai contar lá o que nos fizeram. A verdade. Vais dizer'" (FIGUEIREDO, 2020, p. 111). A tal "verdade" que se quer contada é a verdade partida, a que relate a violência que somente um dos lados cometeu. A meia-verdade é também meia-mentira e serve apenas a um senhor.

A esse respeito, a dicotomia hierárquica colonial mantém-se intransponível pela segregação, e sustenta-se amedrontadora pela violência física e por sua iminência. Até se chegar ao confronto deflagrado, à insurreição organizada, à retribuição indiscriminada, muitos passos foram dados na imposição do medo e do silêncio, pelos colonos, para aventar seu poder. "Como é que uma negra [...], sem caderneta de assimilada[3], poderia provar que o patrão era o pai da criança? Que preta é que queria levar porrada?" (FIGUEIREDO, 2020, p. 35). O pai da narradora "corria a cidade [...] a pô-los [seus empregados] na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão largas, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica" (FIGUEIREDO, 2020, p. 43). A narradora evoca, ao falar do prazer, em criança, de ler como escape, a imagem fortíssima: "aquele paraíso de interminável pôr-do-sol salmão e odor a caril e terra vermelha era um enorme *campo de concentração* de negros sem identidade, sem a propriedade do seu corpo, logo, sem existência" (FIGUEIREDO, 2020, p. 45-46 – grifo nosso). Difícil imaginar cena de violência equivalente numa narrativa. Segue-se, pois, esta: "um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies.

3. Sobre o termo "assimilado", Albert Farré (2015, p. 204) explica: "a condição de assimilado era a fase intermediária através da qual um indivíduo africano transitava da condição de indígena à de cidadão". Cf. Estatuto de Assimilado (1917), aprovado pela República Portuguesa.

Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, pessoas, seres racionais" (FIGUEREDO, 2020, p. 59).

Esta é a voz-soco narrativa que incomodou a fundo tantas camadas portuguesas na recepção do livro, como alude a autora, em suas "Palavras Prévias" (FIGUEIREDO, 2020, p. lo), ao referir-se a esse "desejo coletivo" – confronto de que foi alvo "em conferências, mesas-redondas, entrevistas" – de compartimentar as ações da personagem do seu pai em relação aos negros, singularizando-o, como representante de um grupo de indivíduos (portugueses) sem formação, de baixa extração social, que não corresponde ao todo – sequer à maioria, que seja à fina flor, em suma: a nenhum – dos colonos estabelecidos em Moçambique, ou, acrescentaríamos, em África. Fica a (auto)ilusão de particularizar a violência, mesmo fazê-la desaparecer, como assevera a narradora no bojo do livro:

> Mas parece que isto só se passava na minha família, esses cabrões deseducados, malformados, exemplares singulares de uma espécie de branco que nunca por lá existiu, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o coloniamismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades. (FIGUEIREDO, 2020, p. 74)

A violência colonial é um legado de desigualdade – não só racial, portanto, mas de gênero, de classe – que se espalha em cadeia. Por exemplo, quando descreve a mãe, trabalhando até se arrebentar, diariamente, na lida doméstica, ao passo que o pai se dava ao luxo a ela inexistente de divertir-se após o expediente; a mãe, por sua vez, bate na filha, criança, por não querer se entregar à faina como ela (FIGUEIREDO, 2020, p. 57). O pai também lhe bate, com "violentas bofetadas [...] rosto, braços, nádegas, costas, pernas. Onde caísse" por lhe "ter visto foder" "com um rapazito da vizinhança" (FIGUEIREDO, 2020, pp. 48-51) – jogo infeliz que duas crianças inventam, do qual só a menina sofre as consequências. A violência que aprende com o pai pratica-a, gratuitamente, certa instância, contra sua colega de escola Marília: "Podia perfeita e impunemente bater-lhe. Era mulata". Porém, em seguida: "Senti-muito mal [...] Era mulata e não podia bater-me. Não me lembro se cheguei a pedir-lhe desculpa. Acho que não" (FIGUEIREDO, 2020, p. 78). Tal qual o progenitor, após o fato, ressente-se, mas nada que remedie o mal cometido, pois qual remédio

daria conta de curar os males do colonialismo? O gesto de pedir desculpas estabelece e reafirma igualdade, mesmo irmandade, portanto nada mais condizente à preservação do sistema colonialista que ignorá-lo, ou, se realizado, esquecê-lo.

No dia de pagar os funcionários, o pai decidia a quantia e "gritava-lhes" se reclamassem. "Ainda não tinham percebido as regras do sábado ao cair da tarde, que eram só duas: receber e calar. [...] Não eram poucas as vezes em que saíam da sala com um murro nos queixos, um encontrão dos bons" (FIGUEIREDO, 2020, pp. 65-66). Seus arroubos de violência lhe impactam de volta: "A seguir ficava doente para o resto da noite" (FIGUEIREDO, 2020, p. 66). A violência alcança a paranoia, pois que o colono que a comete igualmente a espera de volta, até mesmo no olhar, no portar-se, na forma de andar: "o olhar dos negros nunca foi, para os colonos, inocente: olhar um branco, de frente, era provocação; baixar os olhos, admissão de culpa. Se um negro corria, tinha acabado de roubar; se caminhava devagar, procurava o que roubar" (FIGUEIREDO, 2020, p. 72). Ao negro que faltava ao trabalho havia três dias, o pai foi procurá-lo, longe, atrás dos caniços, na palhota em que morava, levando consigo a filha, deixando-a à porta, junto ao amontoado de vizinhos, todos negros, que tinham vindo ver o que o branco faria: "O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora [...] Vais trabalhar para a tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. [...] Safanão. Soco. [...] Terminada a função, o branco mete uma nota na mão da negra e diz-lhe, dá de comer aos teus filhos" (FIGUEIREDO, 2020, p. 76).

Quantas instâncias, gradações ou níveis de violência há nesse episódio? A mulher que vê o marido apanhar em sua frente. O dinheiro que, então, recebe do agressor, a título de ajuda. Todos os vizinhos como testemunha de quem manda, de quem pode. A filha do agressor paralisada, testemunha do que o pai, patrão branco, pode fazer, incólume, ao empregado negro, na casa deste e diante de tantos outros negros. Podem-se fazer as seguintes considerações, em prol do pai da narradora: 1. Ao invés de despedir o funcionário sumariamente, ainda foi procurá-lo; 2. Tendo dado o recado verbal de que regressasse ao trabalho, poderia partir sem dar dinheiro algum à esposa daquele, a qual, assume-se, estava passando dificuldades. Entretanto, a violência incontida que permeia a interação como um todo macula as possíveis ressalvas em favor de uma intenção – ao menos hipoteticamente – benévola.

A hierarquia é mantida a todo custo, na elaboração dicotômica que se faz no interior do enunciado, mesmo em relação ao negro com quem o colono trava relação de proximidade: "Os vizinhos pretos tinham uma bela casa que nunca acabavam. Rebocaram-na, e apara li ficou sem muro, sem pintura; *à preto*. Porque é que não pintavam a casa? *Porque eram pretos*. Acabava a explicação" (FIGUEIREDO, 2020, p. 108 – grifo nosso). A explicação não é econômica – falta de dinheiro –, não é de ordem prática – falta de tempo, ou excesso de trabalho, ou falta de conhecimento técnico para terminar a obra e o acabamento –, é racial, epistêmica, colonial. Um branco deixaria de terminar uma obra por ser branco – tal justificativa faria algum sentido?

Avulta-se, em momentos particulares, a escassez de conhecimento dos colonos, transmitida na voz da narradora, sobre os africanos, sobre a África e sobre o território e o país que exploravam. Num momento, mencionando o marcelismo[4], afirma que os colonos chegavam misturados às tropas e "aprendiam a falar todas as línguas [dos negros]" (FIGUEIREDO, 2020, p. 85). Não há menção alguma às línguas africanas do território em que a narradora passou quase 13 anos de sua vida. Anteriormente, já se referira aos empregados do pai reunidos à espera da paga, aos sábados, "falavam *a língua deles* entre si" (FIGUEIREDO, 2020, p. 64 – grifo nosso); "Ameaçavam o meu pai, falando *a língua deles*, o que o irritava mais" (FIGUEIREDO, 2020, p. 66 – grifo nosso); no cinema: "os brancos esperavam que pretalhada se juntasse aí, a falar *aquela língua deles*" (FIGUEIREDO, 2020, p. 76). Por fim, no quesito língua(s) africana(s), há o trecho: "As mamanas velhas falavam comigo em landim*"[5]. Saberia a narradora que língua(s) era(m) essa(s) que as mamanas usavam ao se dirigir a ela? Sabem-na(s) os editores do livro, que compuseram tal nota de rodapé, segundo a qual havia apenas uma língua falada pelos negros ao sul de Moçambique? Qual trecho subscreve maior explicitação do desconhecimento dos saberes africanos: 1. O narrativo, quiçá intencional, dado que a narradora, desde o início, assume-se filha de colonos, branca; 2. O explicativo, da reimpressão de 2020 do livro, que sustenta

4. Período em que Marcello Caetano ocupou o cargo de chefe do Governo (1968-1974), correspondente à escalada de violência em Moçambique.
5. O asterisco, que consta no livro, indica a nota de rodapé a seguir: "forma como a população branca designava *a língua falada pelos negros no sul*" (FIGUEIREDO, 2020, p. 108 – grifo nosso).

a existência desta "língua [una e anônima?] falada pelos negros do sul"? Talvez seja possível subentender o grande epistemicídio[6] fundante a tais afirmações vagas e genéricas – tais línguas, como referidas neste romance e na nota explicativa, podem nunca ter existido e jamais existirão, pois nunca foram nomeadas. O que este romance consegue documentar, isto sim, é o apagamento total imposto pelo colono – pelo colonialismo – às línguas do colonizado.

A dicotomia, como se vê, assenta-se na língua. É assim para a própria denominação topográfica: os brancos insistem em seguir chamando a capital de Lourenço Marques – tendo sua designação já mudado para Maputo; seguem chamando de Bairro Salazar a localidade que passou a se chamar Matola Nova. Vocábulos depreciativos aos negros povoam a narrativa, tornada depositária lexical de uma época e de um contexto coloniais em que aqueles eram ditos cotidianamente: petralhada, negralhada, cafrealizar[7], "galinha à cafreal"[8], "o sacana do preto"; "Ao sábado, ao final da tarde, o meu pai chegava ao terraço com os pretos todos, os *desenrascados*, os *mandriões* e os *assim-assim*" (FIGUEIREDO, 2020, p. 64 – grifo nosso). Junta-se a estes a visão generalizadora e racista, que os categoriza subalternamente: "Havia sempre muitos pretos, todos à partida *preguiçosos*, *burros* e *incapazes* a pedir trabalho, a fazer o que lhes ordenássemos, sem levantar os olhos" (FIGUEIREDO, 2020, p. 45). O colonialismo resguarda o pré-ordenamento preconceituoso do mundo, sob a ótica do exótico, cuja manifestação se vê na descrição prototípica, estereotipada, intencional da narradora ao descrever os interiores de Moçambique, para onde o pai tinha gosto em levar a família a passeios, não raro

6. O conceito de epistemicídio aqui referido condiz com a afirmação de Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 33): "um epistemicídio maciço tem vindo a decorrer nos últimos cinco séculos" – em sua chamada pela recuperação dos saberes perdidos.
7. No sentido de miscigenar; no entanto, Albert Farré (2015, p.203) reporta "cafres" e "cafraria" como termos, já em fins do século XIX, usados pelos portugueses para se referirem aos africanos – o que torna nítido o sentido pejorativo pretendido pelo verbo, cujos equivalentes seriam: pretejar, negrejar, empretecer (para se referir a casamentos e uniões entre negros e brancos – hoje seria inaceitável qualquer uma dessas formas).
8. Vide nota anterior. Noutro momento, usa-se o adjetivo *cafreal* para designar a cor das galinhas: "Pelo quintal havia inúmeras à solta [...] Galinhas *cafreais* [...] A minha mãe gostava das galinhas *cafreais* gordas, boas para os pintos e excelentes para a canja" (FIGUEIREDO, 2020, p. 108 – grifo nosso)

cheios de percalços devido à falta de sinalização e de direções, às condições do carro e das estradas mesmas: "Era África, inflamante, sensual e livre" (FIGUEIREDO, 2020, p. 52). Livre, pergunta-se, para quem? Certamente não para os africanos negros, para os colonizados?

A dicotomia na linguagem é posta também de forma provocativa, ao longo da narrativa, como a alfinetar o leitor: "os *pretos do meu pai* [...] Uns mais novos, outros velhos, com a *carapinha* a embranquecer" (FIGUEIREDO, 2020, p. 65), referindo-se aos empregados do pai; quão natural seria dizer: "os brancos do meu pai"? Pressupõe-se posse, servilismo, propriedade. Por que "carapinha[9]" e não "cabelo", simplesmente? Escolhas narrativas que adensam os valores decadentes do colonialismo intrínseco à linguagem construída, adensada propositadamente com esse fim pela autora, Isabela Figueiredo. A mãe, noutro sábado à tarde como todos, trabalha: "A minha mãe tinha *ficado de escrava* ao quintal. Aos coelhos que tinham sarna. Ao transplante de nabiças para regos de terra que ela própria cavava, *a negra*" (FIGUEIREDO, 2020, p. 81). Resgata ao mesmo tempo a situação pretérita do escravo, continuando-a com o termo "a negra". Num enunciado conciso como este, a explosão do sentido de que o escravo de ontem iguala-se ao negro desse hoje descrito na narrativa. A mulher branca, colona, como negra e escrava do homem branco, colono, que faz dos negros, colonizados, também seus escravos. O colonialismo esfacela os homens e as mulheres negras, mas também as mulheres brancas. Ponto polêmico, ao qual adere a escritora moçambicana Paulina Chiziane (1955–), em *Sobre Caderno de memórias coloniais*, ao igualar posições sociais: "através [da mãe] se apreende a violência do machismo colonial [...] o corpo da mulher branca era [...] objeto de prazer, tal como o corpo dos colonizados que se podia torturar, matar, usar [...] tal como o negro, a vida da mulher branca valia apenas pelo seu uso" (CHIZIANE, 2020, p. 15).

As ideias, os conceitos e as representações compartilhadas sustentam esse ciclo de violência: "Preto era má rês. Vivia da preta. Não pensava na vida, no futuro, nos filhos. Só queria descansar, dormitar, dançar, cantar, beber, comer, viver vida boa" (FIGUEIREDO, 2020, p.

9. Há a acepção primária: "cabelo semelhante à lã, muito crespo e denso, próprio da gente de raça negra; cabelo agastado, carrapicho, lã, pixaim" (HOUAISS, 2009) – porém, atualmente, o uso do termo não é tido como positivo ou neutro, na maior parte das vezes.

75). Numa sentença, destrói-se em sua totalidade o indivíduo negro como mau, animal (rês), parasita da própria esposa, afetado cognitivamente (incapaz de pensar na vida, no futuro), falto de consideração, de sentimentos e de responsabilidade perante sua família (não pensa nos filhos); falho de caráter, de disposição, de hombridade, de aptidão ao trabalho, ao serviço, à utilidade (ou seja, é posto como inútil), a cumprir seu papel social (só quer descansar, dormitar, dançar); sobrepõe-se a isso um atribuído hedonismo, e uma dita compulsão por só buscar o prazer (só quer dançar, cantar, beber, comer, viver vida boa).

As violências descritas, unidirecionais – o atingido nunca é o colono –, começam a transbordar, num crescente em que a narradora vai aos poucos apresentando as rusgas armadas, as insurgências isoladas que irão se ampliar a ponto de tornarem a vida ao colono branco impossível. Ao narrar a guerra no Norte, fala de seu desejo de ser madrinha de guerra para enviar aerogramas, tornar-se essa "espécie de namorada via postal" (FIGUEIREDO, 2020, p. 85). Revela-se, sobretudo, nessa escalada conturbada, o desconhecimento tacanho dos colonos – ao menos estes ao sul, de Maputo e arredores – sobre a guerra:

> Sabíamos tanto sobre o que faziam as tropas como sobre a política do país. Sabíamos nada. [...]
>
> Achávamos [que os nossos soldados] [...] estavam [...] a *dar uns encostos nos negros que não se portassem bem, o que era normal*. Ou a limpar-lhes o sebo, se fossem teimosos e não obedecessem, o que era pouco provável. Era isso que o meu primo devia andar a fazer no norte; a dar uns encostos aos negros.
>
> [...] Os turras[10], todos *ladrões, queriam roubar a terra aos portugueses*. [...] *Era preciso defender a nossa terra*, por isso é que chegavam os soldados de Portugal. *Também havia soldados preto*s. Esses, *faziam-nos comandos, para irem à frente e morrerem primeiro; assim se poupava um branco. Que os pretos morressem na guerra era mal menor. Era lá entre eles*. (FIGUEIREDO, 2020, p. 86 – grifos nossos)

Abarcando sucintamente, há três camadas em discussão: 1. Parte dos colonos pensava que as tropas defensoras do Império, da metrópole (vindas de Portugal ou formadas na própria colônia – o primo

10. Albert Farré (2015, p. 220) explana que "turras" era a denominação popular para "terroristas", como eram considerados oficialmente os que pegaram nas armas para lutar pela independência

dela é um dos alistados), estavam dando uma lição nos negros, como de praxe, mostrando seu devido lugar – a perene subserviência que lhes estava destinada no sistema colonial; 2. Os colonos portugueses e seus descendentes haviam erigido, no imaginário, que os verdadeiros donos daquele território negro, africano, eram eles, os brancos imigrantes, imigrados. Além de usurpar o território, usurparam também o senso de pertencimento daquelas populações locais, alijadas de todas as riquezas produzidas, de todos os bens e de quaisquer direitos; 3. Por último, estes mesmos seres humanos impedidos de viver em sua terra como se fosse sua foram enviados às fileiras da frente, quais bucha de canhão, para morrerem antes ou exclusivamente, visto que tão pouco – nada – valiam suas vidas, a não ser para servir o colono branco. Especificamente, neste caso, para servirem de escudo à vida do branco, o qual, já tendo se apossado de seus territórios, via chegada a hora de se apossar de seu direito à vida.

Seu inominado primo, servindo na guerra, participa das violências "até se oferecer um tiro nos miolos, já em Xabregas, após ter queimado todas as veias, assaltado ourivesarias na Almirante Reis e assassinado negros a tiro, pelas costas, na Damaia" (FIGUEIREDO, 2020, p. 88). Sem maiores explicações sobre as violências que cometeu, é assim que a narradora introduz o suicídio do primo soldado, por quem se apaixonara platonicamente, embora ele não conversasse com ela. A perda de valor da vida que a narradora passa a abordar é brutal: morre-se e mata-se à toa e à míngua, trucidado, indistintamente, branco ou negro.

> O meu primo tinha sido educado no mais profundo desprezo pelo negro. [...]
>
> Descia a Lourenço Marques de nove em nove meses, mas já não era o mesmo. Deixou crescer a barba. Era a guerra, e o meu primo nunca falou da guerra.
>
> [....] Ele sorria, não respondia. [...] O meu primo falava pouco e evitava a roda social. Fechava-se no quarto a fumar, e calou-se para sempre. Mesmo que tenha dito uma ou outra coisa depois disso, "sim, não, talvez, não sei", nunca mais falou.
>
> [...] O meu primo [...], uns anos mais tarde, matou-se.
>
> (FIGUEIREDO, 2020, p. 90-91)

Eis a impossibilidade de se exprimir, de expressar o que se vive numa guerra, e o recrudescimento total da linguagem, culminando

na mudez, no estreitamento e no afunilamento do dizer até que este redunde em nada. O pouco dizer que resta a seu primo, composto de monossílabos, de tão inexpressivo, esvaziado, torna-se um não falar.

Não obstante a realidade – da qual não tinham conhecimento, iludidos e desinformados –, os colonos portugueses acreditavam que, mesmo deflagrada a revolução negra de 25 de Abril, iriam vencer: "Iam dar a independência às colónias? Ah, finalmente, a África ia ser nossa! Finalmente, íamos parar de pagar imposto aos cabrões da metrópole" (FIGUEIREDO, 2020, p. 97). Criam numa nova realidade de prosperidade e, ironicamente, na própria independência e autonomia: "Aquela terra não seria para os negros nem para a metrópole, mas para os brancos que ali viviam" (FIGUEIREDO, 2020, p. 97).

Tais ilusões não duram nada, porque a carnificina e a desumanização seguem seu curso:

> As cabeças dos brancos roladas no campo da bola iam perdendo o rosto, a pele, os olhos e os miolos, e o que restava da carne amolgada e dos maxilares partidos.
>
> A negralhada remendava as bolas com trapos já engomados de sangue seco, rasgados aos cadáveres, e assim sustinham a estrutura que se desfazia a cada pontapé, até já não restar senão uma mão cheia de ossos moídos, moles, que depois se chutavam para o mato, atrás do caniço. E vinha outra cabeça putrefacta, até amolecer. (FIGUEIREDO, 2020, p. 99)

Graças à propaganda no Rádio Clube, o pai da narradora e todos os brancos reunidos à espera de notícias, em 7 de setembro, creem que a vitória dos brancos sobre os negros está a dias contados. Conforme a guerra avança, na fuga desesperada dos colonos, já não se pode discernir mentira e verdade:

> Os gatos tinham de ficar. Diziam.
>
> Não acredito que tenham fugido.
>
> Disseram que os pretos os comeram. Correu o rumor. Alguém. O vulgo. Os gatos e os cães que os brancos deixaram para trás [...] 'foram todos comidos pelos pretos e pelos chinas e pelos monhés'. (FIGUEIREDO, 2020, p. 104)

Verdade ou mentira, adequa-se à figuração colonialista de todos os outros seres humanos não brancos como animais, desprovidos de

racionalidade e direcionamento. Como ter empatia? E com quem? "De todos os morticínios daqueles dias, o que mais me tocou foi o dos animais domésticos, por serem os únicos inocentes em tão complexo jogo de poder" (FIGUEIREDO, 2020, p. 104).

No episódio da violência sexual que sofre em plena rua, a narradora faz ver que o legado da relação colonial é ressignificar a vida humana, do outro (que não eu), tão-somente conforme sua efêmera serventia, sua momentânea utilidade, extirpando-lhe a dignidade se assim – e toda vez que – for preciso. Na violência anticolonial que se propõe como via de mão única para solucionar a violência colonial, apenas invertem-se as posições: presa vira predador, predador vira presa.

> Um jovem negro, que se deslocava rápido na minha direção, sem qualquer intenção aparente, sem sinais que o antecipassem, ao aproximar-se, abraçou-me com o braço esquerdo, esmagou o meu corpo contra si, arrebanhando com a mão direita o meu monte de Vénus, apertando-o com força, como espremeria um caju para sumo. Olhou-me nos olhos, muito perto, sem temor, sem culpa. Largou-me sem palavra, e continuou rápido, sem se voltar.
>
> Permaneci na mesma posição, paralisada, muda, com os olhos abertíssimos. Minúsculos pontos brilhantes rebentando ao redor de mim. (FIGUEIREDO, 2020, p. 111)

Nessa troca simplista, nesta inversão de papéis, mantém-se inalterado o valor caro ao colonialismo: o desvalor da vida humana. É nítido, ainda, o efeito gradativo de erosão sobre a linguagem – vítima e algoz silentes, ante a realidade de que não há palavras que exprimam ou expliquem o injustificável. O colonialismo faz da vida mercadoria e a torna, pois, negociável. Domingos, que tinha criação de porcos e galinhas no Vale do Infulene e tudo perdeu, negociou moradia e sobrevida para si e sua família, perante *o comité*, em troca de sua filha, então no liceu, ministrar aulas de alfabetização para o povo, do que participou a narradora como sua ajudante. E, assim, "os filhos dos que mataram o Cândido[11] iam-se embora felizes por terem aprendido muitas letras" (FIGUEIREDO, 2020, p. 117).

Os estertores do colonialismo estão nos gestos e nas atitudes que

11. Cândido, os filhos, cães, gatos e as galinhas, foram mortos e retalhados a golpes de facão de tal modo que "nenhuma cabeça ficou perto de nenhuma perna" (FIGUEIREDO, 2020, p. 116).

a narradora observa em seu pai, ainda crente numa reviravolta contra os negros:

> Porque aquela terra, senhores, era do meu pai. O meu pai era todo o povo moçambicano. Vivia-o em força e raiva. Espumou até o último dia, recusando baixar a voz perante um negro, mostrar-lhe os documentos, as guias de viagem, tratá-lo por você, dar-lhe a mão em sinal de aceitação de sua autoridade. Com ou sem independência, um preto era um preto e o meu pai foi colono até morrer. (FIGUEIREDO, 2020, p. 120)

Na escola, pós-revolução, as mudanças confirmam a necessidade que os pais veem de enviar a narradora de volta à metrópole: o professor de francês, senegalês, é preto; a História ensinada foca as etnias, povos e reinados africanos – bantu, shona, Monomotapa, nguni, zulus, Gungunhana. "Os brancos riam-se. Aquilo era a história dos pretos! Os pretos julgavam que tinham história! 'A história dos macacos'" (FIGUEIREDO, 2020, p. 121). Nota-se o agá maiúsculo a definir o que a nova escola, revolucionária, incluíra em seu currículo, e o agá minúsculo, na visão racista e depreciativa que os alunos brancos seguiam tendo. No currículo de português, passavam a escrever poemas sobre o colonialismo e conceitos marxistas – a exploração do homem pelo homem, a luta armada –, o fim do lobolo (dote pago pelo noivo à família da noiva), da religião, da suruma (droga; maconha), da candonga (contrabando); a denúncia da xiconhoca (os inimigos da revolução). Em suma, a educação agora passava a exaltar os salvadores do povo e da pátria, na figura da FRELIMO. Esta nova e inovadora educação para o futuro completava-se em Educação Visual, na repetição irônica da narradora: realizávamos trabalhos coletivos: murais sobre a revolução, painéis sobre a revolução, cartazes sobre a revolução..." (FIGUEIREDO, 2020, p. 121).

Dias depois, a narradora, já adolescente, estaria fora de Moçambique, a salvo de guerras, no entanto não de preconceitos e dificuldades, "retornada" a Portugal, enfrentando pobreza, novos assédios, preconceitos atrozes, ao passo que o colonialismo como sistema – mas não seus valores, que ainda perduram – agonizava, para não mais renascer, ao menos não como sistema político explícito.

Referências

CABAÇO, José Luis de Oliveira. *Moçambique:* identidades, colonialismo e libertação. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. DOI: 10.11606/T.8.2007.tde-05122007-151059. Acesso em: 16/09/2021.

CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de memórias coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2018. 3ª reimpr., 2020.

FARRÉ, Albert. *Assimilados, régulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos:* a persistência da exclusão em Moçambique. Anuário Antropológico, Brasília, v.40 n.2, 2015.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018. (3ª reimpr., 2020).

FILHO, Wilson Trajano; DIAS, Juliana Braz. *O colonialismo em África e seus legados:* classificação e poder no ordenamento da vida social. Anuário Antropológico, Brasília, v.40, n.2, p.9-22, dez.2015. Disponível em: https://journals.openedition.org/aa/1371 (Acesso em: 27/05/2021)

JORGE, Silvio Renato. *Para "ampliar o campo de debate":* releituras do colonialismo português em João Paulo Borges Coelho e outros autores. Via Atlântica, São Paulo, n.16, p.131-141, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do Pensamento Abissal:* das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos estudos CEBRAP, n.79, nov.2007.

Que(m) vê o texto: "corpos unidos a ler" *Onde vais, drama-poesia?*, de Maria Gabriela Llansol

Suelen Cristina Gomes da Silva (UFF)[1]

Introdução

As reflexões presentes neste trabalho propõem uma investigação das relações estabelecidas entre a leitura e desenvolvimento do texto de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), além de serem uma forma de continuidade dos questionamentos apontados em dissertação de mestrado[2] defendida recentemente. Desde então, a escrita de fulgor e movências faz parte de nossos estudos e horizontes. A escritora portuguesa, nascida em Lisboa, viveu em exílio na Bélgica entre os anos 1965 e 1984 e começou a publicar em 1962 com dois livros de contos iniciais: *Os Pregos na Erva* e *Depois de Os Pregos na Erva*, este de 1973. Após os primeiros livros, deu início a uma nova fase para sua escrita com as trilogias "Geografia de Rebeldes" e "O Litoral do Mundo", além de uma série de outros livros publicados até o ano de 2007. Em decorrência de ter desenvolvido uma obra extensa, há diversas publicações póstumas a partir de seu espólio, a que podemos ter acesso ano após ano. Seus livros são portas de entrada a um texto que interroga muito do que se estabelece em torno da ideia de escrita: para Llansol, escrita e vida andam juntas e fazem parte de um movimento ininterrupto. E temos acesso, através de seu texto, a jornadas de constantes descobertas, principalmente em relação às nossas certezas sobre o mundo das palavras e suas significações. "O desígnio é pois o de elevar o que julgávamos conhecer ao desconhecido do seu tempo próprio, o 'agora' do nascimento, do novo na sua condição de absoluta surpresa", nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes (2014, p. 65).

Este exercício de leitura desenvolve-se a partir de uma pausa necessária e alongada mais especificamente na primeira página de *Onde*

1. Licenciada em Letras (UFF), Mestre em Estudos de Literatura e doutoranda em Literatura Comparada (UFF), bolsista CAPES.
2. Intitulada "Cem um tempo que nos caiba: por uma poética do suspenso em *Onde vais, drama-poesia?*", defendida em fevereiro de 2021.

vais, drama-poesia?[3] (2000) e, para iniciarmos a entrada, nos atemos ao título mesmo de nossa proposta, no qual constam algumas questões importantes que nortearão o percurso: quem vê o texto? e que vê o texto?. Abordamos então a pressuposição da união de corpos, da visualidade presente no acontecimento da experiência da leitura, do "ente" do texto, agente - que é o legente llansoliano, e de uma espécie de diálogo que o texto propõe. É importante ressaltar que o livro, e mesmo seu próprio começo, nos abre possibilidades de leitura muito diversas, uma vez que o projeto de escrita llansoliano pode ser visto como esculpido a partir de uma proposta de relação disruptiva com questões e conceitos-chave da tradição literária. No livro em questão, há uma cena de abertura que, a seu modo, prevê e encena uma situação inerente à experiência do contato literário, onde vemos/lemos "nossos corpos unidos a ler" (LLANSOL, 2000, p. 9). Buscamos pensar nos sentidos possíveis a partir da união dos corpos e, especialmente, dos rostos do leitor e do texto em um livro híbrido, que tem suas fricções com outras formas de escrita, como a poesia.

Na "cena fulgor" (categoria elaborada pela autora) que performa uma aproximação de rostos diante da linguagem, podemos perceber o olhar como uma das formas de "conhecimento, percepção" e, ademais, como um tipo de conjunção para a ruptura do ser (LEVINAS, 2007, p. 71). Ruptura, como veremos mais adiante, que não é apenas do ser, mas de tudo o que atravessa a cena da experiência da escrita e da leitura. No campo da visão, importante para nossas análises, a figura narradora de OVDP afirma que "A escrita não imagina. A escrita é o que a figura vê, é o que fica depositado nos que a leem" (LLANSOL, 2000, p. 201). Vale ressaltar que a categoria de "figura" em Llansol afasta-se da de personagem por não se fixar em uma essência, estar mais como um delineamento. João Barrento (2009, p. 123) considera que "As figuras, assim con-figuradas permitem a des-hierarquização e a textualidade: são fontes de criação de pólos de energia de onde nasce o ritmo, a vibração". Se a escrita é o que a figura vê e esta tem, como uma de suas características, o fazer-se no processo do texto, a movência intrínseca a seu percurso, a escrita também recebe seu fulgor e se orienta para aberturas.

3. Doravante indicado por "OVDP".

O começo do começo e o legente

Começamos pelo começo, este que, em Llansol, também pode ser fonte de novas iniciações. Em sua publicação de 2003, *O começo de um livro é precioso*, cuja primeira frase é também o título do livro, a narradora ou voz construída por Llansol para nos trazer um calendário de 365 dias de palavras, vai afirmar que:

> O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos.
>
> Mas breve é o começo de um livro -- mantém o começo prosseguindo.
>
> Quando se prolonga, um livro seguinte se inicia.
>
> Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie.
>
> Vou chamar-lhe fio ___ linha, confiança, crédito, tecido. (LLANSOL, 2003, p. 1)

O livro foi publicado três anos após OVDP e ambos encontram-se, de maneira mais imediata, justamente nos seus inícios: também em OVDP há uma entrada (ou saída) da frase de título, onde vemos que é o mesmo da primeira seção do livro. Além do mais, levantamos a hipótese de que, de alguma forma, podemos ver desenvolvida a reflexão que a autora traz a respeito do começo de um livro como experiência em OVDP – que também tem uma "espera", a proposta de uma "decisão de intimidade" e o fio atravessando todo o texto como "linha, confiança, crédito, tecido". Basta uma atenção aos títulos das seções de OVDP e ao próprio texto para identificarmos esses elementos, além de um ímpeto por recomeçar que culmina em um fim no qual o nascimento, que marca o começo do livro, novamente tem lugar: "*Ele nasceu!/ veio rasgar a imagem da morte*" (LLANSOL, 2000, p. 306).

Podemos considerar que um autor escreva e nós leiamos em busca de sentidos possíveis às nossas existências e da partilha com o que ou quem nossos olhos encontram por entre as páginas dos livros. Muitos são os motivos e resultados de um processo de escrita e escrevendo, inscrevemo-nos em alguma temporalidade da história. Embora mesmo que em seus diários não encontremos a descrição de uma identidade e uma vida únicas, mas sim biografemas (conceito elaborado por Roland Barthes), podemos conseguir, por entre as

brechas da escrita de Llansol, perceber sua inscrição, sua assinatura, sua ética em um projeto estético.

Começamos com a parte "I" da primeira seção de OVDP. Entre as páginas 9 e 10 do livro, as duas primeiras, Llansol oferece ao leitor uma quase síntese, se assim podemos dizer, no sentido da experiência de imersão, do que será sua escrita por vir. Com um potencial de economia linguística aguçada, a autora, dentro disso a que chamamos síntese, também coloca em sinalização a pluralidade infinita até onde vai seu trabalho textual. Nessa síntese às avessas, porque nada sintetiza mas abre a leitura ao devir, é já possível entender que um texto como o de Llansol não se dá a ser sintetizado. Mas a integridade da experiência condensa muito do que há de vir por entre o livro. Procuramos, então, o local da experiência em sua primeira página, entre cogitações aparentemente internas ao movimento do texto ou da voz articuladora do encontro, que "assim cogitando caminhava":

> e abri a porta que dava para o teu rosto legente.
>
> Não disse nada, a ouvir nos teus olhos
> o som da rua que entrava pelas janelas.
>
> Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei por ele
> __ uniu-se a mim como o oxigênio e o hidrogênio
> se unem em forma de água,
> numa união tão rara, imponderável e banal
> como os nossos corpos unidos a ler __
>
> voltaremos à imagem da água.
>
> (LLANSOL, 2000, p. 9)

Logo como primeira frase do livro, antes mesmo da passagem acima, o leitor tem diante de si uma construção que pode desconfigurar a ideia de que um texto carrega um sentido como ponto de chegada: "o que advém do texto é a construção da frase" (ibidem, p. 9). Ao invés do caminho mais comum de partir da frase para se chegar a um texto e, posteriormente, a seu sentido, o texto recomeça em frase, e parece recomeçar sempre. Como uma espécie de escrita "mais desprevenida, menos preocupada com o sentido e mais centrada no movimento" (ibidem, p. 31). A própria ideia de um (re)começo é reiterada nesse primeiro momento, uma vez que algo está "por escrever" (ibidem, p. 10). E, mesmo que se recomece, algo retorna sempre

diferente, mesmo que em rascunho, o que nos faz lembrar a proposta da autora de "eterno retorno do mútuo", que referencia e vai além do "eterno retorno do mesmo" de Nietzsche. A voz que guia o encontro, performando o exercício mesmo da escrita, chega a afirmar apagar, sem "dissolvê-la, a frase __" (ibidem, p. 10); uma frase interrompida que, na verdade, não se interrompe mas irrompe no texto. Nesse sentido, OVDP poderia ser considerado um livro começante, com um jogo de começos insistentes e não estáticos em sua interioridade.

Ao recomeçar, o texto vai atualizando seus encontros e, de alguma forma, prevendo uma conexão e trocas com o humano a partir de "uma frase humana,/ um olhar trocado com alguém que viera, como eu,/ da áspera matéria do enigma" (ibidem, p.10). Há a ideia da necessidade do encontro desde a entrada, na qual se espera aparentemente pelo silêncio do leitor, e da concretização desse encontro quando há a união dos silêncios (ibidem, p.9). Logo, é rascunhado um convite ao legente que parece solicitar uma decisão de intimidade que possibilite ao fio unir texto e leitor.

Como podemos perceber, a autora, em seu exercício de construção de um projeto literário, reorganiza, recria ou dissolve conceitos tradicionalmente (re)conhecidos da tradição literária, tais como: escritor, leitor e leitura, que se conectam com as propostas llansolianas de escrevente, legente e legência. O legente llansoliano é aquele que age e se põe em risco no próprio risco do texto: abandona a leitura linear em busca do significado das palavras e entra na deriva do texto. "O texto diz ao homem que avance, que arrisque" (LLANSOL, 2011, p. 24). E o leitor, tornado legente, é quem recebe o convite llansoliano de entrada no risco do texto, até mesmo tornado vocativo ao fim dessa primeira seção onde a voz anuncia: "legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia" (LLANSOL, 2000, p.10). Em uma de suas *Entrevistas* a autora afirma: "porque quem escreve assim faz uma oferta, e uma oferta que é para ser recebida; e ao mesmo tempo os leitores que a recebem transformam-se também naqueles que escrevem" (LLANSOL, 2011, p. 61). O texto, então, cria o espaço "estético, que é o lugar-tempo do espectador e de quem lê, espaço ou lugar de confluência entre o outrora e o agora, também entre o objeto e o espectador, um lugar imaginante que chama a agir e onde opera tanto quem escreve como quem lê", considerando as formulações de Maria Etelvina Santos (2014, p. 111).

Na passagem de leitor a legente – este, mais uma das figuras do texto llansoliano – as considerações precisam ser cuidadosas uma vez que

são instâncias diferentes. Nos livros de Llansol, não se desenha necessariamente uma relação "entre um texto e o seu leitor, pois aquele não existe antes da inscrição nele de uma energia de leitura. Trata-se de um encontro entre forças não objetiváveis - a memória, o imemorial, o desejo - devir que desfaz as identidades do autor, do texto e do leitor" de acordo com Lopes (2014, p. 61). Retornando ao leitor, essa corporeidade implícita, consideramos que o ato de olhar performado no texto, de fazer conexão através dos olhos, torna-se conjunção da práxis da leitura em si, a desdobrar-se na união: da figura narradora com o texto, dessa mesma figura com o leitor, do leitor com o texto, do leitor com sua figura legente projetada na página do livro, em comunhão com as demais palavras e figuras. Tomando a interação entre leitor e texto como algo recíproco, para Iser (1999, p. 97), "sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo".

Entrada: olho-rosto-corpo

O texto propõe um movimento de entrada, de interiorização, da superfície às entranhas - tanto do texto quanto do próprio leitor. Esse início de OVDP põe em cena alguns dos elementos acionados no encontro físico da escrita com o leitor (ou vice-versa); as partes do corpo que funcionariam como receptores e intermediadores do contato da estrutura corporal com a do texto. Performando uma quase sinestesia, no texto figuram sentidos que instantaneamente são acionados em nossa relação com o exterior: tato, olfato, visão - nossas zonas de abertura ao mundo. Assim, poderíamos ler o texto como performance da performance de leitura, na qual o trabalho escritural projeta em si, em seu corpo, o corpo do legente e traça alguns mapas de interlocução através dos sentidos. Ao mesmo tempo em que o leitor olha, também é olhado pelo que habita a superfície da página, que não diz nada "a ouvir nos teus olhos/ o som da rua que entrava pelas janelas", semelhante ao que aponta Didi-Huberman (2010, p. 29) em relação ao "paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois".

A importância do olhar, mesmo o de um felino que chega à cena de escrita em determinado momento, é sublinhada pela voz que desenvolve o texto e afirma "o que eu estava a pensar e por escrever só teria sentido se alguém/ viesse sublinhar a noite escura com seus

olhos verdes" (LLANSOL 2000, p. 10). E os animais, assim como as plantas, na textualidade llansoliana não têm com os seres humanos uma relação de hierarquia. O olhar, como ponto de entrada para o corpo do outro e também uma janela pela qual entram os sons da rua, tem a mesma intensidade do que sublinha a noite escura. É nesse sentido também que se explicita uma performance em que a voz que narra parece querer intensamente estar a se chocar com o leitor. A visão é um ponto de acesso ao corpo, como se, na ausência física da autora que propõe interlocuções ao legente, a escrita fosse o corpo que pode ver e se dar a ver. E, para além disso, o olhar figura como uma das formas de "conhecimento, percepção" e na forma de uma conjunção que também é uma "ruptura do ser", "ainda que o ser se renove e se recupere" (Levinas, 2007, p. 71). Ainda segundo Didi-Huberman:

> É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joice, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, [...] mas também coisas de onde sair e de onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30)

Para Llansol (2011, p. 65-66), seu texto "é uma existência diferente, [...] e, sobretudo, outro tipo de conhecimento e de olhar - porque, no fundo, eu acho que sou guiada pelo olhar". E, partindo da visão, damos no rosto, na face do leitor que percorre a experiência das palavras, para a qual o texto abre "a porta". Reitera-se o movimento de fora-dentro, dentro e fora da experiência uma vez que, ao abrir a página do livro, ao abrir sua janela para adentrar, não o faz sozinho, ou não é apenas o leitor quem o faz: o texto também se projeta como aquele que abre algo ao ser aberto. Abre a porta que dá para o rosto legente. A consideração do rosto enquanto ponto de toque e contato se faz presente em OVDP, inclusive em uma passagem de teor metatextual, onde são trazidos à cena poetas e outros nomes com os quais M. G. Llansol dialogou, inclusive traduzindo. Nesse momento, podemos considerar que a Llansol figura do texto fala de aspectos de seu processo de escrita a partir do encontro com os poetas. Ela, em certa medida, descreve um processo e essa descrição parece não ser em vão pois pode ser uma fresta de caminho ao legente:

"Passam por mim e há alguns (suprema felicidade!) que lavam o rosto com o meu texto. Isso faz-me escrever com uma insistente ousadia/ sem temer o cinismo filisteu,/ nem a *aurea mediocritas* em que a escrita tem vindo a mergulhar" (LLANSOL, 2000, p. 24-25). Assim como os diferentes "mensageiros" - como o próprio Aossê, figura de Fernando Pessoa - lavam o rosto com o seu texto, o legente do começo de OVDP tem a água a se formar. Mas a lavagem parece depender da decisão de intimidade anunciada no primeiro dia de *O começo de um livro é precioso*, já citado acima.

Parte-se do olhar e o texto começa a fazer sua entrada enquanto o leitor também faz a sua. E o olhar, que na perspectiva do texto tem "a sua fonte nos olhos" (ibidem, p. 295), pode desligar-se dos olhos e avançar, percorrer outros caminhos. Sucede-se, pois, o encontro do rosto; de sua potência: do rosto na palavra (da materialidade do signo "rosto" no texto) e da palavra no rosto (o face a face previsto e performado no texto entre a face legente e a página-face do livro). Como afirma Levinas (2007, p. 69), "há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida". A página, superfície da palavra, é feita superfície de recepção e encontro do rosto leitor. Jean-Paul Sartre, ao abordar a operação do pintor na escolha e combinação de seus elementos de criação, as cores, reflete:

> Sem dúvida esse conjunto também é habitado por uma alma, e [...] pode-se sustentar que os objetos assim criados refletem as suas tendências mais profundas. Só que jamais exprimiriam sua cólera, sua angústia ou sua alegria do mesmo modo que o fariam as palavras ou a expressão de um rosto. (SARTRE, 2004, p. 11)

Dos olhos ao rosto, do rosto ao corpo, o texto faz sua passagem e abre caminho para a jornada do legente através de seu corpo por escrito. A escrita acaba por tornar-se espaço para o desvelamento de ambos os corpos (legente e textual) e de seu entrelaçamento. Afirma a Llansol autora: "Por isso é que eu considero a leitura uma espécie de sexo" (LLANSOL, 2011, p. 58). A leitura apresenta-se movente, espaço de interpenetração, de resgates e perdas, de deriva e contato - não apenas performado, mas físico, aquele que se faz pela página para onde curvamos o corpo e o olhar. E, dada a fricção do texto llansoliano com o texto poético e com a relação de envolvimento com o corpo, as considerações de Paul Zumthor elucidam um pouco

do que seja a experiência de partilha delineada por uma escrita que chama o leitor a ser cocriador. Segundo o autor:

> O mundo que me significa o texto poético [...] é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo. (ZUMTHOR, 2018, p. 71-72)

Assim como o mundo do texto poético, o da textualidade llansoliana "é muito mais do que o objeto de um discurso informativo", uma vez que é tecido a partir de encontros inesperados e desencontros com relação à significação. "Este texto é o lugar onde esse mundo novo e fulgurante é percepcionado e registrado" (LLANSOL, 2011, p. 65). O texto, por sua vez, é lugar de fulgor e desenvolve-se desde o início a partir de um processo de olhar o mundo pelo fulgor. Nas luminescências da escrita, nos deparamos com "um mundo por vir contido numa semente semântica de mostarda" (idem, 2000, p. 98). O texto llansoliano desperta no leitor a função de legente, de partícipe do movimento criador, a possibilidade de se aproximar do universo figural. Ao mesmo tempo em que performa também uma modificação para o texto (que abre as janelas para ouvir o som da rua através de seus olhos), o leitor se vê em modificação, afetado pela proposta da textualidade. O livro parece defender a sua corporeidade na mesma medida em que se anuncia como espelho para refletir a corporeidade do leitor, esta que parece já pressuposta e esperada. Ao recapitular a leitura proposta, podemos observar que, ao ser uma abertura de convite ao legente, as páginas iniciais de OVDP trazem um texto que pede atitude. Atitude essa que se inicia pelos olhos, tem o olhar como conjunção, performa um encontro de rostos e do corpo. É como se o livro pedisse uma decisão de confiança e coragem, ao passo que desvela sua própria atitude: a de projetar uma corporeidade e presença do texto diante do leitor.

O espaço da visão e da escuta passa a tornar-se também espaço dos silêncios e da sua espera. E o silêncio da leitura não é apenas silêncio – é também fala interior, movimento dialógico constante entre o espírito e/ou o intelecto do leitor com o mundo do texto. "Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação" (LLANSOL, 2000, p. 18). Sobre o movimento de se repensar a(s)

genealogia(s) do texto, a partir das contribuições de Deleuze e Guattari para a questão, Luciana Di Leone (2016, p. 67) afirma que: "Abre-se a possibilidade de ver que existe outra genealogia, outra linha, outro verso. Uma genealogia para o pensamento que se recusa a ser 'representativa e racional', e que se torna iminente em expressões estéticas que não parecem separáveis de uma experiência corporal, nas quais não é mensurável a distância sujeito-objeto". Nesse caminho, podemos considerar com Maria Etelvina Santos (2014, p. 105) a existência de um movimento no texto de Llansol pelo qual "quebra-se a fronteira entre sujeito e objeto, entre o que vê e o que é visto, ambos adjuvantes num mesmo processo de dar a ver".

Considerações acerca da corporeidade

Há, desde a abertura, uma espera pela presença do legente que, ao acessar a passagem, enquanto leitor, tem a percepção de sua presença própria. Ainda de acordo com Santos (2014, p. 125), "A língua da mostração é a da *presentificação* da coisa, está diante do objeto na sua presença; não é a da representação na ausência". Considerando a presença constante do poema como elemento constitutivo e também figura em OVDP, ou da poesia enquanto fricção desde sua construção, a "presentificação" acionada pelo texto aproxima-se dos presentes da poesia, na qual "A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena [...]. Toda presença é precária, ameaçada", anuncia Zumthor (2018, p. 74). Conforme formulado por Gumbrecht (2010, p. 82), também, "a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente, nunca pode ser uma coisa a que, por assim dizer, nos possamos agarrar". No caso da abertura do livro, não podemos nos agarrar a uma presença porque não podemos sequer fixar parada no corpo. "O corpo que escreve, ou o corpo que lê, não é apenas um corpo ('ninguém sabe o que pode um corpo', ninguém sabe o que é um corpo)", na perspectiva de Silvina R. Lopes (2014, p. 70). Dessarte, o corpo que começa a nascer a partir dos olhos, enveredando pela face, pode ser considerado, como o texto, "sem promessa e sem garantia" (LLANSOL, 2000, p. 188).

OVDP é um livro extenso e um livro que parece caber livros e diferentes experiências literárias dentro. Isso porque há momentos

em que uma estrutura mais narrativa se faz presente, em outros ela é atingida pela poesia que perpassa toda a estrutura, inclusive na forma de poemas. Outras vezes, o texto é tomado por uma metatextualidade que abre espaço para suas fissuras, de forma intensa, e partilha com o legente seus processos de chegar ao fulgor. Nesses momentos, a autora, através do texto, elabora um processo de leitura-escrita. E, como desse processo surge o livro, página a página, nós, enquanto leitores assumindo a postura de legentes (ou aproximando-nos desta figura), podemos ver possibilidade de cocriação desse universo que é o livro. Livro a dar-se enquanto mundo, mas que também é página e, sendo uma página de começo, é um "vivo" llansoliano que mantém o começo começando. Nesse jogo de enunciados performativos, somos projetados a um limiar entre a nossa experiência de leitores/legentes e a experiência da autora/escrevente que, em *Livro de Horas I* é descrita da seguinte forma:

> A partir de um certo momento, cada livro era para mim como uma folha de papel. E eu não lia. Estava sentada diante de alguém, mais precisamente de alguma coisa que continha alguém.
>
> Olhávamo-nos mutuamente, trocando visões e recordações. Tinha a presença corpórea do livro sobre a mesa, ou seja, do outro, e o todo fazia parte da mesma voz.
>
> Lia lentamente porque escrevia lentamente. Passava o tempo todo em busca da nossa morte, sem medo, sabendo que ela seria, apesar de tudo, uma explosão, e a escrita estaria em qualquer lugar. (LLANSOL, s/d)[4]

Neste trabalho reflexivo, assim como na passagem de OVDP, tudo começa e se mantém em continuidade por entre a relação com o olhar. O fluxo do que o leitor tem acesso ao abrir o livro sai e retorna, ao passo que a leitura se atualiza e possibilita uma constante renovação, um novo que vem ter com o texto e com o legente. "Através da desordem de um ver liberto de convenções, intenso e desconstruindo-se em permanência, fazer do texto o lugar onde possa emergir uma outra forma de conhecimento" (SANTOS, 2014, p. 105-106).

4. Llansol em Avulsos 31-32 do caderno 1.01; *Livro de Horas I*. Original em francês. Disponível on-line na página do Espaço Llansol: <https://www.facebook.com/EspacoLlansol/posts/no-dia-mundial-do-livro-com-maria-gabriela-llansola-partir-de-um-certo-momento-c/3893718754051646/>

Não apenas a leitura atualiza-se, mas o leitor trará sempre novas possibilidades e camadas à figura legente, ao livro, à superfície da página, pois cada olhar será janela que trará sons das ruas diferentes. O olhar, também ele desde o início espaço de renovação, pode ser considerado como metonímia do corpo: um olhar que parece respirar e trazer ao texto suas cadências de escuta ao sentir a exterioridade da rua. Outrossim, ele poderia ser metonímia da casa, pois "nos teus olhos" legentes o som que entra pelas janelas é ouvido; a sonoridade da janela atravessa o olhar e faz dele janela.

Nas páginas de um começo que recomeça constantemente, podemos observar a concretização de um texto se propondo afastado da ideia da representação "porque não se fixa, porque é experiência de limiar, num desejo permanente de abrir e deixar passar" (ibidem, p. 106). Ampliando os sentidos do visto e do que nos vê (DIDI-HUBERMAN, 2010), podemos cogitar - em movimento semelhante ao que faz a voz do texto a caminhar "cogitando" - que a abertura de OVDP, a que nos ativemos, além de ser uma das diversas janelas do livro, também reflete de maneira concisa a futura jornada ao seu interior como um todo. A voz que afirma que "o mundo está prometido ao Drama-Poesia", ao fim desse primeiro momento, parece assumir a narração para participar de uma fusão que caracterizaria a ideia de legência proposta pela autora, em reelaboração da ideia de leitura: fundir-se em silêncio, na palavra escrita que passa a pertencer a ambos - livro (e todo seu universo de figuras) e leitor. Ou: a não pertencer.

Ao desenhar na superfície da página não apenas um movimento próprio ao texto e às palavras, mas algo que em certa medida considere os "nossos corpos unidos a ler" em uma junção silenciosa, tal como a imagem da fusão que dá origem às moléculas da água (LLANSOL, 2000, p. 9), podemos acompanhar na prática a empreitada de fuga da impostura da língua que a autora propõe. Nela, o sentido de coletivo, de comunidade, comunhão perpassa pelo "escrever com". Praticando sua afirmação de que há "outras maneiras de escrever", a autora acaba por revelar pelo menos um dos sentidos de "estar com" inerente ao seu projeto de textualidade, tomando distância de uma escrita representativa. Para Llansol (2011, p. 12), "Escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever".

Referências

BARRENTO, João. O que é uma figura? In BARRENTO, João. (Org.). *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azual, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* 2 ed. 3 reimp. São Paulo: Editora 34, 2010.

DI LEONE, Luciana. *Ela tem seus pensamentozinhos*, repensando o pensamento da poesia. In: SCRAMIM, Susana. (Org.). *Alteridades na poesia*: riscos, aberturas, sobrevivências. São Paulo: Iluminuras, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. vol. II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LEVINAS, Emmanuel. O rosto. In: LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LOPES, Silvina Rodrigues. Poética do desprendimento. In: FENATI, Maria Carolina. (Org.). *Partilha do incomum*: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014, p. 59-87.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. 3ed. 2 reimp. São Paulo: Ática, 2004.

SANTOS, Maria Etelvina. Limiares do visível em Maria Gabriela Llansol. In: FENATI, Maria Carolina (Org.). *Partilha do incomum*: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014, p. 103-131.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Regresso a casa de José Luís Peixoto: da construção poética à viagem do sujeito contemporâneo

Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ)[1]

O ano de 2020 tomou de susto a humanidade e fez-nos parar e voltar para pelo menos duas casas – a interior e a exterior, aquela na qual estávamos habitando. A pandemia do Covid-19 obrigou a todos que estivessem em casa para que a contaminação pelo vírus não acontecesse. Nesse sentido, um movimento de interiorização, do estar diante de si, das pessoas com as quais passamos a conviver foi intenso. A casa *habitat* passou a ser o espaço de convivência em que conflitos, encontros e revisões aconteceram. A casa passou a configurar como espaço da poética do viver, um refúgio, um abrigo, um acolhimento.

Como afirma Bachelard (2000), "a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo" e, em diálogo com Jung, acrescenta "há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana", afinal "nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos".

José Luís Peixoto, escritor português contemporâneo, nasceu na Vila de Galveias, em Alentejo em 1974, premiado, em 2001, na segunda edição do Prêmio Literário José Saramago com o romance *Nenhum Olhar* é hoje estabelecido e tem livros traduzidos em vinte e seis idiomas. Entre suas obras em que passeia pelo romance, poesia, literatura de viagem e literatura infanto-juvenil figuram: *Morreste-me* (2000) em homenagem ao pai, *Livro* (2010), *Galveias* (2014), *Autobiografia* (2019); em poesia: *A Criança em Ruínas* (2001) e *Regresso a Casa* (2020), entre outros.

É justamente quando o mundo parou diante de uma pandemia que muitos escritores se voltaram para a transfiguração desse momento. José Luís Peixoto então, anos após a publicação de seu livro de poesias, *Gaveta de papéis* (2008), traz *Regresso à casa*, a dizer-nos da casa como "nosso canto do mundo". O livro apresenta dez partes: "Odisseia", "Quarentena" parte em que os poemas trazem a indicação das

1. Graduada em Letras (UFSJ), Mestre em Literatura Brasileira (UFMG), doutora em Literatura Comparada (UFMG), é docente na UFSJ.

datas em que foram escritos, "Diário", "Galveias", "Coreia do Norte", "Oeiras, "Tailândia", "China, "Tradutores" e "Bibliografia".

No primeiro poema que abre o livro, esse antes de "Odisseia", o eu poético inquiri e convida "repara na manhã que nos rodeia". Além disso, diz sobre sua nova lição que será um livro de poesias e se interpela quando escreve "Hoje, voltei a /aprender essa lição e, por isso, / estou aqui, / estamos aqui". Assim, convidado a parar e refletir sobre o fazer poético, convida a entrar nessa casa, a regressar a casa, mas diz ainda sobre o ato da escrita, "quando me cansei de mentir/a mim próprio, comecei a escrever":

> (...)
> um livro de poesia, outra vez.
> Uma pequena casa, habitada
> pelo nosso tempo, pelos gestos
> que fazemos dentro de nós,
> reflexos ou sombras invisíveis,
> memórias e toda esta claridade.
> Estamos vivos, repara. Um livro
> de poesia, como uma trégua secreta,
> uma janela, como os teus olhos
> a verem-me em silêncio, ou os meus
> olhos a verem-te. Um livro de poesia,
> como um regresso a casa.
>
> (PEIXOTO, 2020, p. 5-6)

Segundo Peixoto (2021), esse poema configura-se como uma autocitação, pois faz parte do livro *Gaveta de papéis*, publicado em 2008, quando afirma ter tido uma epifania, constatado que tinha que ser verdadeiro consigo próprio, procurar em si e não no exterior, procurar ver-se. E se a poesia é um "texto do eu", a "escrita que mais me diz é aquela que coloca a pergunta a "quem sou?"

Se o poema que aparece antes de "Odisseia" diz sobre o fazer poético e da poesia como morada, como o regressar a casa, em "Odisseia", o leitor é chamado a embarcar numa viagem. Nesse poema, apresenta-se Ulisses esse viajante do mundo grego, agora num mundo contemporâneo, pois pode viajar de bicicleta, táxi ou a pé, mas que aqui "avança pelos versos, como avança pela espera". E mais, os dez anos de retorno a Ítaca, "podem ser dez minutos, "/ "podem ser um telefonema rápido, um vulto", ou mesmo "podem ser a vida inteira."

O herói da literatura universal na condição de fundador de Lisboa, Olissipo, figura como mito em *Mensagem*, de Fernando Pessoa: "O mytho é o nada que é tudo", escreve Pessoa, na primeira parte de "Brasão", é o primeiro dos sete Castelos:

> Este, que aqui aportou,
> Foi por não ser existindo.
> Sem existir nos bastou.
> Por não ter vindo foi vindo
> E nos criou.
>
> (PESSOA, 2014, p. 23)

José Luís Peixoto então coloca-se na mesma série literária de Pessoa, como herdeiro de uma literatura universal, herdeiro daquele que simboliza o viajante, o heroi, o fundador da capital do país e, nas suas palavras: "O que estou ali a dizer já foi dito e Ulisses é na literatura o maior arquétipo de regresso que existe" (PEIXOTO, 2021).

Assim, como um Ulisses contemporâneo o eu poético e o leitor por ele conduzido embarcam nessa viagem do poema e a Guerra de Troia "é uma porta que fechou ao sair" ou "é a pessoa a que Ulisses já não quer ser", mas se o retorno a Ítaca é uma vida inteira, "Ulisses és tu, a guerra de Troia és tu, és toda a viagem, / és Ítaca também".

De tal modo, com esse poema que abre o livro e interpela o próprio poeta e também o leitor, embarca-se nesse regresso a casa que tem muitos outros sentidos que apenas o recolher-se, o estar em aconchego diante do perigo da guerra que a humanidade enfrentou em 2020 e ainda vem enfrentando.

Como um Ulisses em eterna viagem de retorno a Ítaca, os poemas de José Luís Peixoto em *Regresso a casa* alocam-nos num tempo contemporâneo em que vivemos a pandemia do COVID-19. Tivemos que interromper os deslocamentos, as viagens, transformar a casa também em local de trabalho. As viagens que antes aconteciam pelo deslocamento físico passaram a acontecer de uma outra forma, pelo espaço virtual.

Ainda conduzindo a viagem, no próximo poema o "navio dispensa o leme" e "Estes marinheiros dispensam o mapa", mas no poema seguinte Penélope e Ulisses têm o mesmo papel porque "Quem espera depende de quem chega", pois se Penélope fia e desfia, para o eu poético, esse é o mesmo ato que navegar. Não há, no século XXI diferença entre Penélope e Ulisses:

> Penélope tem barba, Ulisses tem útero;
> Penélope tem barba, Ulisses também
> tem barba; Penélope tem útero, Ulisses
> também tem útero.
> (...) o que conta é o paradigma,
> O que conta é a estrutura exemplar
> Oferecida pelo paradigma: alguém
> Vencei a guerra de Troia, alguém
> Pariu Telêmaco.
>
> (PEIXOTO, 2020, p.11)

Mas é em "Quarentena", parte dedicada a um viver recolhido, tendo como únicas formas de deslocamento a internet, a poesia e a criação que temos versos belíssimos como "Olhamo-nos nos olhos pela internet.' Segundo o poeta, os poemas dessa parte deram origem ao livro *Regresso a casa*, pois a partir deles, escritos durante o período inicial da pandemia em 2020, constatou que iria compor um livro. Os poemas das outras partes, afirma ele em entrevista, foram entrando no livro pois dialogavam com o mote do que acontecia naquele momento: "Os nossos cotidianos pararam, as ilusões do dia a dia em que andávamos distraídos... aquilo que parecia fundamental foi colocado em causa" (PEIXOTO, 2021).

E a partir da constatação do estar no mundo, da suspensão do tempo é que a casa se torna o poema e o poema a casa, nesse sentido o escrever é a possibilidade da viagem desse Ulisses contemporâneo:

> O poema é como uma casa, tem paredes
> e janelas, habitado pelo presente.
> Olhamo-nos nos olhos pela internet.
> Estamos verdadeiramente aqui.
>
> O poema é como uma casa,
> E a casa protege-nos.
>
> (PEIXOTO, 2020, p.18).

Nesse sentido, a partir da suspensão do tempo, do calendário, a vigem que se estabelece no livro passa pelo interior da casa quando se descobrem minúcias como "quantidades enormes de mel e de chá / na despensa" (PEIXOTO, 2020, p. 21). A viagem agora no e pelo poemas em "Diário" volta-se para os livros, para os objetos da casa, para as lembranças da infância com o pai e a mãe, para os parentes,

as primas, enfim, para a memória, afinal "(...) A memória/ como um vidro entre agora e outro tempo" (PEIXOTO, 2020, p. 38).

Em "Galveias", cidade natal, o deslocamento é também pela memória, pois na cidade da infância, o eu poético faz desfilar a mãe, os avós, um gato, as camponesas, o amigo Belarmino, os amigos do futebol,

Antes de prosseguir para Oeiras, cidade onde vive o poeta, a viagem tem uma parada em "Coreia do Norte", apresentando quatro poemas todos eles intitulados: "No 25º andar do hotel Yanggakdo", "No topo da Torre da Ideia Juche", "Entre os piqueniques da colina Moranbong", "De passagem". Essa parte refere-se à experiência do escritor na Coreia do Norte, que lá estivera por um mês, em abril de 2021, durante celebrações do centésimo aniversário de Kim Il-sung, resultando no livro de viagens *Dentro do segredo*: uma viagem na Coreia do Norte, publicado em novembro de 2012, pela Quetzal.

Segue, portanto, "Oieiras", cidade onde José Luís Peixoto escolheu viver e lá está já por doze anos. Essa parte abre-se com o poema "A nossa casa" quando então o eu poético reflete sobre o estar em casa, sobre a convivência com os seus familiares, os objetos da casa, os livros. A casa apresenta-se como fronteira entre o mundo externo e o mundo interno e é comparada à fronteira entre o mar o céu: "A nossa casa é um verbo" (p.71).

Já em "Tailândia" e "China" são duas partes que dialogam com viagens do escritor. O poeta esteve na China já por duas vezes e escreveu vários textos sobre o país.

O caminho imperfeito, publicado em 2017 pela Quetzal, nasce de sua passagem pela Tailândia com o ilustrador Hugo Makarov. Num processo avesso às viagens turísticas, ele lê os espaços a partir do que neles há de sombrio.

Como a dialogar com as suas viagens essas partes de *Regresso a casas* encerram a leitura que o poeta faz dos espaços. E, nesse período de pandemia, quando houve inicialmente uma extrema restrição ao deslocamento físico, o deslocamento poético e a reflexão sobre o viajar, verbo esse ação tão cara aos portugueses faz-se presente nessa obra, afinal como na abertura de *O caminho imperfeito*:

> O distante perde distância quando se vai lá. Os lugares mais longínquos são aqueles onde nunca se esteve. Quando já se foi a um lugar, mesmo que seja preciso atravessar o planeta, fica a saber-se que é possível fazer esse caminho. Deixa de pertencer ao desconhecido

> sem detalhes, ganha formas imprevistas. Há vidas lá como há vida aqui. (PEIXOTO, 2017, p. 5)

A impossibilidade do viajar físico não impediu, portanto, outras viagens e as viagens eternizadas nos versos e nos livros de José Luís Peixoto voltam a povoar *Regresso a casa*. Não só as viagens referendadas nos espaços que nomeia, mas também em espaços que são suas obras e as gentes que de certa forma fazem parte de suas obras que são, por exemplo, seus tradutores.

Dessa forma, na penúltima parte "Tradutores", homenageia as viagens que sua escrita faz a partir de seus tradutores: "Maho Kinoshita" é nome do tradutor japonês de *Galveias* e título dado ao poema; "Athena Psilia", a tradutora grega também de *Galveias*; "Daniel Hahn", tradutor de *Cemitério de Pianos* para o inglês, "Antonio Sáez Delgado"; traduziu para o espanhol o livro *Autobiografia;* "Filinto Elísio", amigo e tradutor que verteu o livro *Morreste-me* para o crioulo cabo-verdiano.

Homenagear os tradutores dando-lhe estatutos de títulos dos poemas dessa penúltima parte é expressar a consciência de que

> Maho Kinoshita
>
> Sim, traduzir livros e carregar uma taça de água.
> Seguras essa taça com as duas mãos, superfície rasa
> de água, reflete o teu rosto e o céu. Como são belas
> as cores reflectidas nessa água imóvel. As tuas mãos
> não tremem, sabes que qualquer solavanco mínimo
> fará verter gotas desse líquido preciosos, mas sabes
> também que tens um longo caminho.
>
> (PEIXOTO, 2020, p. 93)
>
> Athena Psilia
>
> O trabalho que temos para cumprir é a justiça.
> O alfabeto de que dispomos é o voo: uma pedra
> atirada ao ar, pássaros que flutuam através de
> vogais antigas, um Boeing que imaginamos
> por detrás das nuvens, uma folha no outono,
> um verso interrompido a meio de
>
> —
>
> (PEIXOTO, 2020, p.94)

Antonio Sáez Delgado

Este poema podia chamar-se Península e, no entanto,
conhecemo-nos numa ilha. Talvez por isso, encontramo-nos
sempre em ilhas. Não vale a pena contar agora a nossa história,
seria preciso contar metade das nossas vidas. Estes versos não
querem roubar branco à página, não querem roubar oceano.
Assim, como entre o Alentejo e a Extremadura, os poemas são
passagens, tu atravessas para o lado de cá, eu atravesso para
o lado de lá.

(PEIXOTO, 2020, p.96)

Filinto Elísio
(...)
Tínhamos a certeza de que as palavras haviam
de permanecer e, incrivelmente, contra tudo,
permaneceram. As palavras eram os grãos de areia
que se colavam à pele quando enterrávamos a mão
durante um instante, só para sentir a memória
do vulcão.

(PEIXOTO, 2020, p.97)

E encerrando o livro, tendo a certeza que para sentir as palavras é preciso colar à pele os grãos de areia e enterrar a mão para sentir a memória do vulcão, o poeta intitula os poemas da última parte com os títulos de seus livros: "Morreste-me", "Uma casa na escuridão", "Livro", "Abraço", "Autobiografia" e mesmo "Regresso a casa". E no último poema, o que dá título ao livro, volta novamente o viajante Ulisses, assim como abriu o livro também aqui ele encerra a dizer do medo, a dizer da viagens e dessa viagem de Regresso a casa.

(...)
Era o medo.
Percebo agora que um nómada de quarentena
nunca para de viajar, principalmente se leva a Ásia
por baixo da pele, se continua a imaginar mistérios.
Porque demorei tanto a fazer este caminho?
Perguntas como esta são para se responder
a pouco e pouco. Afinal, havia muitas estradas
para chegar aqui, havia dias seguidos num diário,
páginas para traduzir palavra a palavra. Afinal,
havia amigos. Havia toda esta família que me olha

> e que olho. Aqui estou de novo. Pronto para o
> almoço de domingo.
>
> ——
>
> (PEIXOTO, 2020, p. 106)

Há no livro, portanto, o trânsito de um Ulisses que retorna e se vê "como um vidro entre o agora e outro tempo" (PEIXOTO, 2020), em permanente viagem. Instala-se dessa forma o sujeito poético num tempo para apresentar-nos a subjetividade da escrita do diário e os personagens da convivência familiar, passando por lugares mais distantes que se configuram como as cidades literárias do projeto poético do autor. Como se vê desde de *Dentro do segredo*: uma viagem na Coreia do Norte a *O Caminho Imperfeito*, livros de viagens e a *Regresso a casa*, a Galveias, cidade também tornada livro no romance homônimo, a viagem é a constante para o poeta e para a sua poética.

O sujeito contemporâneo, ao se deparar com a hostilidade do momento histórico e do real, encena na literatura, suspensões temporal e espacial, pois

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2010, p. 59)

permitindo-se assim transitar por tempos e espaços possíveis na construção poética.

Se, como afirma o poeta em *live* intitulada "Apresentação online de Regresso a Casa, por José Luís Peixoto[2]" (2021), o primeiro poema que deu origem ao livro foi "Olhamo-nos olhos pela internet", vemos o eu que preso na caverna da casa a ouvir através da parece a voz do vizinho, a olhar e perceber o espaço pela distância que distingue pela janela e suspender o tempo pela consciência do presente e da impossibilidade do amanhã, pois do não futuro, afinal, "o futuro perdeu-se no

2. Disponível em: Apresentação online de Regresso a Casa, por José Luís Peixoto – José Luís Peixoto (joseluispeixoto.net).

calendário, existe depois do que conseguimos ver pela janela" (PEIXOTO, 2010, p. 15) e a casa, seja ela interna, externa ou metafórica é o poema que "tem paredes e janelas " e "é habitado pelo presente." Dessa forma, se "o poema é como uma casa e a casa protege-nos" (PEIXOTO, 2020, p.16), a "nossa casa é um verbo" (PEIXOTO, 2020, p.71).

Nesse sentido, o eu poético pode transitar dentro da casa e das casas por onde passa, seja a sua casa, durante a quarentena, os seus objetos, a casa de sua mãe, a cidade natal de Galveias, a Coréia do Norte, ou a China.

Considerações finais

Para Bachelard (2000), "a casa é nosso canto do mundo Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo".

Ulisses está constante viagem, viagem essa pelo literário pois é nesse fazer poético que se pode transitar por vários lugares. Ou ainda que se pode traçar um mapa de viagens Galveias, Oieiras ou China ou Tailândia localizam-se num mesmo mapa, próximas, porque são cidades tecidas pelo texto.

Nesse sentido, são várias as casas e cidades por onde o eu poético transita, sai e regressa, espaços esses reconstruídos pela memória porque o trânsito não acontece mais: "Num dia, todos os instantes. A memória como um vidro entre agora e outro tempo".

Num momento em que o luto e a morte fazem parte do cotidiano das pessoas, o livro *Morreste-me* de José Luís Peixoto torna-se um grande sucesso, porque entra no imaginário dos leitores como a ecoar o dizer do luto. A morte também está em *Regresso à casa,* em "Diário" personificada num abismo.

> Por todos aqueles que se dirigiam à vida, que só esperavam
> [vida
> e que, sem saber, caíram desamparados no abismo opaco da
> [morte;
> por todos aqueles que acordavam de manhã, que se
> [alimentavam
> de ilusão, invencíveis perante a sua teimosia inocente,
> [e que, na
> dobra de um instante, desprotegidos da solidão, acordados

[a meio
de um sonho, caíram desamparados no abismo opaco da
[morte;
por todos aqueles olhares que refletiam a luz do dia,
[montras de
segredos, rostos que lembraremos com um sorriso brando
[e que,
sem motivo, caíram desamparados no abismo opaco da
[morte;
estas palavras frágeis e inúteis, este tempo breve
[e insuficiente.
Existiram como nós, foram gente como nós, sentiram
[como nós.
Por todas as palavras que disseram, pela forma humana
[como as
pronunciaram, pela memória incandescente da sua voz,
[pelo seu
tempo de pessoas, estas palavras incapazes, este tempo
[incapaz
e o caminho x ou y que escolhemos para segui-los.

———
——

(PEIXOTO, 2020, p.45-46)

Portanto, nessa viagem de regresso e saída da casa, que tem como paradigma talvez a viagem inaugural da literatura, a de Ulisses, nessa viagem que se configura num processo de autognose talvez o maior regresso seja mesmo à poesia, ao universo do fazer poético. Estabelecendo relação com a casa da infância, com a casa moradia e com as casas tantas que pelas viagens se constroem, o eu poético passa por objetos, biografemas que ao longo da trajetória, vão se apresentando e compondo uma construção poética de vivências, como os vasos da varanda, as fotografias, o porta-moedas e mesmo as pessoas, como as primas e tudo isso.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argus, 2010b. p. 55-76.

BACHELARD, Gasto. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PEIXOTO, José Luís. *José Luís Peixoto Entre vistas*. Disponível em: https://www.entre-vistas.pt/7595-2/. 29 set. 2021.

PEIXOTO, José Luís. *O Caminho Imperfeito*. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

PEIXOTO, José Luís. *Regresso a casa*. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

PEIXOTO, José Luís. Apresentação online de Regresso a Casa, por José Luís Peixoto, em 07 de fevereiro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lJgtlND

PESSOA, Fernando. *Mensagem.* Apresentação, organização e ensaios Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

Saramago e a singularidade do ser contemporâneo

Pâmera Ferreira Santos[1]

Apresentação

Esta apresentação tem como foco a questão do duplo x singularidade na obra *O Homem Duplicado,* de José Saramago, cujo personagem principal, Tertuliano Máximo Afonso, nos permite mergulhar em diversas questões que envolvem o tema, uma vez que esse personagem, ao longo do enredo, vai apresentando a fragilidade e crise de sua existência, levando as últimas consequências sua busca pela singularidade frente à possibilidade de um duplo.

Para ampliar a questão, dois autores com seus conceitos serão observados mais de perto: Freud e seu estudo sobre o estranhamento frente a algo familiar; e Lacan, com o pequeno e o grande *outro* que são conceitos intensamente perceptíveis nesse romance. Pois, ao Tertuliano descobrir que há um menecma dele morando na mesma cidade, ele passa a desenvolver todo um questionamento sobre si mesmo e o outro.

O autor, já na epígrafe de seu livro, traz a noção de perda da singularidade, a percepção de que alguém nos enganou quanto à sensação de sermos únicos. Pois, ao citar uma frase de "Acredito sinceramente ter interceptado muitos pensamentos que os céus destinavam a outro homem" (SARAMAGO, 2001, p.06), coloca em evidência esse embate entre o "eu" e o "outro" com a necessidade de mostrar a quem pertence o pensamento original.

É frente a esse embate e estranhamento que se desenvolverá a discussão do duplo na obra *o homem duplicado.* Saramago, através de seus personagens, traz ao seu leitor a possibilidade de observar a fragilidade dos pensamentos, ações e relações do homem moderno, que, mesmo diante da era do conhecimento, insiste em sua autodestruição, em todos os níveis, ao distorcer sua interação com o outro, ao ponto de torná-la mortífera.

1. Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ), Doutoranda em Literatura Portuguesa (UERJ). Bolsista pela FAPERJ.

O homem duplicado

Essa obra apresenta um professor de história, chamado Tertuliano Máximo Afonso que na busca de uma distração para o seu tédio e solidão resolve alugar um filme, indicado por um amigo, *Quem porfia Mata Caça,* que desencadeia todo o enredo, pois Tertuliano estranha o fato de haver um ator secundário tão parecido com ele, percebendo que o que os difere é apenas uma barba. A partir daí, o personagem desenvolve toda uma obsessão por filmes que possuíssem a sua imagem física e trava toda uma estratégia para descobrir o nome do ator. Ele fica tão focado nessa estranheza frente há algo tão familiar – sua própria imagem – que se distancia dos seus poucos relacionamentos, tornando tudo secundário.

Tertuliano resolve ir ao encontro de seu sósia, Daniel Santa-Clara, que por sua vez mostra-se completamente resistente a esse encontro, mas, mesmo assim, e tomado pela curiosidade e a mesma estranheza de Tertuliano, resolve ir. Tertuliano e Daniel, duas pessoas completamente distintas nas suas vidas e escolhas: Daniel é um ator, casado, com condições financeiras melhores que Tertuliano, um professor de história, divorciado que mora sozinho e está prestes a terminar com a namorada. Mas, quando um está na frente do outro veem-se como em espelho, nessa perda da singularidade frente a um idêntico, os dois não percebem outra saída senão a disputa para ver quem é o original. Até ficarem nus um na frente do outro e perceberem que, fisicamente, são completamente iguais.

> Vivi toda a minha vida sem o saber, e não me fez falta, Mas a partir de agora sabe-o, Farei de conta que o ignoro, vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real, começo a pensar que tenho estado a falar com um louco, Lembre-se da cicatriz , se eu estivesse louco, o mais provável é que o estivéssemos ambos. (SARAMAGO, 2008, p. 196)

A única diferença entre os dois irá aparecer no documento de registro no qual fica provado por uma diferença de trinta e um minutos que Daniel é o mais velho, portanto o original e Tertuliano a cópia. A partir de então passamos a conhecer o outro lado do duplo: Daniel. Esse estranho encontro entre semelhantes revela uma relação

mortal, pois a possibilidade de imaginar que existe um outro igual a mim, gera neles o desejo de preservação da originalidade.

Daniel ao descobrir que a namorada de Tertuliano, Maria da Paz, não sabia da sua existência resolve provocar o seu sósia, marcando de dormir com ela e, com isso, assumindo o lugar do outro. Essa seria a cartada final para o verdadeiro combate entre os dois, pois Tertuliano, tomado pelo ódio da situação, também resolve dormir com a mulher de Daniel, Helena. A partir daí, os dois fazem a experiência do "eu" sou o "outro" para os outros.

> fique descansado, quem falou pelo telefone com a sua amiga Maria da Paz não foi António Claro, mas sim Tertuliano Máximo Afonso, você está doido, que diabólica tramóia é esta, que pretende, quer que lhe diga, Exijo-o, Pretendo passar esta noite com ela, nada mais. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se de rompante e avançou (...) António Claro, agilmente, dominou-o (...) Meta isto na cabeça (...) você não é homem para mim (...) Não quis magoá-lo mas era a única maneira de evitar que repetíssemos aqui a mais que vista e sempre caricata cena de pancadaria de dois machos a disputar uma fêmea (...) Você disse ainda não há muitos minutos que se pudesse me mataria, era sua maneira de declarar que um de nós está a mais neste mundo. (SARAMAGO, 2008, p. 248-249)

Esse embate entre o "eu" e o "outro" vivido dentro de cada um deles é levado às últimas consequências, pois Daniel e Maria da Paz sofrem um acidente de carro e, na verdade, para a sociedade, quem morre é Tertuliano, apesar de estar vivo. Diante desse conflito, Tertuliano opta por renunciar a si mesmo, fazendo a total fusão entre o "eu" e o "outro", deixando pistas apenas para sua mãe e para a viúva de Daniel. Ou seja, não apenas está morto para a sociedade, como acredita poder matar o seu próprio "eu".

> Diz-se que só odeia o outro quem a si mesmo se odiar, mas o pior de todos os ódios deve ser aquele que leva a não suportar a igualdade do outro, e provavelmente será ainda pior se essa igualdade vier a ser alguma vez absoluta. Tertuliano Máximo Afonso saiu da cabina cambaleando em passos de bêbado, meteu-se no carro com violência, como se se atirasse a si mesmo para dentro, e ali ficou, olhando em frente sem ver, até que não pôde aguentar mais e as lágrimas e os soluços lhe sacudiram o peito. Neste momento ama Maria da Paz como nunca a tinha amado antes nem nunca chegaria a amar no futuro. (SARAMAGO, 2008, p. 266)

Ao assumir o lugar de Daniel Santa Clara, a única coisa com a qual Tertuliano não contava era em receber um telefonema idêntico ao que ele fizera para Daniel quando resolveu marcar um encontro. Decidido a qualquer preço encerrar com essa insuportável perda de originalidade e duplicidade constante, Tertuliano, agora como Daniel, resolve ir armado a este novo encontro com a sua própria imagem.

Como podemos ver, este romance de Saramago retrata toda a complexidade entre o "eu" e o "outro" na disputa por um mesmo objeto, o que no caso de Daniel Santa Clara (ou António Claro) e Tertuliano Máximo Afonso é a imagem. Nessa relação não há possíveis, pois apenas um poderá permanecer e manter a sua originalidade. E o que estranhamente se percebe é que quem permanece e, portanto, se torna original é Tertuliano, justamente o que estava mais perdido em sua existência. Ele assiste a sua própria morte ao receber a notícia da morte do outro. Mas, ao mesmo tempo, não pode negar-se para si mesmo. Pois, ele é agora totalmente duplicado, é ele mesmo assumindo a representação social de Daniel.

Dupla de outros personagens

Há outros personagens que merecem destaque nessa relação: Maria da Paz e Helena; O Senso Comum e Carolina (mãe de Tertuliano).

Maria da Paz e Helena

Essas duas mulheres destacam-se pela reação que cada uma delas tem quando percebem ou recebem a notícia de que os homens com quem convivem são duplicados. Helena, a primeira a saber do fato, ao ter um primeiro contato por telefone com Tertuliano, acredita ser o seu marido quem fala com ela e fica perplexa frente a semelhança de vozes. Helena aparentava ter um relacionamento saudável e sólido com o seu marido, mas após saber do duplicado, entra em depressão, tomando remédios para dormir.

Quando os dois homens resolvem dormir com as mulheres trocadas, Helena estranha algumas atitudes de seu marido, mas não desconfia ser ele outra pessoa. Ela está tão ligada ao desejo de que a sua vida volte a ser como era antes, que ao saber do acidente de carro

sente-se aliviada. Além disso, ao saber que, na verdade, quem morreu foi o seu marido, ela deseja ficar, ainda assim, com a imagem dele, agora em Tertuliano, e o propõe assumir completamente o lugar de António Claro.

> Depende de ti, Não compreendo, Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim, Mas nós não nos amamos, Talvez não, Pode vir a odiar-me, Talvez sim, Ou odiá-la eu a si, Aceito o risco, seria mais um caso único no mundo, uma viúva que se divorciou, Mas o seu marido devia ter família, pais, irmãos, como posso eu fazer as vezes dele, Ajudar-te-ei, Ele era actor, eu sou professor de História, Esses são alguns dos cacos que terás de recompor, mas cada coisa a seu tempo, Talvez venhamos a amar-nos, Talvez sim, Não creio que possa odiá-la, Nem eu a ti. (SARAMAGO, 2008, p. 282)

Maria da Paz, desde o início do romance, estava destinada a perder Tertuliano, este estava tão envolvido em sua depressão e crise existencial que não podia vê-la. Maria sabia disso, mas ainda assim insistia no seu amor. Ao lado de Tertuliano, ela tentava entrar na vida dele, conhecê-lo, como também gostaria de ser conhecida, profundamente. Porém, este espaço, por vezes foi completamente negado pelo seu amado, que não compartilhava nada pessoal com ela, inclusive sua principal aflição, o duplicado.

> Maria da Paz também pensa, mas, sendo mulher, portanto mais próxima das coisas elementares e essenciais, recorda a angústia que trazia na alma quando entrou nesta casa, a sua certeza de que se iria daqui vencida e humilhada, e afinal acontecera o que em nenhum momento lhe tinha passado pela fantasia, estar na cama com o homem a quem amava, o que mostra quanto tem ainda de aprender esta mulher se ignora que muitas dramáticas discussões dos casais é ali que acabam e se resolvem, não porque os exercícios do sexo sejam a panaceia de todos os males físicos e morais, embora não falte quem assim pense, mas porque, esgotadas as forças dos corpos, os espíritos aproveitam para levantar timidamente o dedo e pedir autorização para entrar, perguntam se se lhes permite fazer ouvir as suas razões, e se eles, corpos, estão preparados para lhes dar atenção. (SARAMAGO, 2008, p. 95)

Maria, ainda que iludida com o noivado, sabia que sempre esteve sozinha neste relacionamento e percebe isso da pior maneira, pois

descobre sozinha a questão do duplicado: numa cama alheia, após dormir com um homem que, exceto pela imagem, também lhe era completamente alheio. Disputada e enganada pelos dois homens, seu fim no romance é a morte.

Maria da Paz e Helena representam duas formas distintas de relação, e talvez a maior diferença entre os dois homens é que ambos apenas em imagem eram iguais. Helena vivia cercada de certa segurança sentimental e, talvez por isso, para ela a descoberta tenha sido forte e a tenha abalado. Maria da Paz sempre viveu uma relação "na corda bamba", cercada de inseguranças e segredos, poucas vezes teve realmente o seu homem ao seu lado, sempre desejou ir além na sua relação, mas nunca conseguiu de fato, pois Tertuliano nunca se permitiu entregar-se completamente a ela.

O Senso Comum e Carolina (mãe de Tertuliano)

Esses são os únicos personagens dos quais Tertuliano não consegue se esconder, pois eles o conhecem muito bem e o questionam na raiz dos seus problemas. O Senso Comum, apesar de trazer opiniões externas a Tertulinano, é também ele mesmo. Na sua primeira conversa com Tertuliano, o Senso Comum deixa claro o quanto poderia ser perigoso entrar nessa investigação que o mais 'sensato' é que ele pudesse ver tudo aquilo como uma grande coincidência e encerrar o assunto. Mas, Tertuliano começa a questioná-lo sobre a possibilidade de encontrar o seu sósia. Nesse diálogo, o Senso Comum apresenta o menecma como um estranho, desconhecido e não apenas ele, mas também o próprio Senso Comum.

> (...) É difícil considerar estranha uma pessoa que é igual a mim, Deixa-o continuar a ser o que foi até agora, um desconhecido, Sim, mas estranho nunca poderá ser, Estranho somos todos, até nós que aqui estamos, a quem te referes, A ti e a mim, ao teu senso comum e a ti mesmo, (...) mas a distância que nos separa é tão grande que na maior parte dos casos não nos ouvimos um ao outro, Ouço-te agora, Tratou-se de uma emergência. (SARAMAGO, 2008, p. 27)

Nessa estranha relação, revelada apenas nas horas de decisões mais críticas, em que Tertuliano conversa consigo mesmo através do Senso Comum, é o momento em que fica claro a solidão e o isolamento

que ele criou para si. Não há espaço para ouvir outros, se necessário criar opiniões contrárias ou reflexões sobre as suas atitudes, ele mesmo as reproduz através do Senso Comum. Há um sentimento de onipotência que se revela a cada encontro entre os dois, pois, em geral, para Tertuliano, ouvir o Senso Comum não o faz mudar de ideia.

Carolina, mãe de Tertuliano, é a única pessoa com quem Tertuliano consegue desabafar sobre a questão do duplicado, mas apenas o faz quando a situação já está fora de controle. Essa tem a mesma reação que o Senso Comum, acreditando que o melhor para o filho é se afastar do sósia e resolver suas questões pessoais, principalmente com Maria da Paz. Cansado de ouvir-se a si mesmo, Tertuliano tenta executar exatamente aquilo que sua mãe o aconselha, mas percebe já ser tarde demais.

> por que não pôr todas as coisas nos seus lugares, Acabou de ouvir o que sucedeu, Sim, e depois, Pergunto-lhe, minha mãe, se realmente acha que estas quatro pessoas, as mortas e as vivas, deveriam ser atiradas à praça pública para regalo e desfrute de feroz curiosidade do mundo, e que ganharíamos com isso, os mortos não ressuscitariam e os vivos começariam a morrer nesse dia, Que fazer, então, A mãe acompanhará o enterro do falso Tertuliano Máximo Afonso e chorá-lo-á como se ele fosse o seu filho, a Helena irá também, mas ninguém poderá saber por que está ela ali (...). (SARAMAGO, 2008, p. 274)

O Senso Comum e Carolina são personagens que, um interior e outro fora, apresentam a Tertuliano possibilidades dentro do que seria considerado atitudes "normais" frente à situação que ele enfrenta. Representam algo racional, mas ele está completamente tomado pela emoção, pelo desejo, por algo estranho a ele que o leva a cada situação as quais ele se envolve; por isso não consegue ouvi-los.

O estranho (Freud)

Neste artigo, Freud, logo nas primeiras páginas, faz uma apresentação linguística da palavra *estranho* que, em alemão, (*unheimlich*), uma das suas concepções é o oposto do que é familiar, ou seja, algo se torna estranho e assustador exatamente pela ideia de *não* familiar. Freud, na análise da palavra *'heimlich'* (casa, familiar) descobre um significado que se aproxima de seu oposto *'unheimlich'* (estranho, aquilo que

não é familiar), pois ao mesmo tempo em que pode significar aquilo que é familiar e agradável, também pode significar aquilo que está oculto e fora da vista para estranhos. Nessa primeira análise da palavra, Freud traz um conceito de Schelling que perpassa por todo o artigo, para Schelling *'unheimlich'* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.

> O tema do "estranho" é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como "estranhas" determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 1972, p.276)

Ao longo do artigo, o autor traz vários exemplos literários que demonstram essa concepção, utilizando *o homem de areia* de Hoffman como carro chefe.

> Essa observação, indubitavelmente correta, refere-se principalmente à história de "O Homem da Areia", em Nachtstücke, de Hoffmann, que contém o original de Olímpia, a boneca que aparece no primeiro ato da ópera de Offenbach, Contos de Hoffmann. Mas não posso achar – e espero que a maioria dos leitores da história concorde comigo – que o tema da boneca Olímpia, que é em todos os aspectos um ser humano, seja de alguma forma o único elemento, ou de fato o mais importante, a que se deva atribuir a inigualável atmosfera de estranheza evocada pela história. Nem essa atmosfera é elevada pelo fato de que o próprio autor trata o episódio de Olímpia com um leve toque de sátira e o usa para ridicularizar a idealização que o jovem faz da sua amante. O tema principal da história é, pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do "Homem da Areia", que arranca os olhos das crianças. (FREUD, 1972, p.281)

Uma outra questão que Freud trabalha a partir do conceito de estranho é o 'duplo', o qual ele desenvolve sob vários aspectos. Primeiramente, Freud afirma que tal questão pode ser marcada pela identificação que uma pessoa tem com outra, de tal maneira, a ter dúvidas sobre quem é o seu eu *(self)* ou o substitui por um estranho. Algo

como uma duplicação ou intercâmbio do eu (*self*). Há também a repetição dos mesmos aspectos ou características por várias gerações.

Freud, ao citar Otto Rank, coloca que inicialmente o 'duplo' era uma estabilidade contra a destruição do ego, 'enérgica negação do poder da morte', Rank afirma que a alma foi o primeiro 'duplo' do corpo, pois a alma imortal é duplo do corpo mortal.

> Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estádio mental muito primitivo, há muito superado – inicialmente, um estádio em que o 'duplo' tinha um aspecto mais amistoso. O 'duplo' converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios. (FREUD, 1972, p.254)

Como vimos nas palavras de Freud, o 'duplo' pode revelar-se como algo que a priori era familiar e amistoso, mas que também, estranhamente, pode revelar em si o seu oposto, trazendo a ideia de fragmentação do que inicialmente parecia singular, único em sua concepção e na forma de percebê-lo, mas quando visto de perto e analisado em suas partes, revela a sua duplicidade dentro do que aparentemente sempre foi uno.

Tais questões estão muito presentes no *o homem duplicado,* Tertuliano Máximo Afonso vive um momento de total estranheza frente há algo tão familiar, sua própria imagem. Ao conhecer Daniel Santa-Clara percebe que algo lhe deveria permanecer secreto e oculto, mas veio à luz. Pois, ao conhecê-lo já não se re-conhecia, aquela imagem como em espelho mostrou-lhe a dúvida sobre si mesmo. É tão intensa essa duplicidade que Tertuliano rejeita a si para ser o outro, mas ao fim do romance o que se percebe é que essa duplicidade não tem fim, esse desejo de ser o único e de encontrar-se está perdido nas diversas fragmentações do ser.

Pequeno e grande o*(O)utro (Lacan) – Daniel Santa-Clara x Senso Comum*

Na demonstração da relação que se institui entre o "eu" e "outro" o que marca a diferença pelo simbólico é o *Outro* (grande), como é possível perceber na relação entre Tertuliano e o Senso Comum, já que os dois são uma coisa só, mas se diferem na maneira de interpretar

e de reconhecer possíveis nas situações enfrentadas por Tertuliano. É como se o Senso Comum fosse um representante daqueles que podem ver a situação externamente.

> O grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido. O grande Outro, em Lacan, se escreve com a inicial maiúscula e assim dispensa o adjetivo "grande", pois já se sabe que se trata do Outro, que se distingue do (pequeno) outro. (QUINET, 2012, p. 11)

Já o *outro* (pequeno) é marcado pela semelhança, ou seja, "eu" e o "outro" somos iguais, toda vez que se anula a diferença há uma relação que será marcada pela imagem e nessa relação não há possíveis, revela-se mortífera, a menos que algo simbólico (a palavra) intervenha. Pois, no imaginário, só há lugar para um, porque se "eu" sou o "outro" desejamos as mesmas coisas. É o que acontece com Tertuliano e Daniel Santa-Clara, suas imagens e vozes são iguais e a conclusão que logo eles chegam é que um dos dois está a mais no mundo, ou seja, é insustentável essa relação, pois os dois têm o mesmo desejo: manter a singularidade, o controle da imagem.

> Esse outro intruso, que se manifesta como semelhante, é experimentado e percebido como aquele que invade o que é meu e rivaliza comigo, ou seja, compete com o meu eu pelo mesmo lugar. Pois o eu e o outro entram numa luta pelo reconhecimento mútuo e recíproco. Trata-se de uma luta para ver quem tem mais prestígio do que o outro, e para tal é necessário que um reconheça o outro. Nessa luta, descrita por Hegel como uma luta de "puro prestígio", na dialética do senhor e do escravo, há um desejo de reconhecimento de um pelo outro que se transforma em uma luta mortal, pois eles entram na lógica do "ou eu ou você". Eis a luta travada no âmbito do narcisismo em que um quer ser reconhecido como um eu (ego) pelo outro. Lacan descreve o que ocorre na subjetividade da criança quando nasce um irmão como complexo de intrusão. Ela o sente como um intruso que vem apropriar-se do lugar que o pequeno sujeito imagina ocupar no desejo da mãe (que representa uma outra alteridade, o grande Outro). Mas o sujeito identifica-se com este outro, o irmão, de modo imaginário, e o outro se torna

> indissociável do eu e, pior, o eu é indissociável do outro. Essa bipolaridade caracteriza o registro imaginário e constitui a infelicidade do homem, pois o outro, quando não é objeto de desejo, é um estorvo, um inferno. Um eu nunca vem sozinho – ele está sempre acompanhado do outro, seu eu ideal. Eis por que a instância do eu é fundamentalmente paranoica. (QUINET, 2012, p. 6)

Daniel Santa-Clara e o Senso Comum marcam claramente a representação do "outro" para Tertuliano, pois trazem essa concepção de semelhança e diferença. Também é possível notar esses duplos nos outros personagens em que Helena e Maria da Paz são marcadas pela diferença e o Senso Comum e Carolina pela semelhança.

> Não se define o sujeito, ao contrário, por definição ele é indefinido, indefinível. Ele é, por exemplo, homem, médico, flamenguista, paulista, de esquerda etc., sendo que cada um desses significantes o representa para outro ou outros significantes: ele é homem em relação à mulher, ou em relação a uma criança, ou em relação a um marciano; ele é médico em relação a um engenheiro ou em relação ao paciente; ele é flamenguista em relação a um fluminense ou a todos os times de futebol etc. Assim o sujeito vai deslizando de significante em significante pelo conjunto da linguagem que compõe o Outro. Quando o velho Salomon diz a Peter Pan que ele é um menino e não um pássaro e que, portanto, não pode voar, Peter Pan pergunta: "Vou ser o quê então?" A resposta poderia ser a própria definição do sujeito do inconsciente: "Você será um nem-isso-nem-aquilo." Isso não é um alívio, a gente saber que, estruturalmente, não está preso a ter que ser tal ou tal coisa? O sujeito não "é" isso ou aquilo. Ele é um vazio, um furo no conjunto da linguagem, deslizando nas cadeias significantes. Em outros termos, como diz Lacan, ele é o significante "pulado" na sequência de significantes do Outro. (QUINET, 2012, p. 11 e 12)

Considerações Finais

Como é possível perceber, a questão da duplicidade da fragmentação do "eu" na qual o "outro" pode surgir primeiramente como algo familiar e imediatamente como algo estranho e que causa horror, ou ainda, a relação entre o "eu" e "outro" que será marcada pela semelhança e diferença estão, a todo momento, presentes na obra O *homem duplicado* (2008) de Saramago, tanto na introspecção da angústia existencial de Tertuliano, com suas questões a respeito de suas

escolhas e de si próprio, como na relação com o outro já em um grau de semelhança assustador do ponto de vista da imagem.

Essa discussão extremamente atual entre os possíveis da relação entre o "eu" e o "outro" trouxe a humanidade a e complexidade de suas relações até a contemporaneidade, momento em que o ser humano tem potencial, não mais para apenas ser extinto por uma "reorganização" da natureza, mas para autodestruir-se, auto extinguir-se. Por isso, estas questões inquietam diferentes autores.

Saramago nos permite vivenciar diversos pontos dessas questões através de seu personagem Tertuliano Máximo Afonso, um homem completamente fragmentado e duplicado, mas ele é apenas mais 'um' homem, que faz parte de um todo que também é completamente fragmentado e duplicado.

Referências

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1972.

LACAN, J. Escritos. In: LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da formação do eu.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

QUINET, Antonio. *O outro em Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

Tempo e memória como elementos condutores do discurso intimista feminino em *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa

Keuryn Stéfane Barbosa de Araújo (UERJ)[1]

Introdução

Publicado em 1997, *Nas tuas mãos* é o terceiro livro de Inês Pedrosa. Nele, a autora se utiliza da escrita feminina memorialística para construir uma narrativa que espelha o subjetivismo fragmentado do indivíduo contemporâneo. Pedrosa questiona as transformações sociais ocorridas – através da significação do papel da História – ao mesmo tempo em que evidencia as escolhas, os encontros e desencontros, enlaçando as questões do feminino, do amor, da intimidade e dos relacionamentos em geral.

Sem prejuízo de lidar com as questões próprias do romance, a obra também deve ser compreendida a partir do entendimento de uma conjuntura de renovação e decorrente redescoberta da Literatura Portuguesa, que se dá a partir dos acontecimentos marcantes que definiram a história recente de Portugal. Tais acontecimentos históricos repercutiram naquela sociedade e no conteúdo ideológico do romance português dos finais do século XX até hoje: a redemocratização do país, em 1974, com o fim da ditadura salazarista, a perda das colônias africanas, e o desenvolvimento econômico, catalisado com o ingresso na Comunidade Europeia, em 1985, e assim por diante.

Nesse sentido, a identidade nacional em Portugal passa por profundas transformações quando a obra é escrita, sendo constantemente impactada por um contexto político e histórico de mudanças drásticas em relação a sua imagem passada de império colonial. A identidade de nação imperialista, antes largamente difundida e consolidada pelos séculos, agora passa por uma revisão, sendo necessária a reconstrução de uma nova identidade, pois a anterior já não reflete mais diretamente o seu povo – agora sujeitos descentrados e fragmentados – como define Eduardo Lourenço: "nós pensamos saber

1. Graduada em Letras (UERJ), mestranda em Literatura Portuguesa (UERJ). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

quem somos por termos sido largamente quem fomos" (LOURENÇO, 1988, p. 10).

Nessa perspectiva, encontraremos no romance a história de três mulheres de gerações distintas que são unidas por laços familiares inconvencionais, que se utilizam de um discurso próprio e singular para tecer considerações sobre suas vidas e o tempo histórico em que vivem.

Além disso, há o tema da finitude do ser humano, destacando a ocorrência da narrativa memorialística em meio à iminência da morte e a questão da saudade, tão presente na alma nostálgica portuguesa. A falta é retratada a todo instante, demonstrando um estado de solidão, do receio do envolvimento com o outro e o medo da perda associado aos receios da contemporaneidade.

É uma narrativa que se debruça sobre a vida, o amor, a morte, as relações humanas, o irreparável, sobre aquilo que não volta, sobre a saudade – sendo um romance que possui grande intensidade e densidade poética – e acaba por nos conduzir a um mundo de sentimentos imortais, que ocorre de maneira caótica, não-linear, através de um subjetivismo que se encontra em pedaços.

O enredo constitui-se de três subjetividades distintas, correspondentes a três gerações de mulheres da mesma família: Jenny, a avó; Camila, a mãe; Natália, a filha. Utilizam-se de três gêneros considerados intimistas (respectivamente diário, álbum de fotografias e cartas) para criarem um discurso próprio e relatarem suas vidas, suas relações amorosas, os vínculos que possuem, tudo isto através da memória, em um Portugal do século XX.

Há na obra, o lócus de um universo da intimidade que ganha corpo através das realidades documentadas pelas memórias, registros dos sentimentos e pelos retratos de um tempo, constituindo a representação de uma estética da intimidade, passível de ser observada claramente pelo gênero memorialista.

Nessas narrativas da intimidade, há o predomínio de uma temática que enlaça questões do feminino, do amor, da intimidade, das relações humanas, e também questões políticas e sociais relacionadas à história de Portugal. Em meio a essas vozes femininas é possível vislumbrar um cenário histórico que vai se formando e sendo marcado pela presença do feminino.

Em seus romances, Inês Pedrosa apresenta enredos fragmentados, quase sempre discursivos, contendo reflexões acerca de temas

políticos, históricos e filosóficos, enleados em meio à temática sobre os relacionamentos amorosos, às questões ligadas à intimidade e a um Eu subjetivo – nas obras da autora, quase sempre feminino.

Além disso, há na obra a construção de um pacto ficcional entre o autor e o leitor, quando o leitor efetua um contrato de não duvidar da obra ficcional, ou questioná-la, acreditando que a história ali narrada é verídica, cabendo ao gênero o desejo de alcançar a promessa de dizer a verdade. Como cita Phillipe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008)*: "*Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem" (LEJEUNE, 2008, p. 18). O pacto por si só se baseia na diferenciação entre autobiografia e ficção, com a construção de um "eu", através da imagem do que é considerado real.

Outra questão que merece destaque é o trabalho de Inês com o retrato de cada gênero trabalhado, adaptando a linguagem com as características de cada personagem e o tipo descritivo utilizado, como quando constrói um enredo que correlaciona a autobiografia ao momento histórico vivido pela personagem no Portugal do século XX.

O retrato também é constituído de forma fragmentada em que não temos acesso à totalidade dos fatos, mas a uma visão unilateral dos acontecimentos, levando as narradoras a buscarem a totalidade de suas experiências pela reflexão.

O diário de Jenny

O diário de Jenny é o primeiro capítulo da obra. Nele, a personagem busca retomar seu passado e suas memórias através de um diário, que é escrito já em idade avançada, e através do qual busca um resumo das lembranças e fatos do passado que a levaram a seu estado presente.

Na primeira parte do diário, a personagem relata o seu casamento com António, o seu grande amor. Criada em uma família rica, educada primorosamente à moda inglesa, o que a fez adquirir certo *status* social, a refinada Jenny casa-se com Antônio e aceita em nome do amor que sente por ele, o convívio permanente de Pedro (o amante de Antônio) em sua casa, vivendo os três debaixo do mesmo teto até o fim de seus dias. Nesse triângulo amoroso consentido, Jenny aceita ser a outra, a que não vive o amor em sua plenitude, permanecendo

virgem até o fim de seus dias, aceitando viver um casamento branco ao invés de passar pelo vexame de um divórcio. Durante toda a narrativa, Jenny relata seu grande amor por Antônio, e toda a ternura deste por Pedro, o verdadeiro amor de Antônio:

> Uma vez chegaste a deitar-me no chão e encheste-me o peito de dentadas e lágrimas, estiveste quase a possuir-me e depois pediste desculpa, eu disse-te "vem para dentro de mim, não tenhas medo", e tu disseste: "Não posso, meu anjo. Não seria justo para si. Eu sou dele, Jennifer. Se quiser, abandone-me." O abandono não é um acto de vontade mas uma consequência do esquecimento, meu amor. [...] Mas o teu amor proibido empurrava-te para o limbo trágico onde o meu amor por ti estava afinal condenado a viver. Nem por um segundo me ocorreu de desfazer o nosso casamento. [...] A pouco e pouco, desenvolvi a capacidade de me cingir à felicidade essencial de ser a tua mulher. Tu, que nem sequer olhavas para uma mulher, tinhas-me escolhido para viver ao teu lado uma vida inteira. O sexo que eu desconhecia não podia roubar-me o êxtase desta aventura. Permaneceria tua namorada, cúmplice do teu amante. (PEDROSA, 2005, p. 18-19)

Jenny faz uso de uma escrita amorosa que procura compreender a ausência do outro, demonstrando uma paixão que não se modifica, mas justifica as atitudes do ser amado. Jenny ama Antônio de maneira incondicional e se contenta com o lugar em que é colocada por ele. Podemos identificar a partir de seu olhar, que esse homem amado representa o estereótipo da sociedade em que se inserem, retrato que é passado a Jenny ao se ver dependente da figura de Antônio, com a ideia de dependência ao ser amoroso, exposta no próprio título da obra: *Nas tuas mãos*.

Dessa forma, percebemos a influência da cultura tradicional e o papel que a mulher dispunha na sociedade portuguesa nos anos iniciais do século XX. Em nome do amor que sentia por António, Jenny manteve-se fiel e permaneceu ao lado dele durante toda a vida e até depois da sua morte, em meio a momentos de rememoração e retomada de um tempo passado em comum.

O ritmo dos primeiros decênios do século XX, com a Belle Époque, as vanguardas, a guerra, os antecedentes da Queda da Bolsa em Nova York, e o ritmo alucinante dos automóveis; é através do diário de Jenny que se constrói um retrato dessa época tensa, mas efervescente e, nessa escrita íntima que também se desenha, como não poderia deixar de ser, o retrato dessa mulher absolutamente incomum.

A esse triângulo amoroso (Jenny, Antônio e Pedro), irá se juntar depois a pequena Camila, filha de Pedro (amante de Antônio) com Danielle, uma judia francesa, que viria a morrer nos campos de concentração da segunda guerra. É a própria mãe biológica de Camila, pertencente à resistência francesa, que a entrega a Jenny, para que esta cuide da menina. Ao se ver com a menina em seus braços, Jenny decide cuidar dela como se fosse sua filha.

> Tive ciúmes dela, mas já não podia voltar atrás; precisava da Camila como do ar que respirava, apaixonara-me por ela ao longo da dura travessia dos primeiros meses, no quarto dos fantasmas. [...] Camila gostava de mim sobre todas as coisas e seres, o que constituía uma novidade embriagante. Nunca ocupara esse lugar no coração de ninguém. Ela deu-me segurança, disciplina, alegria, realidade. (PEDROSA, 2005, p. 87)

O relato da personagem distingue-se dos demais gêneros presentes na narrativa, por não apresentar entradas datadas em cada abertura de capítulo, impedindo que tenhamos uma dimensão temporal dos fatos, o que dificulta a compreensão dos períodos e a noção de quando esses ocorreram. É possível perceber, pela maneira que a personagem escolhe escrever seu diário, um vai-e-vem de acontecimentos que se misturam em suas lembranças; os relatos e os episódios confundem-se em tempos passados distintos, já que a escritura desse livro é feita em meio a sua velhice. Jenny engendra um exercício de rememoração dos fatos, esforçando-se para relembrar os momentos passados e desordenadamente coloca-os no papel.

Além disso, Jenny subverte a significação original do diário, não escrevendo-o somente para si, mas dirigindo-o a Antônio e a sua filha, Camila, como destinatários do discurso. Assim, procura conceder um sentido à sua história, através da compreensão de seu passado, ao invés de conceder um simples relato de uma tentativa de verdade:

> Nunca contei esta história a ninguém. [...] Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue conosco. Os factos, minha querida Camila, não existem, são peças de loto que inventamos e encadeamos para nos sentirmos vitoriosos ou, pelo menos, seguros. (PEDROSA, 2005, p. 21)

> Acabei por lhe dar o relógio de oiro que tu me deste como prenda de casamento, António. Enterneceu-se, e creio que gostou. [...] Não sei como te dizer, António, que aquilo a que a nossa Natália chama "sítio moderno" é uma gigantesca tenda branca toda aos folhos com pesados laçarotes amarelos pelos cantos. [...] Para te afastar dos casinos onde as tuas mãos tremiam e o nosso amor se manchava, transformei a sala do piano num bar. (PEDROSA, 2005, p. 58-59)

Não obstante, seu diário também é lido por sua neta, Natália, que utiliza seu relato como força motriz para escrever sobre sua própria intimidade, expressar sua existência e sentimentos, o que o faz por meio de cartas que endereça à Jenny.

Percebe-se então que o diário funciona como uma forma de expressão íntima da vida dessa personagem, e acaba por motivar sua filha e neta a fazerem o mesmo – ainda que sob outras formas de expressão: álbum fotográfico e cartas. Expor essa subjetividade feminina, expressar sentimentos, angústias, dores, é expressar por meio do papel tudo aquilo que não se pôde dizer em voz alta.

O diário de Jenny segue a linearidade do tempo, como se supõe ser o papel de um diário, sem, contudo, registrar datas precisas. Como afirma Lejeune, o diário "serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor" (LEJEUNE, 2008, p. 301). Sua forma, portanto, obedece ao fluxo dessa memória, é livre, apresenta lirismo, segue uma linearidade, mas também pode recuar no tempo ou fazer avançar na memória. Lejeune ainda acrescenta que, no diário, "asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa" (LEJEUNE, 2008, p. 302).

Validando a ideia do sujeito que se modificou com o tempo, já que não se mantêm fiel à visão que mantinha das personagens envolvidas nos acontecimentos, Jenny afasta-se dos acontecimentos do passado e passa a ter um olhar diferenciado, mas amplo, em relação aos ocorridos. Por esse motivo, é necessário questionar o olhar que Jenny tem em relação ao que está narrando, visto que vivenciou os fatos narrados em um tempo passado, e sabe de seus desdobramentos, trazendo-nos então a constatação de que há mais uma reelaboração do seu passado, ao conhecer o desenrolar dos acontecimentos, do que um resgate memorialístico do mesmo – como simples narração das suas impressões.

A essa afirmação, podemos adicionar o fato de que Jenny tenta justificar-se pelas atitudes que foram tomadas, e apresenta tais justificativas na escrita de seu diário, sabendo que ele possivelmente seria lido por Camila:

> Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue conosco. Os factos, minha querida Camila, não existem, são peças de loto que inventamos e encadeamos para nos sentirmos vitoriosos ou, pelo menos, seguros. (PEDROSA, 2005, p. 21)

É um diário interessado, um texto lacunar em que o autor, à medida que vai escrevendo, descobre a si mesmo (retrato e autorretrato). Aproximando-se da atribuição de um sentido e de uma compreensão do passado – com o objetivo de justificar-se – do que com uma tentativa de verdade. Quando Jenny revela seu segredo em seu diário, ela abre uma possibilidade para que o presente de Camila seja alterado pela rememoração e representação de seu passado. Entretanto, é necessário frisar que o diário é uma forma que a personagem encontra de se expressar, para si e para outros, sendo a sua liberdade de relembrar como os acontecimentos se sucederam, mais importante do que a forma como esses ocorreram.

O álbum de fotografias de Camila

A segunda narradora é Camila, filha adotada de Jenny. Fotógrafa-jornalista, possui uma profunda relação com a fotografia, já que se utiliza dos retratos para narrar sua história de vida e, a partir daí, passa a construir um álbum fotográfico: "Tratava-se, antes de mais, de uma questão de estética. As fotografias provavam-me que a verdade se podia fixar para sempre. Depois o acto de fotografar tornou-se-me uma obsessão, quando a verdade deixou de existir para além da imobilidade das imagens" (PEDROSA, 2005, p. 98).

Nos dez capítulos que seguem à sua narração, Camila discorre sobre uma fotografia, descrevendo seus detalhes, as pessoas ali fotografadas, os lugares em que se encontram e o contexto da foto. As imagens não estão presentes no livro, fazendo com que só possamos acreditar na descrição da própria personagem sobre as nuances das fotos. Além dos detalhes sobre a imagem em si, Camila faz um relato

do que ocorreu naquela situação, fazendo uso de sua memória para comentar as situações de cada fotografia, além de diversas inferências à sua vida e ao seu passado.

Filha de Pedro, amante de António, foi entregue à Jenny pela sua mãe biológica, uma judia francesa que se dedicou a ajudar seus compatriotas a emigrarem para os Estados Unidos, via Portugal. A situação dela se agrava e, algum tempo depois, fica-se sabendo de sua morte em um campo de concentração.

Camila demonstra ser uma pessoa prática, marcada pela objetividade da fotografia, passa por uma drástica mudança de pensamento após a leitura do diário de Jenny – a descoberta de um novo olhar diante dos fatos vai influenciar o próprio presente da personagem:

> Mas quando li o diário de Jenny compreendi que o meu pai não tinha sido o sedutor invertebrado que, com grande tristeza, o julgava. Passei a vida inteira a mantê-lo delicadamente à distância, para não ter de enfrentar aquilo que me parecia ser a sua falta de amor por mim, e, antes de mim, pela minha mãe, e antes da minha mãe, por qualquer ser humano. A sua veemência parecia-me uma afectação de salão, e a sua dedicação extrema ao António uma subserviente cobardia. Querida Natália, o diário de Jenny perturbou-me muito porque me obrigou a ver, pela primeira vez, para além da confortável proteção das imagens feitas, das descrições científicas da personalidade. Pela mão dela, o teu avô Pedro tornou-se finalmente o meu pai. E só a mim mesma posso julgar severamente, por não ter sabido avançar para além da letra visível das palavras, até á voz surdamente uníssona daqueles três corações. (PEDROSA, 2005, p. 135)

Camila passa a entender melhor a sua história, e consequentemente a relação que teve com o pai, quando da leitura do diário de Jenny, podendo enfim, por meio de uma compreensão do passado, resgatar sua história e passar a entender a si mesma.

É determinada como Jenny ao seguir com sua vida apesar das incongruências – marcada por uma geração que experimenta o horror da ditadura; seu perfil emocional é um reflexo da conturbada vida política em que se insere, é também marcada por grandes amores que não deram certo, pelas relações rápidas que experimentou, pelos valores de um período em que as mulheres precisavam disputar o seu espaço. Dessa forma, apesar da semelhança com Jenny, percebemos uma diferença clara entre suas gerações: enquanto Jenny não se divorciara de António para conservar as aparências, Camila não se casa,

indicando uma diferença clara entre essas duas mulheres: "Nunca tive pena de não ter me casado. Poupei-me às histórias tristes das minhas amigas, em que quase se ouve o tecido das relações humanas a esgarçar-se devagarinho, ao longo do tempo" (PEDROSA, 2005, p. 135).

Segundo ela, o motivo pelo qual se tornara fotógrafa foi para guardar os principais momentos da sua história; é por meio de seu álbum que Camila busca acessar o passado, como se pudesse apoderar-se dos instantes que descreve através do retrato:

> Pensei que as imagens me poderiam curar, que poderia colar os instantâneos do mundo sobre o sangue do meu coração e fazê-lo parar. Pensei que o amor podia ser domesticado e o lado negro do instinto maternal racionalizado. Pensei demais. Tudo está escrito nos espaços brancos que ficam entre uma palavra e a seguinte. O resto não importa. (PEDROSA, 2005, p. 141)

Percebemos que a imagem, para ela, funciona como um dado concreto em relação a uma história que lhe escapa. As imagens de Camila estão inteiramente conectadas a um tempo dramático da história do século XX – num momento em que as imagens fotográficas começavam a se popularizar definitivamente – de forma geral, com as características da pós-modernidade e também à história de Portugal, especificamente.

Começando pela Segunda Guerra Mundial, a primeira fotografia que guarda é o retrato de sua mãe biológica, Danielle, que não chegou a conhecer (a foto é tirada por Pedro, antes de Camila nascer):

> A minha mãe sorri e os seus olhos são dois riscos de luz, há um excesso de sol que a torna demasiado física, quase evanescente. [...] Tem os braços gordos muito abertos, como se fosse abraçar alguém. Ou como se dançasse, sozinha, no meio da rua. Usa o colar de pérolas e os brincos que me deixou em herança. Nesta fotografia eu ainda não existia. Ou talvez estivesse acabado de nascer dentro dela. (PEDROSA, 2005, p. 97)

Já a última imagem de seu álbum fotográfico é um autorretrato, em que ela se vê como uma mulher madura. As demais fotografias retratam pessoas e momentos que marcaram profundamente sua vida. Há a foto de seu primeiro amor – Eduardo – morto precocemente pela queda de um raio; há uma foto de Xavier, pai de sua filha Natália; além de uma foto de Jenny, Antônio e Pedro; há também fotos

de pessoas famosas e até uma foto de Salazar chorando no Terreiro do Paço, em Lisboa, na celebração do 10 de junho:

> E quando um menino de dois anos, ao colo da viúva sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de água descem pelo rosto de Salazar. "Fotografa agora! É o Salazar a chorar, não vês?" Vejo o movimento da luz nas lágrimas e foco a mentira que nasce dessa ampliação da verdade. (PEDROSA, 2005, p. 113)

Seus retratos são constituídos de forma fragmentada, já que temos uma visão unilateral dos acontecimentos – e não sua totalidade – o que também faz com que seus narradores busquem a completude de suas experiências pela reflexão. Nas descrições das fotos, Camila faz ver o leitor aquilo que está na imagem e também o que não se pode ver, mas está. O contexto da foto muitas vezes desmente o que se passava, como se à fotografia – tão exata em sua técnica – fosse de fato impossível uma ação objetiva. A imagem é sobretudo um engano, uma ilusão, um golpe de vista:

> A verdade é abstracta, não se vê. E um repórter é um concreto servidor da realidade. Na realidade, Salazar chorou no dia 10 de junho de 1966, e só eu fiz a fotografia dessa realidade. Mas como impor esse pormenor real à muito mais ampla realidade das fotografias inexistentes dos mortos portugueses e africanos? Está é uma das minhas mais belas fotografias. Não se trata de Salazar, trata-se da imagem de uma solidão magoada. A beleza de um instantâneo íntimo, portanto intemporal, portanto suspenso acima de todos os julgamentos éticos. Um símbolo aberto. (PEDROSA, 2005, p. 114)

Assim, o álbum de Camila parte de fotos que ela selecionou para montar a narrativa de sua vida. São retratos daqueles que ama, dos que não ama, dos que lhe são próximos, retratos de personagens históricas portuguesas das quais foi contemporânea. Fotografias são instantâneos capturados de uma grande narrativa que está aquém e além da imagem que se registrou. Como um desfile de imagens instigantes e provocativas, sobre as quais acionamos o imaginário, mil possibilidades narrativas se inscrevem, nenhuma delas objetiva, descritiva, todas elas realisticamente inverossímeis e sedutoras.

Assim com Jenny, Camila é uma figura determinada, procurando seguir sua vida apesar das incongruências de seu tempo. Faz parte

de uma geração marcada pelos horrores da ditadura Salazarista, refletida inteiramente em seu perfil emocional, como um reflexo da conturbada vida política em que está inserida.

> Sorriram-me demasiado, durante os interrogatórios. [...] Descobri mais tarde que aqueles dias de tortura tinham sido muito úteis para aferir a minha percepção de fotógrafa. Deixei de me fascinar por transparências, sobreposições, pela imediata beleza que comove a frio. [...] Quando o Eduardo morreu, senti que me abriam o peito e me chupavam o sangue do coração, e as pessoas diziam: "Faz-te crescer". Quando a minha melhor amiga me traiu, levando com ela o hábito de confiar que eu trazia da infância, as pessoas diziam "Faz-te crescer." Quando fiquei sem trabalho e sem amigos, lado de lá da linha diziam "Faz-te crescer." Hoje sei que estou crescida: não tenho fé nem alegria nem confiança em nada do mundo. Só na melancolia destas imagens onde a dor volta sempre a arder como no primeiro momento sinto o meu coração em sangue e saboreio o desmantelado gosto da vida. (PEDROSA, 2005, p. 97; 100; 125)

Por fim, o álbum fotográfico de Camila está marcado pela sua inusitada história particular, pela história do século XX, especialmente pelos meados desse século, época em que a vida da mulher ganhava contornos inimagináveis, com a liberdade sexual, a autonomia financeira, a independência de opiniões, o redimensionamento do amor e dos relacionamentos amorosos.

Camila vive a intensidade desse período da história e, a fim de obter imagens da guerra colonial viaja a Moçambique, e lá acaba por ser envolver com um militante, guerrilheiro da Frelimo, relação da qual nasce Natália, a terceira narradora dessa obra.

O último retrato do álbum fotográfico de Camila é um autorretrato, quando mostra ao leitor que a personagem por fim se aceitou.

> Gosto muito desta mulher que olha para mim com serenidade, com uma câmara fotográfica na mão. Sou eu. Tenho cinquenta e dois anos. [...] Decidi então fazer esse auto-retrato, memória do instante em que realmente comecei a gosta de mim. [...] Esta mulher imprimiu-se inteira na sua vida e sabe que vai morrer. Ninguém pode já fazer-lhe mal, ninguém pode sequer já fazer mossa sobre o seu corpo excessivamente leve. (PEDROSA, 2005, p. 143-145)

As cartas de Natália

A terceira narradora dessa geração de mulheres incomuns é Natália. Filha de Camila, é uma jovem arquiteta que não se relaciona bem com a mãe, mas nutre grande carinho pela avó. É para Jenny que escreve as cartas, nelas demonstrando os dilemas de uma geração de jovens nos tempos pós-modernos, tempos de diluição de tudo.

> O Manuel Almada diz que estamos na Pré-História do amor, e tem cada vez mais razão. Raros são ainda os seres humanos capazes de dar testemunho do primeiro dos preceitos de Cristo: "ama o teu próximo como a ti mesmo". Parece até que o amor-próprio se dissolve debaixo dos crescentes acessórios do corpo e dessa galopante competição social a que insistimos em chamar vida. Trazemos connosco o peso de um milénio inteiro e a velocidade de um século-relâmpago. (PEDROSA, 2005, p. 201-202)

Encontra na profissão de arquiteta a solidez que não lhe foi proporcionada em vida; falta essa que a leva também a um casamento com Rui, como se nele também pudesse encontrar um alicerce.

> E então pus-me a enumerar as qualidades do rapaz: a solidez de sua presença, a estrutura de sua alma, a profundidade do seu olhar, as arestas do seu corpo. A minha amiga ouviu-me atentamente e no fim comentou: "Menina, o que acabaste de descrever foi um prédio!" Ainda bem; o objectivo da minha vida é exactamente esse, construir edifícios. Se calhar para compensar a ausência de um alicerce fundamental. (PEDROSA, 2005, p. 168)

As cartas, escritas em um período de dez anos e todas direcionadas a Jenny, relatam o anseio pelo conhecimento da sua história, fazendo com que, ao tentar dar certa concretude a sua vida, Natália parta em busca de informações sobre o seu pai, em Maputo (Moçambique), desfazendo de seu relacionamento com um homem que já não amava. Em Moçambique, Natália se depara com uma realidade completamente diferente da sua, marcada pela guerra, pela fome, pela doença e a morte, passando a conhecer um pouco mais de África e a trazendo como cenário real para a narrativa.

> Não sonhava que pudesse existir tanto sofrimento. O quotidiano de Moçambique é apenas inimaginável. À chegada, por detrás dos

> vidros de um automóvel, Maputo apresenta-se como capital de um possível futuro entretanto arquivado, experiência suspensa, envolta nas cores esfaceladas de um passado irreal. Quando se pára para olhar de perto, o cenário romanticamente surreal adquire os contornos dantescos da hiper-realidade. [...] Tudo tem um preço, mas a vida depois da guerra parece valer muito pouco. As televisões alimentam-se de sangue rápido, as pessoas comovem-se com a miséria vistosa, a fome de barriga inchada, os tiros em fogo preso. Em Moçambique, pelo menos por agora, o espectáculo acabou, o Ruanda substituiu-o com fulgor, é para lá que se movem as receitas de bilheteira. (PEDROSA, 2005, p. 206-207)

Movida pela coerência das paixões fortes, Natália retorna à casa da avó, após sua morte e depois de uma reforma, passa a habitá-la. As cartas nos mostram também a admiração que Natália tem por Jenny e sua história, tendo-a como exemplo de mulher forte e singular. Ao refletir sobre o amor em determinado excerto da narrativa, observamos como a personagem acaba construindo uma interpretação a respeito desse sentimento, baseando-se no que escutara da avó e da mãe.

> Lembro-me perfeitamente das suas palavras quando, aos treze anos, me apaixonei por um indiferente que me fazia verter lágrimas de raiva: "Minha querida, o amor nunca é uma dependência, é uma abundância e parece que nós continuamos a viver o amor por carência. Metemos no amor tudo o que não sabemos onde meter". Sim, já sei: metemos no amor a solidão, a afirmação pessoal. A mãe prega diariamente sobre as mulheres que precisam de um homem para se afirmarem. (PEDROSA, 2005, p.150)

> Querida Jenny, porque desleixamos os fusíveis do nosso coração, e permitimos que o negrume dos ressentimentos nos invada a claridade do sangue? Teimamos em aplicar as engrenagens do poder – perecíveis como tudo o que, sendo de ferro, aspira ao domínio do ar – às emoções, que trazem o rasto de lume dos mares já muito navegados. Na pior das hipóteses, escravatura, na melhor dissolução; a estas ditaduras pós-militares chamamos amor eterno, e assim abarrotados de martírio achamos consolação na ideia de sermos verdadeiros anjos de bondade, almas agigantadas pelo sofrimento (PEDROSA, 2005, p. 200)

As cartas apresentam certa duplicidade, pois dirigem-se ao outro, mas falam de si e para si. Parece constituir um retrato com um avesso, como nos manuscritos em que o desenho da caligrafia marcava

o verso em baixo-relevo. As cartas são escritas e endereçadas sem a pretensão de que sejam lidas ou mesmo respondidas – visto que continuam sendo direcionadas à Jenny mesmo após a sua morte; a quem nunca as enviou ou teve a pretensão de receber respostas – funcionando então como uma estratégia de um retrato de quem escreve, composto nas entrelinhas, tecido pelo fio de um discurso próprio, porque marcado pela tenacidade de uma jovem na contramão da diluição das vontades. Dessa forma, percebemos que as cartas, para Natália, possuem a função de libertação; através da escrita a personagem externaliza toda a sorte de sentimentos e sensações que carrega dentro de si.

As cartas também acabam por nos contar uma história, fazendo com que nesse exercício de escrita, Natália faça uso de sua memória para recuperar situações e acontecimentos envoltos em sua história familiar, relatando alguns fatos que se perpetuam, e terminam por se eternizar em meio às memórias e sentimentos de uma vida.

Sua escrita é marcada por aspectos intimistas, pelo eu feminino que expõe aspectos até então desconhecidos de si mesma, sobre sua própria personalidade e sua vida – e a herança histórica que lhe foi concedida por seu pai, em relação à África. Outra característica marcante de seu relato é a proximidade temporal com os episódios vividos. Apesar de escrever toda uma gama de acontecimentos em dez anos, Natália não se aproxima do lapso temporal de sua avó, Jenny, que escreveu seu diário pelo menos 45 anos depois da ocorrência das situações ali expostas. Para Natália, essa proximidade entre o tempo passado e o tempo presente, em que narra os fatos, lhe dá menos distanciamento do que observa, mas igualmente – aos relatos de sua avó e sua mãe – não a exime do sofrimento e da dor causados pelo ato de rememoração.

Natália encontra no relato de Jenny certa libertação para tomar compreensão de si e de seu querer, mostrando-se outra após o falecimento da avó, o que a faz se encontrar e aceitar os seus sentimentos e suas vontades, demonstrando um amadurecimento da personagem frente à vida. Apaixonada por Álvaro (ex-namorado de sua mãe, Camila), decide então por abrir mão das convenções sociais em favor da paixão. Por fim, Natália decide dar nova expressão à vida, lidando com os receios do passado e se entregando finalmente a si mesma e a paixão:

> Deixei a porta de entrada aberta, e enchi de velas acesas o caminho da entrada até ao seu quarto, Jenny. Vesti a sua camisa de noite branca, de bordado inglês, e meti-me entre os lençóis de frioleiras bordados pela sua avó para celebrar a sua entrada no universo do amor real. No cartão escrevi apenas estas palavras suas: "Vem para dentro de mim, não tenhas medo." E ele veio, Jenny. (PEDROSA, 2005, p. 221)

Considerações finais

O tempo e a memória. Os dois elementos basilares de *Nas Tuas Mãos*, sem os quais não seriam construídas as três narrativas, com distintos jeitos de narrar, de registrar, de perceber e sentir de Jenny, Camila e Natália.

O diário, o álbum de fotografia e as cartas não são somente o que se espera normalmente de cada um desses tipos de narrativa. Assim é que o diário, na verdade, representa não o registro imediato de eventos ocorridos pouco antes, mas reminiscências de uma mulher na sua velhice em uma tentativa de reconstruir o seu passado fragmentado, esfumaçado e imaginado pelo decurso de muito tempo. Ao contrário do que se espera de um diário "usual", portanto, é possível *sentir* na escrita de Jenny que muitas estações passaram. Estamos no domínio do exercício de uma memória cansada e imprecisa, mas que, talvez por isso, transmita uma beleza daqueles acontecimentos já menos recuperados e mais imaginados.

No caso do álbum de fotografias de Camila, notamos uma mulher de outra geração. Se Jenny manteve um *casamento branco* com Antônio por amor, sim, mas também por conta do estigma que um divórcio carregaria na época, é certo que Camila foi muito mais livre em suas relações. O álbum de fotografias, por si só, é uma forma de registro associado ao armazenamento fidedigno de memórias. Não é tão evidente se os comentários que Camila tece às fotografias são próximos no tempo das fotos em si, mas é possível perceber que é um relato mais objetivo e menos emocionado em relação àquele de Jenny. A principal similaridade é que, assim como o diário de Jenny, trata-se de expressão autobiográfica marcada pelos principais eventos da vida da narradora.

Apesar do relato de Camila ser bastante mais objetivo que o de Jenny, decerto há certa transgressão do esperado do gênero neste caso também. A objetividade não chega a ser a ponto de reduzir a escrita

de Camila a meras legendas explicativas que seriam parte de um álbum de fotografias. Primeiro, porque não há imagens efetivamente, e, depois, porque em alguns excertos sequer há referências ao que foi efetivamente fotografado.

No que se refere às cartas de Natália, também verificamos não se tratar de cartas efetivamente direcionadas a um destinatário que as receberá, lerá e enviará de volta alguma resposta. É dizer, as cartas são simbolicamente direcionadas a Jenny, que em algum momento já se encontra morta. Na verdade, do ponto de vista instrumental, estamos próximos do formato de um diário de Natália, que escreve para si. Da análise da obra também é possível verificar que todas as narrativas, apesar de serem relativamente independentes, estão intimamente entrelaçadas e tornam-se experiências coletivas ao se integrarem. A história de Jenny é a principal, na medida em que influencia fortemente as experiências das demais personagens, notadamente de Natália, que muda toda a sua filosofia de vida e trajetória por conta de uma reflexão a partir da morte de Jenny, mas, mais do que isto, a partir das memórias desta última registradas em seu diário.

Nas tuas mãos é uma narrativa em primeira pessoa de três mulheres de uma mesma família que, a despeito de se encontrem em meio a tantas adversidades, mantêm firmes suas vontades. Pedrosa disseca a figura e o papel da mulher através do século XX – aqui representado por três perfis femininos marcados pela quebra dos padrões de sua época –, rompendo com um certo lugar, indo a fundo em suas intimidades e subjetividades, relatando através de suas escritas memorialísticas a fuga dos padrões, a sentimentalidade, a busca pela liberdade feminina e pelo amor.

Jenny, Camila, Natália falam com "o outro" em seus relatos, mas buscam (re)construir a si próprias. Essa empreitada pode ser analisada tanto do ponto de vista subjetivo individual das personagens, mas também com um enfoque coletivista. Assim, ao mesmo tempo que a obra retrata a fundo as lutas cotidianas de cada uma dessas mulheres, exprime a reconstrução da mulher, de valores coletivos, e de uma ideia de nação.

Referências

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico* – de Rousseau à internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. São Paulo: Planeta, 2005.

A atualidade da prosa literária brasileira em *Essa Gente*, de Chico Buarque de Holanda

Maria Jodailma Leite[1]

A literatura da atualidade desperta diversas querelas, devido sua imprecisão, defini-la é um trabalho árduo, em virtude de encontrar-se em movimento, e estarmos imersos em suas constantes transformações. Em seus estudos teóricos Erik Schollhammer (2009) ressaltando o questionamento "Que significa literatura contemporânea?", destaca sua inadequação, uma estranheza histórica possível de captar os cantos marginais e obscuros do presente afastado de sua lógica. Nessa perspectiva, ser contemporâneo é ter capacidade de se orientar no escuro e obter coragem de reconhecimento e comprometimento com um presente impossível de coincidir (SCHOLLHAMMER, 2009).

Rompendo com moldes pré-estabelecidos e regras padronizadas, a ficção atual, destaca-se pela não limitação para com padrões impostos, e usufrui das categorias estéticas de outros períodos ou cria novos elementos, rompendo com alicerces estagnados e selados, ganhando notoriedade pela multiplicidade e heterogeneidade de produção, numa amplitude de possibilidades. Ela sofreu e continua enfrentando mutações, diante de um contexto pós-industrial, de duas guerras mundiais, do crescente acesso tecnológico e de um enorme número de informações sendo reproduzidas com extrema velocidade.

Refletindo sobre as diversas vertentes das narrativas e autores da literatura dos dias atuais, Schollhammer (2009) apresenta uma inquietação permanente, indica uma urgente tentativa de captar o presente imediato, que não concerne a simples ligeireza ou alvoroço temporal, mas uma ambição de alcance a uma determinada realidade. Numa consciência da dificuldade na captação dessa temporalidade, temos uma demanda na literatura brasileira que se manifesta tanto como reinvenção do realismo, retratando problemas políticos, culturais e sociais de seu tempo, quanto voltada para o intimismo e a consciência subjetiva.

Nesse cenário, temos as construções do poeta, compositor, intérprete, dramaturgo e ficcionista Francisco Buarque de Holanda, ou

1. Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), Professora de Escola Estadual e Municipal na cidade de São Paulo.

apenas "Chico Buarque", que nas suas produções intelectuais, recorre ao intimismo, concomitante com crítica social e memória histórica. No tocante às ficções, Chico Buarque "revelou um dos melhores praticantes do gênero no país. Os seus romances são densos, sem concessões, muito inventivos, com um toque muito frequente de originalidade [...] a sua carreira nesse campo prossegue em voo alto [...]" (CANDIDO *apud* ZAPPA, 2011, p. 412).

Chico Buarque sempre demonstrou preocupação com os problemas sociais, durante a ditadura no Brasil, um período de extrema perseguição, censuras, torturas e assassinatos, ele deixou claro sua oposição ao sistema ditatorial, ilustrou seu posicionamento em seus trabalhos, teve a maioria de suas obras vetadas. Para driblar os censores, recorreu a pseudônimos, e suas letras eram repletas de metáforas, ambiguidades, estratégias variadas com a pretensão de retratar a realidade da época. Entre suas composições, a música: *Apesar de você*, passou pela censura fingindo tratar-se do fim de uma relação. Acabou virando uma canção de resistência e de esperança contra a ditadura. Depois que a letra ganhou sucesso, perceberam o real propósito dela, e tornou-se proibida.

O olhar sensível de Chico Buarque reflete os problemas do mundo e, em especial, do Brasil, suas críticas, têm diversas dimensões, resistência contra o sistema político autoritário, pensamento reflexivo e contestações contra os problemas enfrentados pelos grupos denominados pelo sistema como "marginalizados ou desfavorecidos", com sutileza, dispõe das figuras de linguagem, enigmático, com ironia, entre ditos e não ditos.

A preocupação com a sociedade é enfatizada em todas as suas criações, nas músicas, dramaturgia, e na produção literária, logo em sua primeira novela, *Fazenda modelo,* de 1974, temos um livro alegórico, no qual, bois e vacas fazem uma alusão à sociedade humana, numa crítica ao Brasil da censura, do regime ditatorial. Em 1991, é lançado Estorvo, e segundo Roberto Schwarz, "é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve" (1991, n.p.). Em seguida, veio *Benjamim (*1995), e conforme Nayse Lopez, "o resultado é um livro surpreendente" (1991, n.p.). *Budapeste* é lançado em 2003, e nas palavras de Jeová Santana (2003, n.p.), o romance "mostra cada vez mais afinidade de Chico com esse gênero ficcional", depois temos, *Leite derramado* (2009), apontado pelo poeta e jornalista, Heitor Ferraz (2009, n.p.), como "triunfo literário". Em 2014, foi lançado *O irmão alemão*,

e Raimundo Neto (2014, n.p.), ao comentar sobre esse livro, afirma que poucos escrevem como Chico com tanto esmero e amor pela linguagem. Sucesso de público e crítica, Chico Buarque ganhou o prêmio Jabuti por *Estorvo*, *Budapeste* e *Leite derramado*. Em 2019, Chico foi condecorado com o prêmio Camões, principal troféu literário da língua portuguesa. Seu primeiro livro após essa premiação é *Essa Gente*, lançado no mesmo ano da premiação, romance que é objeto deste artigo. Para o crítico literário A. Nestrovski: "O livro chega a ser muito engraçado, uma alegria de se ler. Talvez seja o melhor romance do Chico" (NESTROVSKI, 2019, n.p.).

O romance *Essa gente,* apresenta a história do protagonista narrador-personagem, Manuel Duarte, um escritor decadente, que após publicar alguns livros e ganhar certa notoriedade com o romance histórico *O Eunuco do Paço Real*, está passando por um "bloqueio criativo", tendo dificuldade em concluir seu novo romance. Duarte afirma que sua dificuldade em produzir se deve a adversidades pessoais e aos problemas sociais que o cercam.

> Fiquei de lhe entregar os originais até o fim de 2015, e lá se vão três anos. Como deve ser do seu conhecimento, passei ultimamente por diversas atribulações: separação, mudança, seguro-fiança para o novo apartamento, despesas com advogados, prostatite aguda, o diabo. Não bastassem os perrengues pessoais, ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país. (BUARQUE, 2019, p. 5)

Além da dificuldade em escrever, Manuel Duarte também enfrenta problemas financeiros, podendo ser despejado do apartamento em que mora a qualquer momento. Na vida sentimental, a situação não é diferente – passou por dois casamentos fracassados. Durante treze anos, foi casado com a tradutora Maria Clara, com quem teve seu único filho. Duarte deixa todos os cuidados da criança para a mãe, sem se importar com o fato de o menino fazer terapia e usar medicamentos por descontrole motor, mudanças de humor e transtornos de déficit de atenção. No seu segundo casamento, viveu com a arquiteta e designer Rosane por três anos, sendo trocado por um velho milionário, vendedor de soja na Amazônia.

Enquanto o narrador se encontra mergulhado em seus problemas, acaba nos apresentando um espaço caótico. A narrativa se situa no Brasil, mais precisamente, na cidade do Rio de Janeiro. Enquanto

Duarte perambula, em busca de inspiração para seu novo romance, convida o leitor a tecer a história com ele, abordando a desigualdade e diversas mazelas sociais, uma violência desmedida no espaço urbano. A narrativa acontece entre 2016 e 2019, período em que o Brasil enfrentou um golpe político, tendo uma presidenta destituída do cargo, um ex-presidente preso, com acusações imprecisas, e um governo autoritário, ultradireitista que defende a tortura, tomou conta do país. Retratando as contradições e retrocessos o protagonista caminha entre intimismo e a dura vida dos excluídos, o racismo estrutural, a homofobia, a brutalidade da polícia para com os negros e os pobres. Nada no romance está lançado por acaso, temos as mazelas sociais como pano de fundo para o intimismo ou o intimismo como pano de fundo para as mazelas sociais? Percebemos que as duas vertentes se completam.

Há, em *Essa gente,* muitos dos procedimentos estéticos que caracterizam a literatura da atualidade no Brasil e em outras partes do mundo. O romance *Essa gente* é composto de 69 capítulos curtos, encabeçados por datas, muitas vezes acompanhados pelo local onde os acontecimentos se desenrolam. Com exceção de um capítulo que remete a 1999, a obra começa em 2018, volta para 2016, retorna a 2018, depois passa para 2017, e de repente estamos em 2019. Não só as datas estão embaralhadas, mas as histórias são narradas de forma descontínua, sem que se possa prever quando determinado episódio será retomado e sob qual perspectiva ou personagem. Schollhammer (2019) relaciona a urgência da literatura contemporânea de representar a realidade à "popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas" (p. 14). A forma de narrar o romance de Chico Buarque responde às demandas do leitor do século XXI.

As datas aparecem expostas em todos os capítulos como recurso para captar um presente, a pressa também é evidente ao nos depararmos constantemente com a palavra "agora", advérbio citado por cinquenta e cinco vezes ao folhearmos as páginas. É explícita a urgência de escrever prontamente, visando atingir um objetivo. Não é simplesmente uma escrita apressada, mas a tentativa de captar o instante, o momento, um desejo de alcançar uma determinada realidade, contudo, consciente de que essa realidade não será atingida plenamente, pois não pode ser capturada diretamente.

O explicitado desejo de imediatismo, também é evidenciado, na busca por um encontro rápido com o leitor; o livro que foi finalizado,

conforme as datas no enredo, em setembro de 2019, em novembro do mesmo ano já se encontrava nas prateleiras das melhores livrarias.

A sucessão de mini capítulos revela uma composição diversificada de gêneros, alguns são relatos em primeira pessoa e versam sobre o cotidiano do narrador Manuel Duarte, parecem, à primeira vista, que nos deparamos com um diário:

> 3 de abril de 2019
>
> Para um escritor ambulante como eu, achei que sairia barato fazer um agrado na Maria Clara e levar seu labrador para passear de quando em quando. (BUARQUE, 2019, p.87)

Os aparentes diários são intercalados com cartas de autoria do narrador protagonista, cartas de outras personagens para ele, ou cartas trocadas entre as personagens e sobre as quais (cartas) o narrador não parece ter conhecimento. Esse é o caso da carta do editor Petrus a Maria Clara, ex-esposa de Duarte, na qual Petrus pede a ela uma "reaproximação intelectual" com o ex-marido, a fim de voltar a auxiliar no processo de produção do livro que ele está produzindo e que a editora precisou recusar (BUARQUE, 2019, p. 22-3). Dez páginas depois, o leitor se depara com uma carta muito amável que ela escreve para Duarte, oferecendo-se para lhe dar assistência na redação do romance que ele precisa entregar à editora.

Ainda dentro do gênero textual carta, encontra-se uma notificação judicial, redigida em um nível linguístico bastante formal, que destoa do tom de informalidade do livro:

> Rio de Janeiro, 9/02/2019
>
> NOTIFICAÇÃO EXTRAJUDICIAL
>
> Prezado Senhor,
>
> Notificamos V.Sa. para os efeitos do artigo 726 do Código Penal Civil [...] Certos da sua compreensão e colaboração, colocamo-nos á disposição para o que se fizer necessário.
>
> Atenciosamente,
>
> Departamento Jurídico
>
> Companhia de Seguros Hampshire
>
> (BUARQUE, 2019, p. 40)

"A abolição dos gêneros literários na prática de gêneros híbridos" (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260) é uma tendência presente na literatura atual. Entremeadas aos relatos em forma narrativa, encontram-se, no romance de Chico Buarque, transcrições de ligações telefônicas, que costumam não registrar as falas do narrador - o que confere ao texto certo toque de humor-, mas as de seu interlocutor, nas quais predomina o linguajar coloquial: "No outro domingo? Eu acho que pode ser. Espera aí, dia 31 eu tenho jantar no Palácio Guanabara. Canalha por quê? Agora para você é todo mundo fascista" (BUARQUE, 2019, p. 79).

Outro gênero que se incorpora ao tecido heterogêneo da narrativa são as notícias de jornais da mídia impressa e televisiva, como se vê abaixo:

> ESCRITOR ENCONTRADO MORTO EM APARTAMENTO NO LEBLON.
>
> [...] Não se viam sinais de arrombamento ou de luta corporal no apartamento e na mesa de centro havia um copo e uma garrafa de vinho vazios. Aparentemente o escritor teria cometido suicídio, mas o delegado Durval Serapião da 14a DP não descarta a hipótese de latrocínio. (BUARQUE, 2019, p. 190)

Por vezes, em recortes narrativos em que as personagens expõem seus pensamentos, o narrador, que frequentemente deixa clara sua intervenção, assume um perfil onisciente. É o que ocorre no trecho em que Rosane pensa: "Deus me livrou de ter um filho com o Duarte. Eu já desconfiava que ele não daria um bom pai, pela maneira como ignorava o pentelho do filho com a primeira mulher" (BUARQUE, 2019, p. 27). Essa estratégia se torna mais evidente, quando a voz do autor se insinua no lugar da voz do narrador: "Duarte deve ter sonhado com a Rebekka, porque ao entreabrir os olhos ainda pensou que fosse ela à sua direita na cama, quem sabe num motel da Avenida Niemeyer" (BUARQUE, 2019, p. 130-131).

Essa Gente expõe distintos pontos de vista na voz dos personagens. Temos um jogo que possibilita abertura de discursos, modificando o espaço entre narrador e objeto, numa pluralidade de vozes. Conforme afirma Linda Hutcheon, na ficção do pós-modernismo, "os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar" (HUTCHEON, 1991, p. 29). Os personagens ganham destaque, trocando a posição de objeto para narrador. A apropriação dos distintos gêneros, na obra em questão, possibilita a reprodução

desse hibridismo de vozes, certas vezes, até mesmo, diluindo a fronteira entre oralidade e escrita. A personagem Maria Clara é tradutora, seu trabalho é destinado à compreensão e adaptação das vozes de escritores, em uma suposta carta ao escritor Sr. Balthasar, ela exclama:

> Rio, 23 de setembro de 2017 Estimado Sr. Balthasar, [...] Advirto-lhe que tomei a liberdade de alterar alguns sinais de pontuação, como os dois-pontos que abundam no original e que muitas vezes podem ser substituídos por pontos e vírgulas, a meu ver bem mais distinto. Suprimi também alguns pontos de exclamação que, francamente, julgo redundantes. Permita-me acrescentar que anseio conhecê-lo pessoalmente por ocasião de sua anunciada vinda ao Brasil. Com imensa e antiga admiração, Sua, Maria Clara Duarte. (BUARQUE, 2019, p.10)

Percebemos que quando a personagem exerce seu trabalho, demonstra enorme preocupação com a formalidade, redundâncias, pausas, pontuações. Contudo, o discurso de Maria Clara é completamente modificado, num episódio, no qual, ela descobre que seu filho tem sofrido bullying na escola por coleguinhas que o tratam com diferença por denomina-lo filho de comunista. Segundo relato do narrador, a tradutora, para defender o filho, foi na escola com blusa vermelha, customizada com aplique de foice e martelo. Chegando à escola uma pedagoga alegou que não podia censurar as crianças por tratar o filho dela com diferença, pois naquele recinto as crianças tinham a liberdade de se expressarem. Como desabafo, sem planejar as palavras com antecedência, "Maria Clara a acusou de conivência com esse governo escroto filho da puta, cancelou a matrícula do guri, e a caminho de casa aventou a possibilidade de levá-lo para estudar em Lisboa, onde ele iniciaria o ano letivo já no próximo setembro" (BUARQUE, 2019, 168). A linguagem oral é utilizada no calor do instante, de maneira espontânea, pura, natural, sem censura. Barthes (2004, p.3), em *O grão da voz*, aponta que, ao escrever nos protegemos e a escripção é como rodar sete vezes a língua na boca. Perdemos tudo aquilo que separa a histeria da paranoia.

Enquanto a primeira ex-mulher de Duarte reclama do governo atual, a segunda, Rosane, chegou a encomendar uma estátua de ouro do presidente e pendurou uma faixa verde-amarelo, ela tem relações diretas com pessoas do governo, e alcançou benefícios com isso, alavancou sua carreira de arquiteta e designer. Seus diálogos com Duarte,

geralmente, ocorrem por transcrições da linguagem oral, de ligações telefônicas:

> – Duarte? Sou eu, Rosane. Que voz é essa? Parece um búfalo, sei lá, um búfalo nas catacumbas. Eu estou ótima. A novidade é que eu vou mudar de ares. Eu vou me casar na igreja, acredita? Que velho? O Napoleão já era, darling, eu vou me casar com o Piccolini. Piccolini, não conhece? É o maior pecuarista do Mato Grosso, se você quer saber. Que queimadas? Ah, nas terras dele não, graças a Deus. Nada, lá não tem mais o que queimar. (BUARQUE, 2019, p.182)

A fragmentação estrutural da narrativa, os distintos gêneros e vozes, tem o efeito de dar a sensação de que o livro está sendo produzido ao mesmo momento da leitura, ou seja, de que o leitor está diante de seu processo de criação. O leitor se coloca ao lado do autor narrador, participando da suposta tentativa de escrever um romance. Diante de problemáticas sociais, inquietações, tem-se a impressão que todos se tornam agentes ativos da construção da história.

> A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. (HUTCHEON *apud* REICHMANN, 2006, p.1)

Com a mescla de relatos supostamente documentais, com a exposição dos problemas sociais, com relatos altamente pessoais, e o onírico, o leitor também é chamado a caminhar por uma linha tênue entre realidade e ficção, o que desestabiliza a credibilidade da narrativa e exacerba sua incerteza. Assim, Chico Buarque convoca seu interlocutor a trabalharem juntos, envolvendo-o, de forma direta, ou sutil, no processo de criação literária. O romance *Essa gente* configura-se como uma obra metaficcional.

O narrador-personagem, Duarte, cujo sobrenome tem uma sonoridade parecida, não sem motivo, com Buarque, é um escritor que diversas vezes ao longo do romance alude a seu processo de criação, desde a descrição que oferece de seu método de passear nas ruas para pensar e anotar ideias, até a menção direta da relação ambígua entre o autor que escreve *Essa gente* e o narrador que está escrevendo um livro. Em uma passagem, atendendo a um pedido de Rebekka, uma

jovem holandesa pela qual sente grande atração, Duarte concorda em deixá-la ler a história que está escrevendo, mas quando abre o laptop, percebe que na tela se encontra justamente a cena em que descreve um sonho erótico que teve com a moça: "surgiu na tela uma das minhas páginas mais recentes, por acaso aquela em que meu narrador sonha com a Rebekka nua na piscina" (BUARQUE, 2019, p. 171). A leitura de trechos do livro de Duarte pela garota que pretende traduzi-lo para o inglês, conduz à mescla entre o romance de Buarque e o livro que está sendo escrito por Duarte, podendo causar certo estranhamento ao leitor, que precisa ser atento para compreender o que se trata do livro de Duarte e de Buarque. Em um trecho, temos o diálogo: "Girou o corpo, aquele corpo, aquele corpinho, ergueu as pernas, puxou seu shortinho para o alto e – Sacanagem parar logo aí. – Amanhã tem mais". (BUARQUE, 2019, p.179). As vozes no discurso se embaralham podendo confundir o leitor, numa provocação para compreensão do que se trata do livro de Duarte e de Buarque. Entre os procedimentos metaficcionais, também temos a seguinte intervenção feita por Duarte: "O leitor que pagou por este livro tem o direito de me cobrar um relato dos meus encontros com a Rebekka ao longo do tempo em que nada registrei aqui" (BUARQUE, 2019, p.172).

Gustavo Bernardo (2010, p. 9) esclarece que a metaficção se refere a "um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma". No romance de Chico Buarque, a própria capa do livro se propõe como uma duplicação da narrativa, estratégia concebida por Raul Loureiro, capista dos romances do autor. Na capa, *Essa gente* incorpora, em corpo mínimo, todo texto do romance. Loureiro salienta que após ler a obra e perceber que o personagem-narrador era um escritor, como Chico Buarque, optou por reproduzir o aspecto metalinguístico no próprio livro.

Ao nos depararmos com o texto *Essa gente*, logo na desdobra do livro, somos guiados à indagação de estarmos diante de um texto autobiográfico, pois Sérgio Rodrigues (2019) aponta que "há alguns pontos de contato entre Chico Buarque e o protagonista de *Essa gente* [...]" O sobrenome de perfil vocálico idêntico: Buarque x Duarte, o narrador é um escritor, ambos têm o hábito de caminhar pelos arredores do Leblon (BUARQUE, 2019, p. 37).

Rodrigues (2019), após apontar fios condutores entre o autor e o narrador/personagem, afirma que buscar alusões autobiográficas no

decorrer da leitura "conduz o leitor a um beco sem saída", provocando uma ambiguidade que impossibilita um pacto autobiográfico, ou por outro lado, criando um pacto oximórico, guiando o leitor para autoficção. "uma estratégia capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional" (AZEVEDO, 2008, p.34). A autoficção é outra estratégia frequente na produção literária da atualidade, a tendência não é nova, mas tem ganhado notoriedade e transformações, O termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, com base em sua experiência como paciente de sessões de psicanálise. Conforme elucida Diana Klinger (2007, p. 51-2), para a Psicanálise, "o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si". Assim, a escrita de si não pode ser senão um exercício de ficção, o que implica que "o romance ou conto autobiográfico não buscará ocultar sua origem ficcional, mas, ao contrário, forjará com o leitor um pacto no qual deixará claro que se trata do relato ficcionalizado de uma vida ou de parte dela" (DARIN, 2012, p. 98).

Em *Essa gente*, temos um jogo autoficcional, no qual, o leitor é convidado a relacionar a vida do autor à do narrador protagonista. Os gostos de Duarte se confundem com os de Buarque. Duarte relata sua rotina da seguinte forma: "Chego em casa, escrevo estas parcas linhas, abro um vinho, esquento um suflê e vejo futebol na televisão. Vou me deitar para lá de meia-noite, tenho sono, mas não consigo dormir" (BUARQUE, 2019, p. 8-9).

Na biografia feita por Zappa (1999, p.11), além do hábito de caminhar, Chico afirma que tem problema de insônia, o vinho "é praticamente a única bebida que toma hoje". Ele também fala sobre seu amor pelo "futebol", "o futebol foi a grande saída encontrada por Chico para amenizar a *Via crucis* das temporadas na estrada. Em todo lugar onde tem *show*, tem jogo também" (ZAPPA, 1999, p.31).

Notamos referências indiretas à vida de Chico Buarque, que se insinuam no livro. Por exemplo, Maria Clara, primeira esposa de Duarte, é uma excelente tradutora que ajudava o marido corrigindo e até mesmo reescrevendo partes de suas obras. Apesar da separação, eles continuam com um vínculo de amizade e Duarte a visita constantemente. Marieta S. da Costa, primeira esposa de Buarque, é uma atriz renomada, que participou da montagem de alguns espetáculos de Chico Buarque, como *Roda viva* e *Ópera do Malandro*. Apesar do

fim do casamento os dois são muito amigos: "ninguém me conhece como o Chico e ninguém o conhece como eu" (SEVERO *apud* ZAPPA, 1999, p.164).

Brincando com essas iniciais, Duarte escreveu um livro em homenagem a sua primeira esposa, intitulado *Elegia a M.C.,* a companheira que era sempre a primeira a ler e opinar sobre seus textos.

> [...] como dar conta de um romance sem ter ao lado uma mulher como a Maria Clara? Que outra mulher vai aturar que eu a sacuda no meio do sono para me destrinchar problemas de sintaxe? Qual mulher vai fingir assombro e me cobrir de beijos de madrugada por eu lhe revelar peripécias inéditas da minha narrativa? (BUARQUE, 2019, p. 158)

O autor, ao apontar a dificuldade em julgar o próprio trabalho e a necessidade de outra opinião, explica que, quando casado, era para Marieta, primeiramente, que ele exibia trechos de seus textos: "Tendo um leitor que dê um palpite, é melhor. Quando estava casado mostrava para Marieta" (ZAPPA, 1999, p.151). Se, no aspecto referencial, a vida amorosa de Duarte ecoa a de Chico Buarque em muitos aspectos, há divergências fáceis de constatar a respeito de sua relação com os filhos, diferente de Duarte que teve apenas um filho e foi um pai ausente, Chico Buarque teve três filhas, Silvia, Helena e Luisa, e principalmente durante a infância da filha caçula, Luisa, ficou uma temporada sem fazer shows. Chico costumava contar histórias para as filhas dormirem e chegou até a escrever o livro infantil Chapeuzinho Amarelo, em homenagem a Luisa que era muito medrosa (ZAPPA, 1999).

O jogo entre dados factuais da vida do autor e a vida ficcional do personagem narrador, implícito no recurso da autoficção, forja "uma estratégia capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional" (AZEVEDO, 2008, p. 34).

Como lembra Azevedo, no frágil equilíbrio entre ficcional e o autorreferencial, instaura-se um entrelugar:

> O que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de

> um "eu", é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p. 37)

Em *Essa gente,* como pontuamos, as pistas dispostas sobre informações factuais da vida do autor confundem o leitor e o surpreendem, fazendo com que se questione sobre o que é supostamente autobiográfico e o que é criação ficcional. O procedimento narrativo do protagonista do romance também segue esse padrão, pois, ao realizar o recorte de sua vida, Duarte constrói os relatos a partir de sua memória, de modo fragmentado e até desorganizado. Assim, tanto o autor quanto o narrador forjam uma ambiguidade e descontinuidade próprias da escrita autoficcional: "parte do fragmento não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido" (FAEDRICH, 2014, p. 24).

A biografia de Duarte apresentada no final da narrativa aponta que além de ter nascido no Rio de Janeiro, o narrador "Na juventude, participou de movimentos de oposição à ditadura militar" (BUARQUE, 2019, p. 192). Chico foi atuante durante o período da ditadura no Brasil e *Essa gente* pode, supostamente, ser uma terapia, um luto, ou possivelmente uma vingança diante da realidade do Brasil atual, em que grupos de pessoas começam a apoiar a volta do duro regime, e que elegeram de maneira democrática um presidente autoritarista que defende tortura.

Chico Buarque utiliza a autoficção para performar sua insatisfação com o Brasil de 2016 até o ano de 2019, confirmando a afirmação de Faedrich (2014) sobre a autoficção não ser um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser, pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor (FAEDRICH, 2014). Arfuch corrobora salientando que "toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e, portanto, todo relato autobiográfico remete a um para além de si mesmo" (*apud* KLINGER, 2006, p. 21-22). Isto posto, num referencial de fatos que remete a uma realidade coletiva, Chico Buarque apresenta várias provocações, uma violência desmedida, promovida pelo suposto homem de bem, simpático com todos, mas, que bate na esposa, ou agride um índio morador de rua, de

maneira gratuita, aqueles que lincham os travestis por preconceito, pessoas que não aceita as diferenças. E a violência cruel pela polícia, entre esses, Duarte narra um protesto devido ao assassinato de um gari, Willian de Mendonça Santos, por bala perdida da polícia. O caso, que aconteceu veridicamente, teve repercussão nacional. O gari estava com o uniforme de trabalho quando foi baleado com dois tiros. Ainda retratando a violência policial, após um sequestro feito por um garoto inexperiente, a polícia metralha o sequestrador, sem levar em consideração o fato de ele ter baixado a arma e se entregado.

> Aparentemente, a fim de se entregar, o assaltante solta o porteiro e baixa a arma, mas de repente sacode a cabeça e cai duro no chão. Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite. Deitado de costas, se contorce inteiro ao levar mais uns tantos tiros à queima-roupa. Depois que se aquieta, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas. Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da façanha. (BUARQUE, 2019, p. 69-70)

A violência, além de ser normalizada, é ovacionada, vira um espetáculo, com fotos e risos. Outra ação de violência de militares citada em *Essa gente* é o assassinato do músico e segurança Evaldo dos Santos Rosa. O ocorrido foi tão inexplicável que no livro o fato é exposto como uma notícia de jornal que não dá para digerir. Evaldo foi alvejado com mais de oitenta tiros disparados por policiais contra seu carro. Ele estava indo para um chá de bebê e dentro do carro estava sua família, esposa, filho e afilhada. O delegado chegou a falar para imprensa que os disparos aconteceram por engano. A menção ao ocorrido no texto ocorre sem muitas explanações: "[...] agora abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro" (BUARQUE, 2019, p.89). Esses fatos refletem demonstrações de retrocessos, apontando que os militares continuam matando inocentes e agindo com truculência contra civis, tal como ocorria durante o período da ditadura militar e as principais vítimas são os negros da periferia. Jader Santos Alves (2017) em seus estudos*: A atuação policial na perspectiva de jovens negros: vozes dos invisíveis* apontou que existe uma repressão dominante na sociedade brasileira "que, na prática, autoriza, de forma velada, e, por vezes, explícita, a violência policial

contra a juventude negra dos bairros populares, solapando os direitos previstos na legislação" (ALVES, 2017, p.7). Infelizmente, o Estado brasileiro "resiste em reconhecer a sua responsabilidade e em permitir, quer no contexto da ditadura, quer no contexto democrático, o completo acesso a informações que possam esclarecer os crimes cometidos pelos órgãos oficiais de repressão [...]" (SANTOS, 2010, p. 148).

Apenas no final do livro *Essa gente*, descobrimos que o narrador é um mulato, divergência entre Duarte e Buarque, mas que pode desencadear uma reflexão, sobre alteridade, racismo, violência, pois, mesmo o personagem, não sendo morador de um bairro periférico, teve um final dúbio e cruel, e o preconceito continua presente mesmo depois do seu fim, Duarte é encontrado em estado deplorável, e "Assim que eles descem pela escada, alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída" (BUARQUE, 2019, p. 59).

Considerações finais

Chico Buarque dá vida a seu "duplo", o narrador Duarte, e, na posição de criador, retira a vida desse seu "outro eu", matando o personagem no final do livro: "O conhecido escritor Manuel Duarte, 66, autor do *best-seller* O Eunuco do Paço Real, foi encontrado morto em seu domicílio no Leblon" (BUARQUE, 2019, p. 190). E sua morte, torna-se apenas um número, sendo identificado como o escritor mulato do apto 702.

Essa Gente, como prosa atual, estruturada em mini capítulos, democratiza as vozes no texto, tem liberdade no hibridismo genérico, insere o leitor na obra, caminhando com o narrador, que, por sua vez, faz um jogo com pitadas auficcionais, e apresentando questões perturbadoras, violências desmedidas, o preconceito, desvalorização da vida.

O título da obra remete uma questão, quem seria essa gente? Aqueles que agridem o próximo, gratuitamente? Essa gente pode significar a gente humilde, os menos favorecidos que têm sofrido diversas violências? Essa gente pode ser todos aqueles, que como Duarte, apenas observam inertes às mazelas que tomam conta de nosso país? Essa gente somos todos nós, leitores, convidados a enxergar os problemas sociais, e refletir sobre nossas atitudes diante deles? O livro não propõe respostas prontas, cabe a cada um, tecer suas próprias considerações.

Referências

ALVES, Jader Santos. *A atuação policial na perspectiva de jovens negros: vozes dos invisíveis.* 144 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Segurança Pública, Justiça e Cidadania) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira* de Literatura Comparada, n.12, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182 > Acesso em: 04 de novembro de 2020.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*: entrevistas. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

Companhia das Letras – *Raul Loureiro e a capa de "Essa Gente" de Chico Buarque*. Youtube, 22 de nov. de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cduxsRNYl4g&gt> Acesso em: 04 de nov. de 2020.

DARIN, Leila Cristina de Melo. Autoficção em vida querida, de Alice Munro. Revista da Pós-Graduação em Letras – *UNIANDRADE*, Curitiba, v. 16, n. 1 , 2018. Disponível em: https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/953> Acesso em: 04 de janeiro de 2020.

FAEDRICH, Anna. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.* In: Itinerários, Unesp, Araraquara, n. 40, jan./jun. 2015, p. 45-60.

FERRAZ, Heitor. A palavra e o som. *Revista Bravo*, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_bravo_heitor.htm> Acesso em: 04 de novembro de 2021.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LOPEZ, Nayse. Chico volta ao romance com o onírico Benjamim e revela que sua maior inspiração literária é a música. *Jornal do Brasil,* 02/12/95. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_nayse.htm> Acesso em: 04 de novembro de 2021.

NETO, Raimundo. Resenha: O irmão alemão, de Chico Buarque. *São*

Paulo Review, 28 de novembro de 2014. Disponível em: <https://saopauloreview.wordpress.com/2014/11/28/resenha-o-irmao-alemao-de-chico-buarque/> Acesso em 04 de nov. 2021.

NESTROVSKI, Arthur. Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país. *Folha de São Paulo*, 8 de nov de 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/pequeno-grande-romance-escrito-por-chico-buarque-resume-o--estado-do-pais.shtml >Acesso em: 04 de novembro de 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? *Scripta UNIANDRADE*, v.04, p. 331-349, 2006.

SANTANA, Jeová. *Bazar de alucinações*. Companhia das letras, 2003. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_cialetras.htm> Acesso em 04 de nov. 2021.

SANTOS, Cecília MacDowell. Memória na Justiça: A mobilização dos direitos humanos e a

construção da memória da ditadura no Brasil. *Revista crítica de ciências sociais*. 88 | 2010,

p.127-154. Disponível em: https://journals.openedition.org/rccs/1719&gt. Acesso em 04 de nov. 2021.

SCHOLLHANMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Em Estorvo, Chico Buarque inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo. *Veja*, ed. de 7 ago. 1991. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm Acesso: 04 de nov. 2020.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

ZAPPA, Regina. *Livro Para Seguir Minha Jornada Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

A presença da escrita cinematográfica na literatura neorregionalista brasileira

Herasmo Braga (UESPI/UFPI)[1]

Introdução

Não constitui nenhuma novidade o debate acerca do regionalismo na literatura, no cinema, nas artes de modo geral, brasileira. Essa presença como sua discussão vêm desde o século XVIII, quando surge essa estética a partir do romantismo. Ao longo do tempo, aconteceram inúmeros embates, pois ora se tinha de maneira valorativa, ora se confundia como localismo, ora como traço cultural de um país em desenvolvimento. Na contemporaneidade, as discussões permanecem, todavia, sob outra égide, do neorregionalismo. Tendência na literatura e nas artes que mantém o forte diálogo com as tradições regionalistas na nossa cultura e nas nossas produções escritas, visuais, representativas, trazendo, no entanto, novos elementos que a singularizam nas abordagens atuais, como veremos a seguir. Assim, sob a tônica das caraterísticas neorregionalistas, iremos nos debruçar sobre a substância *tempo*, tomando como obra ilustrativa *Sombra Severa* (2011), do escritor Raimundo Carrero, marcada por uma escrita de forte influência cinematográfica, como será demonstrado ao longo do texto.

Ainda sobre as equivocadas críticas em torno do regionalismo literário brasileiro

Faz parte da dinâmica em torno das produções literárias o seu reconhecimento advir por intermédio de premiações, e quando elas fazem parte de seleções críticas pertencentes à certa tradição crítica de reconhecimento e notoriedade do grande público, torna a projeção da obra vencedora em sua categoria não só com mais visibilidade,

1. Professor adjunto III (UESPI), Professor permanente do Programa de Pós Graduação em Letras (UFPI), mestre em Letras (UFPI), doutor em Literatura Comparada (UFRN) e Pós-doutor em Filosofia Contemporânea (UFPI).

como também, maior legitimidade. Assim ocorre oriundas do prêmio Jabuti, realizado pela Câmera Brasileira do Livro, por mais de seis décadas. Somam-se além das premiações ao longo das diversas categorias algumas novas ou velhas abordagens que contribuem para a dinamização sobre a tradição literária brasileira. Na categoria romance deste ano, podemos observar o ressurgimento quase circular sobre a questão do regionalismo na nossa tradição literária. Não será, portanto, que nas produções literárias contemporâneas não estamos diante de um Neorregionalismo, em que deveríamos aprofundar e (re)conhecer, antes de apenas perpetuarmos algumas formulações mal resolvidas por grandes críticos nacionais como Antonio Candido e Karl Eric Schollhammer, e que acabam dominando equivocadamente o nosso imaginário crítico?

Não é de hoje que romancistas contemporâneos ganhadores do prêmio Jabuti, como também, reconhecidos por outros meios, procuram se distanciar do estigma formulado de que regionalismo é uma maneira de inferiorizar a sua própria obra. Podemos ilustrar ganhadores recentes como Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito e agora Itamar Vieira. Outros ganhadores do prêmio Jabuti como Maria Valéria Rezende e Raimundo Carrero, e não ganhador, acredito ainda, Francisco Dantas, ficam confortáveis com essas vinculações às suas obras e não sentem diminuição ao serem vistos como autores neorregionalistas. Desde cedo, aprendemos a significativa dimensionalidade continental do nosso país, todavia, não compartilhamos desta mesma noção quando se trata de cultura, pois diante de tanta vastidão territorial, constitui até lógico termos uma diversidade cultural; contudo, ao invés de um olhar de reconhecimento e valorização de tudo que essa heterogeneidade poderia nos proporcionar, tentamos reduzi-la e estabelecemos aspectos hegemônicos. Consequentemente, agimos de forma hierárquica no tocante às identidades culturais constituídas ao longo da história, marcada por uma multiplicidade de influências de outras regiões e até de outros países e continentes.

Importante atentarmos também que não só a cultura brasileira, mas tudo que a cerca, seja relacionado às suas manifestações, análises, tradições, seja proveniente de questões dos nativos e invasivos, litoral e interior, sul e norte, cosmopolita e regional, é marcado pelas tensões desde os nossos primeiros momentos. Em um país de dimensões territoriais extensas e de composição populacional tão diversificada, todas essas abordagens são válidas, todavia, o que apequena

os potenciais discursivos no reconhecimento da riqueza na diversidade é quando se tenta tornar algum traço cultural legítimo e, portanto, hegemônico.

Esse estigma nos assombra sistematicamente a partir do século XVIII, quando passamos a esgrimir a constituição de uma identidade nacional, e por ainda hoje perpetuar essa ideia de consolidação hierárquica através da cultura. No âmbito da Literatura, esses conflitos são mais presentes e percebidos no nosso imaginário, e nas formulações de alguns dos nossos maiores críticos brasileiros como Antonio Candido, que associou em alguns dos seus significativos textos que o regionalismo literário se caracterizou como uma marca do nosso subdesenvolvimento, como podemos atestar no seu ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*. Outros seguiram a mesma performance ao associar a literatura tida como regionalista como paraliteratura, literatura menor, subliteratura, estética naturalista tardia, literatura local etc. Essas afirmações encontraram nas obras do período romântico denominado de regionalismo local ou sertanismo as primeiras fontes de argumentação de fundamentação desta inferiorização das produções literárias regionais e, no embate entre o *Movimento Modernista* de 22 liderado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade e o *Movimento Regionalista* encabeçado por Gilberto Freyre e José Lins do Rêgo, consolidou-se essa ideia de a produção literária regionalista ser inferior.

Há alguns desacertos comprometedores de como diacronicamente olhamos para a nossa história literária. Entre esses, podemos evidenciar a constante ideia de se regionalizar ou estabelecer parâmetros literários pelo viés geográfico. Acabamos sobrepondo questões físicas, territoriais, de mapeamento político nacional aos que realmente importam no universo das letras, tais como o estético e o cultural. Comum nos depararmos com questionamentos de críticos e acadêmicos que estudam e analisam a literatura brasileira da não existência em fortes radiadores culturais, de uma literatura paulista ou de uma literatura carioca. Porque eles se colocam como nacionais, enquanto os outros se convencem da existência de uma literatura maranhense, mineira, rio-grandense, e por aí vai. Ao tempo de se inquirir também promove o tempo da defesa desta fragmentação. Melhor dizendo, os paulistas e cariocas não reivindicam para si uma espacialização literária e se veem como literatura nacional, pois assim é como todos deveríamos proceder. Desse modo, no momento

em que criticamos a nacionalização das produções realizadas nestes dois centros, partimos da defesa ingênua de uma essencialidade de determinada localização, como se se pudesse especializar por mapas concepções estéticas e se estabelecer homogeneidades culturais nestes locais demarcados geograficamente.

Importante observarmos que nem mesmo nestas unidades federativas temos apenas uma expressividade ou marca cultural. Podemos perceber, sem grandes dificuldades, desde estados menores como Sergipe, as diferenças culturais entre as cidades e a população litorânea com aquelas mais ao interior da região. Essa pluralização cultural acontece em todos os demais estados e regiões. Outro equívoco alimentado pela nossa tradição crítica nacional é estabelecer o regional apenas como marca da especialidade do Nordeste. Dificilmente encontramos nos debates sobre a literatura regionalista como não sinônimo de produções realizadas e com temáticas relacionadas ao nordeste brasileiro. Possivelmente, essa equiparação acentua mais ainda a discriminação ou inferiorização da ideia de literatura regionalista, fruto de disputas entre o Sul e o Norte, movimento regionalista e movimento modernista. Adita-se a isso a rotulação de vinculação econômica à produção regionalista, como no dizer de um dos nossos maiores críticos literários, em seu famoso texto *Literatura e subdesenvolvimento*, presente no livro *Educação pela Noite* (2006), no qual associa a presença de uma literatura regionalista ao atraso econômico e social do Brasil. Na mesma leva, advém a maneira como se observam as produções regionalistas como de naturalismo tardio, de tons pitorescos, de nuanças exóticas, de retratação de culturas locais.

Considerável nesta questão é nos depararmos com mais uma dualidade não reflexiva, pois ao tempo em que reduzimos a significância da chamada literatura regionalista, exaltamos um dos maiores autores regionalistas, o norte-americano William Faulkner. A ele e a outros em nada atribuímos nenhum sentido de produção paraliterária inferior ou de retratação ultrapassada de produções ficcionais.

Com base nessas pequenas observações, podemos perceber quão desnecessária consiste essa busca incessante na tradição e no nosso imaginário crítico literário findar, menosprezar, polemizar, inferiorizar os aspectos de uma estética regionalista presente não só na literatura, como também em outras artes, como no cinema, pintura, música, escultura, artesanato. Seria, portanto, mais significativo e produtivo abandonarmos esses equívocos e exaltarmos a

possibilidade das diversidades culturais que o nosso país oferece, e isso não constitui uma menção ufanista, mas, tão somente, algo legítimo e, por que não, óbvio. Devemos perceber de maneira não peremptória, porém interessante, de tomarmos o regionalismo como uma produção de ordem estética, oriunda de toda uma tradição cultural-histórico-social de todos os lugares, independente de região ou país. E essa busca de hierarquização cultural não condiz e não acrescenta nas abordagens em torno das produções artísticas. Importante nos atermos que temos apenas uma única cultura que se quer acima das demais: é a cultura globalizante promovida pela cultura de massa e que nos oferece a padronização como elemento motivador de consumo.

Linhas gerais sobre as características do neorregionalismo literário brasileiro

A presença desta nova tendência nas produções literárias contemporâneas apresenta-se como referência temporal a partir dos anos de 1960 até a atualidade. Toma-se esse momento como parâmetro para que não se confunda com a miscelânea de tendências e abordagens acerca das obras de 45, em que são evidenciados diversos pontos dispersos, alguns até mesmo incompatíveis e que chegam inclusive a atribuir como período de não produção inovadora significativa nas letras brasileiras, visto como uma traição das propostas modernistas iniciadas nas primeiras décadas do século XX. Sem mais voltarmos a essa problematização, mas justificando a periodicidade do neorregionalismo, é que neste momento textos literários significativos começam a despontar no cenário brasileiro, a exemplo da Tetralogia Piauiense, de Assis Brasil, formada pelos romances *Beira Rio, Beira Vida* (1965), *A Filha do Meio-Quilo* (1966), *O Salto do Cavalo Cobridor* (1968) e *Pacamão* (1969); e a obra *A história de Bernarda Soledade - a tigre do sertão* (1975), de Raimundo Carrero. Essa tendência irá caracterizar produções de outros autores ao longo dos anos como Francisco Dantas, Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito, Maria Valéria Rezende, apenas para citar alguns nomes exemplificadores.

Os aspectos que as produções destes autores trazem de maneira comum, sem com isso estar diante de um projeto programático de construção de determinada linha estética literária, são constituídos

pela autonomia das personagens femininas, seja pelo espaço problematizado e subjetivo nas narrativas, seja pela memória cultural presente no desenvolvimento do enredo, seja pelo tempo reconfigurado, elementos que iremos analisar pormenorizadamente no decorrer do texto. Em razão disso, destacamos, inicialmente, a questão das personagens femininas, pois elas, no enredo, independente do seu nível de participação na intriga, exercem autonomia e se impõem diante dos mandos e desmandos dos personagens masculinos e do exercício de poder sobre a mulher praticado no mundo, que tomamos como real e que, de maneira dialética, no dizer do nosso Antonio Candido (2000), por meio do diálogo interno e externo da obra, acabam por refratar na composição das narrativas ficcionais. Importante também mencionar, em relação a esse traço característico neorregionalista, que ele não se baseia como reflexo das discussões de gênero em voga no nosso meio sociocultural, pois o que percebemos diante de todos os textos de obras desta tendência, é que essa questão da autonomia da personagem feminina não está limitada ao fato de o escritor ser homem ou mulher. Assim, desfaz-se a exclusividade de apenas um tipo, no caso específico, uma autora, constituir a única com legitimidade para escrever sobre. Dessa forma, em todos os enredos, a personagem feminina, sendo ela narradora, protagonista, coadjuvante, goza de autonomia diante dos poderes masculinos manifestados pela cultura patriarcal, machista, do falo, que ainda impera nos cenários ficcionais e reais.

Todo esse processo de autonomia que as personagens exercem nas obras não constitui uma concessão do autor, pois, como nos ensina James Wood em *Como funciona a ficção,* "(...) o romance nos ensina a ler o narrador" (2017, p. 21), porque elas o fazem diante do texto, isso decorre tendo em vista que o princípio da verossimilhança, responsável pela lógica interna da obra, faz com que o autor "perca" o seu domínio diante das personagens ao longo do enredo, já que elas ganham experiência própria no desenrolar da trama. Esse ponto também é elencado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévsky,* ao se referir sobre a consciência que as personagens ganham ao longo da narrativa e são substancializadas nas suas falas e ações. Diz-nos:

> Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e

> conclusivas do autor. Isso, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. (BAKHTIN, 1981, p. 5)

Com essa ideia em diálogo amplamente abordado dentro da corrente literária denominada crítica sociológica, na qual Antonio Candido se expressa em *Literatura e Sociedade* (2000) sobre essa interação discursiva entre os aspectos internos e externos das obras, faz com que a condição feminina nas obras contemporâneas não seja incompatível com as conquistas de anos de luta ao longo da história. Então, somando-se essas questões, a caracterização crítica da presença, nas obras neorregionalistas, de personagens femininas na posse dos seus desejos, sonhos, corpos, não poderia ser diferente no mundo ficcional.

Em relação ao segundo ponto de caracterização das produções neorregionalistas, inicialmente referimos que faz parte da nossa tradição literária de tendência regionalista, ainda nos seus primórdios, no século XVIII, o cenário presente nas obras era o meio afastado da urbanidade. Durante as produções modernistas regionalistas nos anos 30 do século XX, o espaço hegemônico nas produções era o mundo rural. No tocante a este aspecto, essa seria a segunda diferenciação das obras neorregionalistas da contemporaneidade, pois o cenário de agora é de ordem urbana. Evidenciamos que apenas essa singela mudança não é constituidora de como o espaço se desenvolve nas produções neorregionalistas. Nesse viés, Yi-Fu Tuan em *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013) faz uma análise interessante sobre a diferenciação entre lugar e espaço. Para ele, o lugar é algo físico que, quando não vivenciado por sujeitos, continua a ser um mero lugar. Todavia, a partir do momento em que há uma interação deste lugar com os sujeitos, e narrativas são desenvolvidas em torno dele, o lugar sai desta condição e passa a configurar como espaço. Portanto, espaço constitui a interação dos sujeitos com determinados lugares, que passam a produzir vivências. Logo, podemos assegurar que há um necessário envolvimento do espaço com a narrativa. Nesse sentido, acrescenta o autor, se o espaço é constituído por sujeitos, do contrário também se faz a configuração: os sujeitos são constituídos por espaços e assim passam a exercer, internamente, na subjetividade, a sua existência. Desse modo, a forma como me integro com esse espaço irá refletir sobremaneira na minha condição de ser.

Assim, diante das configurações neorregionalistas sobre o espaço, teremos a predominância de três tipos: *espaço lembrança*, quando o que há na personagem, identificando-a, e mesmo quando distante fisicamente com as possíveis saudades, estará sempre presente na subjetividade da personagem, dando a ela referencialidades e contribuindo para o seu centramento e da produção de sentido através das percepções. Quando, do contrário, por motivos afetivos e internos das personagens elas passam a rejeitar esse espaço no qual ela se identifica, ela passa a se constituir como ser descentrado e, por conta disso, o *espaço conflito* é atuante na condução delas. Em outros enredos neorregionalistas, o espaço torna-se copartícipe e acaba por conduzir *alltäglich* das personagens, como moldando-as à sua maneira, por exemplo, a casa denominada "Palacete" no romance *Pacamão,* que constitui a Tetralogia Piauiense.

Incluímos nessa discussão entre as relações espaço e personagens, em que perfis identitários são desenvolvidos, o pensamento do filósofo hermenêutico Paul Ricoeur, que traz nos seus estudos sobre narrativa, na obra *O si-mesmo como outro*, a seguinte ideia-chave: "A verdadeira natureza da identidade narrativa, a meu ver, só se revela na dialética entre ipseidade e mesmidade" (2014, p. 145). Tomando o sentido da mesmidade aquela aparente caracterização que fazemos dos seres e das suas atitudes, e da ipseidade, os novos elementos que são acrescentados nas nossas subjetividades, oriundas dos mais diferentes meios e chegam devido às vivências e novas percepções, podemos assegurar como o espaço é fortemente atuante no desenvolvimento da consciência das personagens e das experiências que elas irão adquirir no desenrolar da trama. Como mediadora desses acontecimentos, teremos a *narrativa*, que trará outro elemento de configuração ao neorregionalismo, que é a presença da memória regionalista, e ela estará presente pela memória cultural, conceito analisado por Aleida Assmann em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), e tornará os elementos culturais como uma fonte de resistência diante do apagamento cultural realizado pela cultura de massa, que visa a padronização voltada para o consumo.

Ao relacionarmos a questão da memória cultural de aspectos regionais diante das narrativas neorregionalistas, estamos associando a uma tradição histórico-cultural voltada para a construção *bildungsgedächtnis* tanto dos sujeitos quanto, como no caso específico, das personagens. Uma memória formativa que possa referenciar e

constituir elos identitários entre os seres ficcionais ou não. A ideia de que somos constituídos por narrativas advém desde a *Poética* de Aristóteles e, por mediação delas, produzimos sentidos, ampliações cognitivas e perceptivas através das experiências. Essas experiências que são validadas aos seres reais e, por analogia, projetadas nos personagens, condizem com a ideia de Aleida Assmann: "(...) a constituição do eu é a resultante de um ato produtivo e contínuo de aquisição de experiências passadas e possibilidades futuras" (2011, p. 109), e nela a vivência em narrativas tornam os indivíduos ao longo da vida em constantes mudanças, e as personagens nos enredos em contínuas transformações.

Advertimos que a cultura regional funcionará não como elemento reducionista das personagens, mas tão somente, elemento imprescindível de orientação diante do mundo ficcional que o cerca, pois o exercício da memória de ordem cultural não é algo apenas receptivo e passional, o que corrobora a ideia desenvolvida por Assmann em relação à recordação, que nos diz: "A recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção" (2011, p. 117). Desse modo, portam-se os traços culturais regionais nas personagens do neorregionalismo, porquanto elas atuam dinamicamente na abertura perceptiva sob o ponto de vista regional, sem cair em nostalgias estéreis e incompatíveis com o tempo presente. Com isso, recorremos mais uma vez a Aleida Assmann, quando enuncia que: "A história de vida 'habitada' pelo indivíduo agrega lembranças e experiências e as situa em uma estrutura que define sua vida como autoimagem formativa, além de conferir-lhe orientação para agir" (2011, p.148). É nessa vivência ao longo da narrativa que as personagens vão atuando, e no cruzamento dela com as outras menorizadas e relacionadas com as demais personagens que as singularidades regionais não só estarão presentes, como também, irão compor elos entre o autor, o narrador, os personagens e os leitores.

Assim, a receptividade dos enredos ganhará ares formativos devido aos laços de reconhecimento e valorização espontânea da cultura como fruto de toda uma tradição que nunca esteve estagnada, mas sim, *pari passu* com o seu texto hodierno, sem cair em conservadorismos equivocados ou tido como ultrapassados, como podemos atestar nas produções como *Sombra Severa* de Raimundo Carrero, na qual iremos analisar a presença da influência cinematográfica na narrativa literária neorregionalista.

Aspectos da narrativa cinematográfica em *Sombra Severa* de Raimundo Carrero

Ao tomarmos as primeiras produções cinematográficas brasileiras, iniciadas nos últimos anos do século XIX, iremos perceber não só pelos filmes como pelos críticos e pelo público em geral, a grande influência da literatura. Inúmeras obras foram não apenas adaptadas durante os primeiros anos de realização brasileira, como se mantiveram ao longo dos anos, e constituindo um dado importante na nossa tradição fílmica.

Outro ponto a se considerar está relacionado ao ritmo das produções cinematográficas, compatível com o das obras literárias adaptadas. Assim, em um primeiro momento, foi algo mais moroso, e durante as primeiras décadas do século XX, novos tons, com mais intensidade, vão ganhando mais espaço. Isso não só no cinema, como também na literatura. Com base neste dado, o que se observa ao longo das décadas do século passado e, principalmente, neste, é a inversão da influência entre as artes, pois, hoje – apesar de uma ainda continuar influenciando a outra –, há uma hegemonia mais significativa do cinema nas narrativas romanescas contemporâneas. Isso ocorre porque o tempo da alta modernidade ou pós-modernidade é mais acelerado, como se pode comprovar nas ações humanas, que são mais frenéticas e simultâneas. E só podemos mensurar o tempo, como nos diz Santo Agostinho desde o século IV, em sua obra *Confissões*, se for por meio das narrativas. Portanto, tempo e narrativa são indissociáveis.

Paul Ricoeur, em seus estudos sobre a narrativa presente, nos três tomos de *Tempo e Narrativa*, em diálogo com o outro filósofo Günther Müller, no livro segundo, acerca de narrativa, tempo e literatura, nos traz a seguinte concepção: "(...) o que é narrado é fundamentalmente a 'temporalidade da vida'" (2010 b, p. 132), e nessa temporalidade imbricada diante da narrativa é que as produções contemporâneas irão absorver a celeridade do cinema e sua construção imagética, como podemos constatar nesta passagem de *Sombra Severa*:

> [...] naquela tarde em que os dois, depois de brincarem com cavalos de pau, decidiram tomar banho no rio. Os dois – somente os dois – um diante da nudez do outro. Ainda podia ouvir a algazarra, a festa de risos, Abel correndo pela margem do rio (...). O mergulho, o mergulho

> fundo, desaparecendo nas águas onde ficavam apenas os círculos desfazendo-se. Judas esperava-o, tanto tempo esperando-o. Demorava, ele demorava. Demorava-se pelo gosto de preocupá-lo. Até que daí a pouco, um peixe cujas escamas tremeluziam ao sol, cabelos alourados, os olhos avermelhados. E surgindo era que espraiava o sorriso, um sorriso que nem o cansaço e a respiração tensa empobreciam. Ele, Judas, também mergulhava. Só para mostrar força e poder, superioridade que o corpo mais taludo possuía. (CARRERO, 2011, p. 67)

Com efeito, percebemos o ritmo descritivo e imagético da caracterização dos tempos, nos anos vindouros da infância, dos irmãos Abel e Judas. Em linhas gerais, o enredo é constituído pelo rapto de Dina por Abel que, ao ser escondida na capela da fazenda para que a sua família não a encontrasse, acaba sendo estuprada por Judas. Ao saber do acontecimento em momento posterior, Abel acaba por confundir-se com os sentimentos de ódio e compaixão pelo irmão. Todavia, por temer ser morto por Abel, Judas aproveita enquanto o irmão dormia para dar-lhe uma facada mortal.

> [...] brilhou, brilhou e rebrilhou em sua mão o punhal de lâmina alva. Há o instante em que não se admite vacilação. A lâmina fosse o sol teria tanto brilho, a própria morte, atingiu o peito de Abel, fazendo escoar, represa de águas incontidas, o sangue escuro, eu espirei que o sujou o capote de Judas. Não esperou mais, não esperou, não tinha por que esperar: O segundo golpe, já sem brilho de lâmina manchada de sangue, abriu o peito do irmão. (CARRERO, 2011, p. 58)

Nesta passagem descrita de maneira imagética e cinematográfica, teremos, em acontecimentos adiante, após o assassinato de Abel pelo irmão, que Judas viverá atormentado de remorso pela morte do irmão, pela repulsa e desejo por Dina, e ela, na sua estratégia de vingança pela morte do amado, de maneira paradoxal, irá seduzir o assassino e assim acentuar ainda mais a perturbação de Judas, pois o tempo todo o envolve através da memória afetiva, como se Abel estivesse presente. Tanto nestas duas passagens quanto em outras, como nas reproduções da tormenta de Judas, os traços da escrita cinematográfica estarão presentes, como podemos constatar nestas passagens alternadas do referido romance: "Foi o sorriso de Abel [...]" (CARRERO, 2011, p. 67); "[...] o sorriso ou o olhar?" (p. 68); "A culpa fora de Abel, ele que trouxera Dina, que sabia, gostava dela bem de longe"

(p. 43). Percebemos o ritmo da transitoriedade mais intenso nestas passagens, como em outras da obra também.

Aditamos a esses aspectos do ritmo e do imagético e, no caso das obras neorregionalistas, mais um elemento que não é de ordem exclusiva da tendência literária, mas se faz presente: a simultaneidade dos tempos. Um dos autores a explorar esse elemento será Hans Magnus Enzensberger, na sua obra de ensaios *A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo*, na qual irá expor:

> Assim, o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema. (2003, p. 20)

Então, percebe-se como esse tempo anacrônico irá se constituir em narrativas como as de cunho neorregionalista, em que a simultaneidade, a presença dos mais diferentes tempos, a não conservação de uma falsa estabilidade de marca temporal nos valores culturais estarão presentes, devido a esse anacronismo temporal nas obras se constituir como elemento essencial de um mundo mutável, que são as obras contemporâneas marcadas também por essas influências dos aspectos cinematográficos. Esse traço rompe com as velhas discussões de imutabilidade, localismo, que cercam as abordagens regionalistas que hoje, na contemporaneidade, é singularizada por neorregionalismo.

Outra instância desse tempo nas produções neorregionalistas marcadas pela linguagem cinematográfica encontra-se por meio de paradoxos, como nos elenca Paul Ricoeur, ao relacionar mais uma vez tempo e narrativa; essa ideia se aproxima bem da maneira como a concebemos nas obras romanescas neorregionalistas, quando refere que "o paradoxo, com o tempo, é que a mesma análise revela uma aporia e oculta seu caráter aporético sob o tipo ideal de sua resolução, que só é elucidado, enquanto eidos que rege a análise, pelas variações imaginativas sobre o próprio tema da aporia" (2010c, p. 232), assim, por meio da dinâmica do tempo e das situações conflitantes que se harmonizam no desenvolvimento do enredo e constituem a intriga qualificadora da obra que promove ares de universalidade às situações refratadas nos enredos. O que faz com que os

aspectos da memória cultural diluída em meio a uma narrativa influenciada pela escrita cinematográfica não empobreçam ou isolem a prosa neorregionalista.

Considerações finais

Os elementos apresentados sobre a caracterização do neorregionalismo literário brasileiro, em que temos a autonomia feminina, a problematização do espaço, a presença da memória cultural regional acrescida do anacronismo temporal presente nas obras, e que em *Sombra Severa* de Raimundo Carrero percebe-se uma escrita de forte influência cinematográfica, são alguns aspectos apresentados de maneira sintética e que nos diz muito acerca desta forte tendência na literatura contemporânea. Essas questões são mais bem exploradas e analisadas em outras produções literárias, como no livro *Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência na literatura brasileira* (2017), de nossa autoria. Importante ressaltar que a superação da velha dicotomia entre regional e localismo há muito deve ser superada e, ao nos voltarmos para os textos literários desta estirpe, nos dedicamos à qualidade estética significativa presente nas produções, e assim enriquecer a nossa tradição literária com obras marcantes da contemporaneidade, como também, de debates críticos mais qualificados que fujam das mesmices mancas.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*: formas e transformações da memória cultural; tradução Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezzera. Rio de Janeiro: Forense Universitária 1981.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *Neorregionalismo brasileiro*: análise de uma nova tendência da literatura brasileira. Teresina: EDUFPI, 2017.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. 5ª. Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006

CARRERO, Raimundo. *Sombra severa*. 3ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Ziguezague*: ensaios. Tradução de Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.b Vl. 2.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*: o tempo narrado. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010c. VL. 3.

RICOEUR, P. *O Si-Mesmo como um Outro.* Tradução de Ivone C. Benedetti. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

Depois de tudo a palavra: metalinguagem e crítica da metáfora

Alan Bezerra Torres (IFCE)[1]

Introdução

Depois de tudo a palavra, obra de estreia do poeta cearense Sinval Farias, é – como o título já sugere – um exercício metalinguístico. O texto alevanta-se incansavelmente em prol do poder da palavra e da metáfora. De acordo com Barbosa (2009), o poema moderno é uma crítica da metáfora. Assim sendo, estendemos a discussão para a própria condição de existência da arte: Qual o lugar da poesia? Há a possibilidade de poesia? A linguagem da poesia moderna está saturada? É necessária uma reflexão acerca de si mesma para uma reinvenção, uma renovação?

Nessa equação de questionamentos, o texto torna-se, muitas vezes, um enigma indecifrável, obscurecendo a relação entre os elementos topológicos e tropológicos, consequentemente, levando ao hermetismo.

Já para Habermas (2000), a Modernidade carece de ver-se referida a si mesma, numa tentativa de afirmar-se e essa autocertificação seria, para ele, uma das características fundamentais do período.

Este trabalho visa, pois, compreender os versos livres, escorreitos e concretistas do artista como uma procura de resgate da metáfora, não como simples imagem, mas como bandeira contra a opressão dos discursos que querem calar o grito de liberdade da linguagem e, consequentemente, do ser. Sendo assim, para nós, *Depois de tudo a palavra*, ao defender a metáfora, defende o ser: a polissemia da arte é arma não só para desconstruir dicionários e a linguagem automatizada, mas também instrumento contra aqueles que "a fantasiam continência/ não regozo" (FARIAS, 2021, p. 26).

Sinval Farias, nascido em 1977, é natural de Fortaleza, graduado em Letras e professor de Língua Portuguesa há mais de duas décadas. Nos últimos anos, vem figurando em diversas antologias literárias,

1. Graduado em Letras – Português (UFC), Mestre em Literatura Comparada pela mesma Instituição, Doutor em Literatura Comparada (UFRN). É professor efetivo do IFCE.

organizadas por meio de editais culturais por todo o país e, assim como muitos poetas da atualidade, divulga seus textos através de diferentes redes sociais, num constante contato com seus leitores.

O objeto deste trabalho é resultado do esmero de um grande conhecedor da língua vernácula: sem dúvida, um artista que dedicou boa parte de sua vida ao exercício linguístico e que estreia com um poema-livro repleto de trocadilhos, armadilhas, artimanhas, labirintos e clivagens, as quais só poderiam ter sido elaboradas por um esteta bastante atento ao seu material de ofício: a palavra.

Ao primeiro contato com o texto, já temos conhecimento de que a palavra (protagonista de todo o percurso) não é engessada, presa a convenções ou regras, pois a encontramos "exposta/ desemparedada/ espraiada no asfalto/ distante da atenção materna" (FARIAS, 2021, p. 15). Aqui, temos a linguagem desvairada contra a opressão, contra os que querem retirar dela o poder de ser metáfora, de ser polissemia, de ser luta, de ser – simplesmente ser.

A máxima heideggeriana de que "a linguagem é a morada do ser" permite-nos tentar tatear algum sentido, embora saibamos que, em se tratando do ser, nunca é fácil captar algo deveras palpável. Heidegger cria que o que existe antes de tudo é o Ser e ele se manifesta na linguagem, o que se coaduna com a ideia do eu lírico de que "palavra é morada/ (os que nela habitam)" (FARIAS, 2021, p. 30). Assim sendo, vejamos como a habitamos ao acompanhá-la nos percurso do tempo – antes, durante e depois de tudo.

Antes de tudo

É perceptível que há uma relação íntima da palavra com o tempo e o título da obra nos leva a pensar nesse diálogo potente entre essas duas entidades. Quando lemos o advérbio "depois", é quase inevitável não nos questionarmos: depois de tudo o quê? Em seguida, outras indagações surgem: depois de tudo que já lhe fizeram? Depois de deturparem-na, usá-la, maltratá-la?

A verdade é que o título já nos faz pensar numa infinidade de referências onde palavra e tempo relacionam-se como se fossem indissociáveis. A prefaciadora do livro aponta brilhantemente essa comunhão: "Gosto da relação que se evidencia já no título entre palavra e tempo. É que tenho comigo a crença de que o tempo, na verdade, não

existe. É antes construção da matéria-prima de tudo: a palavra. É ela que erige o tempo" (ALMEIDA *apud* FARIAS, 2021, s. p).

"No princípio era o verbo e o verbo estava com Deus e o verbo era Deus" são as palavras iniciais do primeiro capítulo do Evangelho de João. Como dissemos logo acima, o termo "depois" é carregado de muito significado. Não há como negá-lo e, indubitavelmente, a tradição encarrega-se de nos apresentar diversos exemplos, como o da religião cristã, ou o do poeta modernista e também metalinguístico Manoel de Barros (1916 – 2014) que parafraseou o apóstolo João a fim de expor um tratado acerca da construção mais valiosa da palavra: o poder da metáfora:

> No descomeço era o verbo.
> Só depois é que veio o delírio do verbo.
> O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
> criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
> A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
> para cor, mas para som.
> Então se a criança muda a função de um verbo, ele
> delira.
> E pois.
> Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
> nascimentos –
> O verbo tem que pegar delírio.
>
> (BARROS, 2010, 301)

Como podemos perceber, o começo ou o descomeço estão aliados ao poder do verbo. O poeta mato grossense, assim como o cearense, desempareda o discurso, salvando-o do lugar-comum, buscando os delírios necessários à poesia e ao Ser. Assim, antes de tudo, ler Sinval Farias é estar atento a todos os meandros que seu lirismo envolvente e complexo pode proporcionar. Pelo que já foi exposto, o texto não é somente um exercício metalinguístico, mas vai muito além de uma discussão acerca do fazer poético, uma vez que trata a palavra como uma divindade – muito mais que um objeto da Morfologia, da Sintaxe, ou até mesmo dos Tratados de Teoria da Literatura.

Depois de tudo a palavra é um poema só: as partes separadas por espaços em branco não são intituladas, é necessário um esforço interpretativo e um entendimento semiótico para acompanhar a jornada da palavra, que ora se apresenta no cotidiano mais simples (na serra da infância/ mel de jandaíra/ (o cheiro do poente vem do engenho)/

tia menina masca fumo/ no alpendre/ vistas embotadas da catarata/ curumins espreitam/ nacos certeiros/ dando fim ao dia/ a palavra se emprenha na gargalhada frouxa dos pequenos") (FARIAS, 2021, p. 37); ora se mostra senhora de tudo e de todos, pois dá de comer e beber ao tempo ("a palavra cultiva familiaridades/ com o tempo/ dá-lhe de beber/ de comer/ torna-o ereto") (FARIAS, 2021, p. 53).

Ao mesmo tempo em que é metalinguístico, o texto, como estamos explicitando, expõe a palavra como personagem, ente atuante e onisciente em todas as eras e espaços, uma divindade:

> Depois de tudo, a palavra sangra por uma única e simples razão: é de carne seu corpo e o *ser*, todo ele, é *consagrado à linguagem*. Sinval Farias nos presenteia com uma epopeia daquilo que é a mais humana das coisas. Precisamente por isso, nos presenteia com a epopeia de uma divindade. (ALMEIDA *apud* FARIAS, 2021, n.p)

Ainda que a palavra torne-se um personagem dentro de uma narrativa, todo e qualquer discurso para e sobre ela recai na discussão da autorreferência. Como a citação acima confirma, é carne consagrada à linguagem. Não é um projeto simples acompanhar essa trajetória épica.

É essa a particularidade que faz deste livro-poema um texto potente e original dentro dos estudos da Modernidade, período marcado pela metalinguagem. Vários estudiosos já apontaram essa como uma das características fundamentais não só da arte, mas até mesmo dos discursos filosóficos dos últimos séculos (HABERMAS, 2000).

Em *O discurso filosófico da modernidade*, Habermas (1929) vê em Hegel (1770 – 1831) o pensador que cria o discurso da modernidade, o qual é fundado enquanto crítica. A partir de Hegel, consoante Habermas, uma nova perspectiva filosófica é criada, na qual a autocertifcação é o escopo, pois a modernidade "sem modelos, aberta ao futuro e ávida por inovações , só pode extrair seus critérios de si mesma" (HABERMAS, 2000, p. 60).

O vate, o poeta não tem mais a medida do mundo em versos homéricos que encerram a verdade do universo clássico e mitológico; não tem o sistema filosófico-religioso de São Tomás de Aquino que norteou Dante Alighieri. O poeta moderno carece de uma mitologia nova, capaz de encapsular as verdades do novo mundo:

> A modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma*

> *a sua normatividade*. A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgios. Isso explica a suscetibilidade da sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de "afirmar-se" a si mesma, que prosseguem sem descanso até nossos dias. (HABERMAS, 2000, p. 12)

Depois de tudo a palavra não é só mais uma autocompreensão dentro dessa suscetibilidade da autoafirmação, mas – além disso – é um texto que aponta a palavra como uma entidade poderosa, capaz de erigir o tempo, uma vez que "o desvario da linguagem/ orienta os ponteiros" (SINVAL, 2021, p. 15) e que, contra o que quer que seja, possui força descomunal:

> a palavra reage
> por amor aos malditos
>
> a palavra reage
> por germinar em derme e epiderme
>
> a palavra reage
> por abaporu e Araci
>
> a palavra reage
> por se entalhar no arco de íris
>
> a palavra reage
> por géndé, ìtàn e ialorixá
>
> a palavra reage
> por ser do ato a matéria prima
>
> os vermes recuam
> ao pútrido silêncio
>
> a palavra descansa
> na macieira
> ensaia a criação
> instaura.
>
> (FARIAS, 2021, p. 18-19)

Se ela é feita do ato e pode orientar ou mesmo desconcertar os ponteiros, ela pode tudo. É diferente do que acontece com outros exercícios metalinguísticos: o já citado Manoel de Barros, por exemplo, constrói uma busca incessante pelo criançamento das palavras como

um procedimento da linguagem artística, na qual a liberdade imaginativa infantil proporciona imagens originais para a poesia em que, segundo seu projeto poético, o verbo precisa dos delírios como o da criança que afirma ter escutado a cor dos passarinhos.

O famoso "A procura da poesia", de Drummond, talvez, sintetize seu projeto reflexivo acerca da palavra. O texto expressa uma percepção poética que difere da romântica, pois há uma ideia de que a poesia não deve ser buscada nos temas quotidianos ou sociais, isto é, a criação não pode ser encontrada nas emoções do esteta ou na objetividade do real observado, mas sim no resultado de uma elaboração que passa pelo burilamento das palavras. Assim, vemos que a proposta drummondiana diferencia-se daquela defendida pela maioria dos românticos porque estes defendiam a arte como sinônimo de expressão da subjetividade.

Drummond e Barros são apenas dois paralelos que podemos fazer a fim de explicitar que há um tratamento diferenciado aqui ao uso da linguagem. Longe de querer elencar qualquer comparação que demonstre superioridade de uma proposta ou outra. Nosso objetivo é simplesmente o de explanar que o material de perquirição do nosso trabalho apresenta-se como um projeto artístico metalinguístico, no mínimo, inabitual.

A palavra é antes, durante e depois. Sempre esteve presente, até mesmo no silêncio:

> na baixa do sítio
> o lugar chamado jitó
> queda d'água limpinha
> feito louça de ambrósia
> descemos lá joelma e eu
> como antes a confidência
> desencalmada do banho
>
> a palavra absorve das águas o segredo.
>
> (FARIAS, 2021, p. 39)

Possível sexualidade? Segredo? Silêncio é palavra represada? Ela tem até mesmo o dom de comunicar-se com as águas e delas extrair não somente as intimidades de quem se banhou escondido numa tarde quente do sertão, mas também de escutar o marulhar do tempo e tudo o que as águas já vivenciaram.

O fragmento acima leva-nos aos primeiros momentos do Modernismo brasileiro: Sinval Farias vai comungar com as propostas revolucionárias de Oswald de Andrade: Manifesto da Poesia Pau-brasil e o Manifesto Antropófago. Oswald foi poeta, crítico e agitador cultural. Ele influenciou boa parte da produção artística do século XX no Brasil e por que não dizer que ainda continua influenciando. Em 1924, no *Correio da Manhã*, lança, em 18 de março, o Manifesto da Poesia Pau-brasil, projeto que, dentre várias questões, levantava a bandeira contra o tecnicismo e a mecanização, além de buscar uma revitalização linguística através de nossas ancestralidades matriarcais.

> Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (ANDRADE *apud* TELES, 2012, p. 466)

As formulações teóricas são ilustradas e referendadas por vários exemplos célebres de sua lavra:

> vício na fala
> Para dizerem milho dizem mio
> Para melhor dizem mió
> Para pior pió
> Para telha dizem têia
> Para telhado dizem teiado
> E vão fazendo telhados.
>
> (ANDRADE, 2017, p. 38)

"Vício na fala" é do livro de poesias *Pau Brasil*, obra que destaca uma seção inteira para pôr em verso textos históricos dos cronistas sobre o Brasil ("Histórias do Brasil"), numa declarada postura de revisão irônica de nossa construção cultural e política. No texto acima, inclusive, as palavras convertidas em verso seriam de J.M.P.S (da cidade de Porto) e, segundo nota de rodapé do livro organizado por Jorge Schwartz e Gênese Andrade, o último verso não faz parte do texto do cronista, é uma criação do próprio Oswald.

Os telhados que nós, os quais somos o que falamos – de acordo com o Manifesto – são as novas formas de comunicação construídas diariamente, coloquialmente por meio da "contribuição milionária

de todos os erros.". Contra a formalidade dos gabinetes, a maneira culta e natural da vida: mais primitiva, menos científica.

Vem a contexto, pois, os seguintes versos, os quais têm como mote a ideia dos "telhados", ou melhor, de uma "língua-teto":

> na língua-teto
> bicho é coisa
> coisa é bicho
> bucho é ventre
> ventre é alma
> ventre é eixo
> eixo é linha
> linha é corte
> é trem
> é calma
> é cepa
> é seita
> é seca
> seca é nada
> seca é som
> seca é estio
> seca é sopro
> sopro é vida
>
> (FARIAS, 2021, p. 30)

Na língua-teto, onde "palavra é morada", a polissemia está contida na potência do coloquialismo, naquilo que foi uma das bases mais importantes do nosso Modernismo e que dá ao poeta em questão a força para sua palavra ser do povo, ser metáfora, em versos livres – não somente ao falarmos de forma, mas também de liberdade contra a opressão dos discursos, pois "contra a palavra/ estrondam tropas furiosas/ soerguidas dos porões mais nobres/ pelas vozes-algozes de todas as vezes" (p. 17).

Assim, antes de tudo, pois, é preciso saber que essa poesia é modernista, regionalista, é coloquial. Também é metáfora e é divindade épica, íntima do tempo. Enfim, é – antes de tudo – metalinguagem potente, diferente e que busca desautomatizar nossas percepções das imagens e apelar para o poder da plurissignificação.

Depois de tudo

Depois de tudo, o que nos resta é debater essa metalinguagem como crítica da metáfora. Aliás, Barbosa (2009), aponta-a como tal:

> A existência do poema metalinguístico não significa, necessariamente, o desaparecimento dos dados da realidade que informa a presença do poeta no mundo; o que, de fato, ocorre é que o poema metalinguístico vem apontar para a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade. A esta univocidade agora se substitui a construção de um texto por onde seja possível apreender, como elemento básico de seu processo de significação, a própria precariedade referida. (BARBOSA, 2009 p. 27)

E para construir essa discussão sobre a precariedade referida, Sinval Farias ainda necessita da intertextualidade, na tentativa de buscar fazer coro: um grito uníssono sobre essa relação complicada entre poeta e sociedade moderna: "a crítica da poesia, fundada nos mecanismos de saturação intertextual, permite ao poema moderno a exploração dos limites de designação da realidade." (BARBOSA, 2009, p. 36).

Num diálogo constante com a tradição e com vozes que surgem como uma nova contracultura (o filme bacurau, por exemplo), é possível ter todas as vozes consigo nessa difícil tarefa de fundar uma linguagem para concertar um elo entre poeta e realidade universal:

> o tempo
> a palavra
>
> pretos aquilombam narrativas
> meninas redigem infâncias
>
> a palavra
> o tempo
>
> sem-vidas ocupam espaços
> bacuraus atocaiam reticências.
>
> (FARIAS, 2021, p. 59)

Como já sabido, o tempo e a palavra vão estar sempre em diálogo. Nos versos acima, a linguagem se espraia nas narrativas aquilombadas e redigidas por vozes caladas por muitas eras e que surgem, nos últimos tempos, ocupando espaços e procurando seguir em frente – bacurau

(2019), dirigido por Kléber Mendonça Filho e Júlio Dornelles, faroeste brasileiro agraciado com diversos prêmios, dita a voz do excluído finalmente em liberdade para lutar contra o opressor, contra o colonizador, contra o discurso preconceituoso e castrador de todas as eras:

> eles a compreendem
> oco
> não vida
>
> eles a conhecem
> dicionário
> não esquina
>
> eles a querem
> comedimento
> não Carolina
>
> eles a desejam
> método
> não descostume
>
> eles a vislumbram
> quartel
> não infrequência
>
> eles a desenham
> gradil
> não gentilândia
>
> eles a fantasiam
> postiça
> não dandara
>
> eles a esboçam
> serafim
> não dragão
>
> eles a arquitetam
> artefato
> não muiraquitã.
>
> (FARIAS, 2021, p. 26-28)

Quem seriam eles? Os donos do discurso conservador? As vozes do poder? Sim! Eles a desejam encarcerada, denotativa, frequente,

dicionarizada. O poeta elenca, nestes versos – um dos pontos altos da produção – uma gama de paradoxos incomuns: não estamos diante de pares de contradições como claro e escuro, alto e baixo. Estamos diante de uma enumeração de opostos dentro de um contexto que só faz sentido quando discutimos liberdade e opressão: "postiça" e "dandara" não são opostos no mundo dicionarizado. Dandara seria a travesti assassinada brutalmente no Ceará em 2017 ou seria uma das líderes do Quilombo dos Palmares? "Gradil" e "gentilândia" (bairro boêmio e universitário de Fortaleza, conhecido por sua verve alternativa e de esquerda) também recaem na mesma discussão das oposições construídas dentro apenas desse discurso que põe frontalmente liberdade (polissemia e metáfora) e opressão (dicionário e conservadorismo).

Depois de tudo, a suma das sumas é saber se a palavra ainda tem potência para ser "dragão", "muiraquitã" e Carolina Maria de Jesus! Por isso mesmo, afirmamos, no início deste trabalho, que a defesa da metáfora é a defesa do ser e que a palavra oprimida é a morte do mesmo, é a desesperança, é o fim do tempo, companheiro tão íntimo dessa divindade que é a palavra. Por isso mesmo, talvez, o vate, entendendo os ataques sofridos em tantas eras, finalize sua epopeia com a máxima: "sangra/ depois de tudo/ a palavra" (FARIAS, 2021, p. 69).

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

FARIAS, Sinval. *Depois de tudo a palavra*. São Paulo: Editora Primata, 2021.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000).

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Desde que o samba é samba: entre continuidades e rupturas na prosa brasileira contemporânea

Vanessa Bastos Lima (UERN)[1]
Maria Aparecida da Costa (UERN/PPGL)[2]

Introdução

Neste trabalho nos propomos a analisar a obra *Desde que o samba é samba* de Paulo Lins, especificamente a trajetória de Ismael Silva, personagem histórico do romance, tendo como base a matéria de extração histórica. Buscaremos então, identificar aspectos na obra que a aproximam do modelo clássico de Romance Histórico, definido pelos postulados de Luckács (2011), e que ao mesmo tempo apresenta pontos de ruptura com esse molde, trazendo para o gênero em questão um leque plural de temáticas a serem discutidas e representadas, como também inovações estéticas no tocante a estrutura da narrativa e de seus elementos.

Desde que o samba é samba é um romance que narra a história do samba na década de 1920, da reformulação do ritmo para a versão que conhecemos na atualidade, como também narra o surgimento de sua primeira escola, além de contar a história do nascimento da umbanda, religião que tem ligação direta com esse gênero musical.

Literatura Contemporânea: Rupturas e continuidades

Abordar em pesquisas e análises acadêmicas as produções literárias contemporâneas, ao contrário do que muitos podem imaginar, é uma tarefa dotada de complexidade. Pois, quando utilizamos ou nos referimos ao termo "literatura contemporânea", seja como forma de

1. Graduada em Letras Vernáculas (UEFS), Especialista em Estudos Literários (UEFS), Mestre em Literatura e Crítica Cultural (UNEB), docente da área de Literatura (UERN) e Doutoranda em Letras (PPGL/UERN).
2. Graduada em Letras (UFOP), Mestre em Literatura Comparada (UFPB), Doutora em Estudos da Linguagem (UFRN), Pós-Doutora (UFRN); é docente na (UERN) e Membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UERN).

categorizar um conjunto de produções, ou para tentar demarcar temporalmente este terreno permeado por pluralidade de discursos e formas, vale a pena refletirmos sobre suas significações. Beatriz Resende (2008), em suas pesquisas sobre a literatura contemporânea brasileira, toma como marco temporal as produções publicadas a partir da década de 1990, e afirma que a base dessas literaturas é a multiplicidade: de pontos de vista, de discursos que atravessam estes textos, sejam esses de base histórica, memorialística, midiática, cinematográfica e também de ordem política. Resende (2008) apresenta como uma tendência em toda a América Latina o surgimento de uma literatura com o viés político, que na realidade se faz presente desde a década de 70, quando vários países vivenciaram regimes ditatoriais.

Na obra a ser analisada neste trabalho, *Desde que o samba é samba* do escritor Paulo Lins, podemos identificar a presença do discurso historiográfico, já que se trata de um romance histórico, pois toda a obra e a construção de seus personagens é transpassada por esse tipo de discurso, além também de ser um romance que apresenta um forte coeficiente político. *Desde que o samba é samba* é um romance que trata da história do surgimento do samba, mais precisamente da primeira escola de samba, "Deixa falar", criada pelo sambista Ismael Silva com a participação de seus amigos e companheiros de composição, habitantes do Largo do Estácio e do Morro do São Carlos. Além de trazer à baila a história do samba, é uma obra que discute também a relação deste com a umbanda e o surgimento desta forma de religiosidade, trazendo como pauta, através do cotidiano de seus personagens, todos habitantes da periferia, questões sociais e políticas urgentes para serem pensadas, como a exclusão e marginalização da população negra e de sua cultura, a repressão policial, e a própria história de artistas e personalidades negras brasileiras que enfrentaram preconceito racial, de orientação sexual e de classe para poder divulgar seu trabalho intelectual e cultural. Todas essas questões apontadas demonstram algumas tendências apresentadas por Resende (2008) na literatura contemporânea brasileira, como a multiplicidade de temas, formatos, linguagens exploradas, ou seja, a heterogeneidade de discursos, muitos deles buscando a via da anti-hegemonia, entre outros recursos que são utilizados e demarcam essa literatura. A multiplicidade e heterogeneidade representam nessas obras um lugar de resistência, justamente em relação ao discurso hegemônico europeu e aos padrões canônicos literários.

As produções brasileiras contemporâneas representam, desta forma, uma multiplicidade que caminha na contramão, por exemplo, das diretrizes da globalização que na verdade ao invés de apresentar um panorama plural e múltiplo de vertentes artísticas, apenas promove a homogeneização dos gostos e das perspectivas literárias, com uma falsa ideia de manter o diálogo entre culturas e expressões. Além disso, encontramos uma maior diversidade de perspectivas, linguagens, formas e estéticas literárias não de forma cumulativa e quantitativa, mas que representam vozes de diferentes lugares sociais, ou seja, a questão da representatividade ocupa lugar de destaque nessa literatura.

Regina Dalcastagnè em relação a questão da representatividade na literatura brasileira, destaca que:

> O problema da representatividade, portanto não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções de mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34)

Sabemos que a literatura brasileira nem sempre foi um espaço aberto à multiplicidade de representações, vozes e pontos de vista, logo, a questão da representatividade em outros momentos não foi discutida e nem privilegiada como ocorre quando se trata das produções contemporâneas. As classes populares e subalternas como, por exemplo, os negros, os moradores das periferias, os moradores de rua, as prostitutas, e diversos integrantes das minorias sociais, quase sempre foram, no Brasil, excluídos de vários espaços de produção na sociedade, portanto, também da literatura. Quando estes eram representados seguia-se um viés muitas vezes partindo do exotismo, baseado numa percepção de mundo homogênea, realizada por aqueles que tinham acesso à voz na literatura e ao monopólio dos lugares de fala. Por pertencerem ao topo da pirâmide social, ou, por não estarem em sua base, as vozes hegemônicas, consequentemente, sempre tiveram acesso ao capital cultural, o que possibilitou a escrita literária, a atuação e o reconhecimento como vozes escritoras.

Paulo Lins, a partir da produção de *Cidade de Deus* (1997), seu primeiro romance, que o fez entrar para o rol dos escritores contemporâneos, marca o espaço da literatura brasileira como lugar de

pluralidade, de múltiplas possibilidades e representatividades, seja em relação as temáticas abordadas, aos tipos de personagens representados, ou no tocante a linguagem literária utilizada. Podemos perceber estas múltiplas formas de construção literária em sua obra na apropriação que ele faz da linguagem das favelas, das periferias, ou ainda na construção de um narrador irônico e debochado como o de *Desde que o samba é samba*, o qual faz comentários expressando sua opinião sobre como os personagens são e agem, sobre seus atributos físicos, dando palpite sobre as relações amorosas e sexuais, ao passo que dá voz a esses indivíduos ficcionais. É quando temos acesso aos seus pensamentos mais recônditos, e por vezes até possivelmente, considerados pela moral cristã burguesa como imorais. Trazemos, como exemplo, um dos trechos da narrativa que o narrador faz comentários sobre a beleza física da personagem Valdirene: "Tudo se devia à sua beleza, ao seu jeito de corpo, à sua maneira de meter gostoso. Era dessas que deixavam qualquer um de pica em pé mesmo depois de ter gozado várias vezes" (LINS, 2012, p.13).

Ainda tratando sobre as nuances trazidas pelas literaturas contemporâneas, podemos destacar algumas questões predominantes, apontadas por Resende (2008), presentes em muitas dessas obras como a presentificação, uma urgência em falar sobre o tempo presente, questão também sinalizada por Schollhammer (2008), que faz contraste com períodos anteriores da história da literatura brasileira em que havia a valorização do passado histórico como uma manifestação de ufanismo. Os Romances Históricos do século XIX, produzidos no país sob a égide do pensamento e estética do romantismo, seriam um exemplo. O Romance Histórico que nos propomos a analisar, visita o passado histórico da década de 1920 do Rio de Janeiro para trazer um recorte da história do samba e de outros elementos gestados pela cultura negra, o qual não é trazido à tona pelo discurso histórico oficial e não tem a intenção de se configurar como uma narrativa ufanista de valorização da pátria ou de uma identidade nacional, ao contrário, vem revelar o que a história oficial exclui e renega.

Outra questão trazida por Resende (2008) é que na literatura contemporânea ocorre o retorno ao trágico, a partir da continuidade e, ao mesmo tempo, das atualizações das estéticas do realismo, representando o cotidiano conturbado e violento das grandes cidades. Outro elemento apresentado pela autora que está ligado ao anterior é a violência, o retrato do mundo cão, do que ocorre nas metrópoles,

sobretudo nas zonas periféricas, embora o foco não seja, em boa parte das obras, a violência como fim em si mesma. Dessa forma, nos deparamos com o retorno do realismo, o qual será responsável por instaurar uma linha tênue entre o relato jornalístico, sociológico com a literatura, para tratar da violência através de um viés político.

As formas de apropriação da realidade para a construção da obra literária, sobretudo quando se trata de obras que se propõem a retratar de forma enfática a violência urbana, trazem à baila técnicas diversas advindas do realismo do século XIX e aprimoradas nas literaturas do século XXI. Podemos afirmar que a literatura contemporânea mantém uma relação profícua com o realismo e as suas estéticas.

Voltando a questão dos textos literários que fazem uso de matéria de extração histórica ou denominados de Romances Históricos, ao trazerem o passado histórico, ou mais precisamente quando realizam um recorte deste, possuem como principal objetivo colocar esse recorte em evidência, para a partir dele fazer revisões de determinados acontecimentos e fatos, ou mesmo para acrescer a estes novos pontos de vista ainda não colocados em voga pela História, como é o caso de *Desde que o samba é samba*

Ao tratarmos sobre Romance Histórico, ainda que sobre aqueles produzidos na contemporaneidade, tomada aqui como o período a partir da década de 1990 até o atual, há que ser considerado o trabalho pioneiro de Luckács sobre o seu nascimento e sua constituição. A partir da obra de Walter Scott, situada no início do século XIX e coincidindo com a queda de Napoleão, o caráter histórico das revoluções, de acordo com Luckács (2011), torna-se mais visível, além também da vivência da história pelas massas, bem como da consciência histórica cada vez maior do papel da luta de classes para o progresso histórico da humanidade. Em relação aos acontecimentos e personas históricas a serem representadas na construção do enredo do Romance Histórico, Luckács destaca que:

> No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando com isso o que ocorreu na realidade histórica. (LUCKÁCS, 2011, p. 60)

Para o teórico, o Romance Histórico deveria centrar-se em acontecimentos que estariam em uma esfera microssocial, ou seja, o que deveria ser retratado por este gênero romanesco seria os acontecimentos corriqueiros da vida das pessoas comuns, das massas, destacando como esses agem e pensam, mais do que os grandes acontecimentos monumentais da história mundial e de seus agentes, as classes mais privilegiadas econômica e politicamente. E, era desta forma que os romances de Walter Scott estavam configurados. O foco não era voltado para os grandes acontecimentos políticos, e muito menos os personagens históricos eram colocados em um pedestal idealizado, mas sim eram representados como personas dotadas de fraquezas e virtudes, qualidades e defeitos, além do que estes não ocupavam o lugar central na obra, eram personagens secundários. E, ao contrário, era nas classes baixas, na gente comum que se centrava a representação do verdadeiro heroísmo das lutas cotidianas. Com isso, percebemos que as classes superiores não eram o enfoque do Romance Histórico em sua forma clássica descrita e configurada por Luckács e os seus estudos sobre a obra de Walter Scott. A proposta desse crítico literário visava o alargamento das questões e dos acontecimentos históricos. Como destaca Weinhardt (1994), o Romance Histórico e o seu mundo eram a esfera popular, já que os grandes dramas e as figuras históricas centrais seriam próprios da epopeia. A focalização no mundo das massas ou da esfera popular, como apontam os teóricos apresentados, possui eco no Romance Histórico *Desde que o samba é samba*, já que este tem todo o seu enredo baseado nas vivências históricos culturais de personagens que habitam na periferia do Rio de Janeiro na década de 1920. São estes sambistas, malandros, prostitutas, cafetões, donas de casa, a gente comum, população negra e pobre que mora no entorno do Largo do Estácio, no Morro do São Carlos ou no Buraco Quente da Mangueira, lugares onde historicamente essa população habitava e ainda habita.

Os grandes acontecimentos históricos e políticos e as suas grandes figuras representativas também não têm lugar de destaque no romance analisado, mas sim o cotidiano das massas e o heroísmo de suas lutas, seja pela sobrevivência, buscando muitas vezes uma forma alternativa de vida na malandragem, na prostituição ou trabalhando muito sem ter seu esforço físico e intelectual valorizados por ser negro e/ou mulher, pobre e manter práticas culturais e religiosas consideradas pelos códigos de conduta e penais da época como

imoralidade e crime. A luta contra a repressão policial é sempre enfocada também na obra, pois a cultura negra, herança dos escravizados, e suas práticas eram proibidas. As danças de origem africana ou que se desenvolveram no Brasil, a capoeira, o samba, o candomblé e a umbanda, e a forma de viver e de lazer dessa população eram fortemente reprimidas e marginalizadas como podemos observar no destaque dado pelo narrador:

> Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida cantando, sambando e fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão. (...) Bastava ser negro e portar um instrumento, que eles vinham com intolerância. (LINS, 2012, p. 219)

Estes acontecimentos são destacados em diversos momentos na obra, e através da narração temos acesso ao discurso do Estado e por conseguinte daqueles que trabalhavam a seu serviço como repressores.

Desde que o samba é samba assume como preocupação central, como destaca Marilene Weinhardt (1994) sobre algumas das características dos Romances Históricos, a expressão de uma visão histórica sobre determinados fatos e acontecimentos circunscritos em um tempo passado: "(...) todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato e não é ingênua" (p. 49). Seja no campo da História ou da Literatura é importante esta ressalva sobre a questão dos fatos narrados não serem confundidos com o real em si, com o fato em si, pois esses fatos são na realidade uma interpretação, um ponto de vista sobre os acontecimentos ou seus recortes. Paulo Lins, ao regatar fatos ocorridos no período de 1920, vai utilizá-los para contar uma versão sobre a história do samba e a consolidação da umbanda como religião, além de fazer uma retrospectiva da trajetória de vários personagens, alguns históricos como Silva e Brancura, para através da história de vida desses, contar como surgiu a primeira escola de samba, ponto culminante da obra e de todas as trajetórias, sejam de personagens que tem base na matéria de extração histórica ou não. A exemplo temos o trecho: "Todos encheram os copos com as mais variadas bebidas. Brindaram o nome da primeira escola de samba do Brasil. Era uma dessas páginas definitivas da História que se virava naquele momento. O samba acabava de nascer e já tinha uma escola para sempre" (LINS, 2012, p. 276).

Desde que o samba é samba é um Romance Histórico, portanto, que possibilita o alargamento da reflexão sobre algumas questões e fatos históricos, e focaliza os acontecimentos corriqueiros e a forma de agir das massas e da comunidade periférica que visa representar, mantendo o vínculo com as características basilares definidas por Luckács para o modelo clássico do gênero. Mas, por esse romance ser uma obra contemporânea, como já assinalamos anteriormente, e estar situado no terreno da multiplicidade, ele traz para a constituição do Romance Histórico aspectos de inovação ou ruptura em relação ao molde basilar, mesmo mantendo alguns elementos de continuidade com este.

Como assinala Weinharrdt (2019), temos um exemplo do hibridismo da produção romanesca histórica contemporânea que promove uma ressignificação da história e de seu discurso que aparece de forma plural e liberta de regras, pois não é baseada em uma única forma de utilizar a matéria de extração histórica, ou seja, realiza o movimento de não ignorar a base definida por Luckács e em certos aspectos mantê-la, ao passo que também não fica presa a esta forma basilar, como aqui discutimos e buscamos demonstrar.

Partindo para a análise da obra, destacamos que ao contrário de boa parte das obras que seguem o modelo clássico de Romance Histórico, o enredo de *Desde que o samba é samba* é construído de forma não linear, através de idas e vindas (flashbacks) em relação ao tempo da narrativa, ou seja, o tempo dos acontecimentos narrados. De forma a realizamos análise do enredo desta obra, ou mais especificamente a trajetória da personagem Ismael Silva, trazemos as contribuições de Franco Júnior, que afirma:

> É necessário observar, analisar, interpretar avaliar criticamente tanto a história que o texto narra como o modo pelo qual a narra. Isso exige atenção para a própria composição do texto, o modo para como os recursos linguísticos e os demais elementos constitutivos da narrativa ali, estão organizados de modo particular. (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 34)

Trata-se de um romance que conta a história do samba e da formação de sua primeira escola, narrada a partir das histórias dos personagens que contribuíram para essa criação, e, tendo como eixo não apenas uma intriga, mais várias; entendendo intriga como o conflito de interesses e a luta dos personagens para atendê-los ao longo da narrativa.

A primeira aparição do personagem Ismael Silva é a partir da página 44 do romance: "Havia trinta minutos que Silva olhava o papel com apenas dois versos escritos. Nada de aparecer mais palavras que se harmonizassem, nem ritmo que ditasse uma nova frase melódica." (LINS, 2012, p. 44). E, é dessa forma repentina que o personagem Silva, em meio a uma crise de criatividade para compor suas músicas, surge perante o leitor. A partir da primeira aparição desse personagem na obra, passamos a acompanhar o processo de criação das letras dos sambas: "Se ele pudesse, inventaria palavras com significados mais pesados, com mais ímpeto e vigor. Palavras que aumentassem os sentidos, outras que os tirassem e aquelas que os modificassem para sempre, a favor de uma melodia mais bonita" (LINS, 2012, p.44). Era o início da busca por composições que fossem marcantes e que se casassem perfeitamente com a criação de um novo ritmo: "Um samba que pudesse ser cantado o ano todo. Música que contasse coisas de que se falava no seu tempo, da vida ali ao seu redor" (LINS, 2012, p. 45), ou seja, música que tratasse da realidade vivenciada no morro, a realidade das pessoas comuns, e, "Queria uma música no ritmo do vai e vem da foda, ritmo da meteção igual a dança lundu, com pouco mais de ginga mais bamboleado" (LINS, 2012, p. 46). Ritmo que estivesse relacionado com a as raízes africanas e indígenas, por isso toda a trajetória do personagem na obra é marcada pela gestação do samba, das letras, do ritmo, dos instrumentos e a forma de cantar e dançar pelas ruas e bares sem serem reprimidos, já que diversos ritmos eram proibidos e quase tudo que estivesse ligado a cultura de matriz africana. Silva ao pensar em criar uma escola de samba, objetivava driblar a repressão policial que ele sofre enquanto morador da periferia, negro e sambista, e faz críticas em diversos momentos ao longo do romance: "Ô, raça desgraçada é essa de polícia. Não pode ver a negrada brincar em paz que já bem querendo bater" (LINS, 2012, p. 45). Silva e seus amigos planejam então a criação de uma espécie de bloco, agremiação, que depois é batizada de escola de samba. Silva, ao longo da narrativa, compõe seus principais e mais famosos sambas, vive na tentativa de sobreviver financeiramente das suas composições, e chega a trabalhar como oficial de justiça, entre outros bicos para poder garantir o seu sustento. É acometido pela sífilis e passa um tempo hospitalizado, até que neste momento de crise financeira e de saúde, o personagem recebe a proposta de vender seus sambas para o cantor de grande fama,

Francisco Alves, e tudo se transforma. Silva ganha notoriedade e respeito de diversos artistas, poetas e pessoas da alta sociedade carioca, até conseguir montar a sede da escola de samba, realizar os ensaios e preparativos para o primeiro desfile de carnaval, momento que é a culminância de sua trajetória e desfecho do romance.

Ismael Silva, que nasceu em 1905, no estado do Rio de Janeiro, em Niterói, é um dos grandes nomes da história do samba brasileiro. Compositor e sambista, foi um dos fundadores da primeira escola de samba "Deixa falar". Frequentava o Bar e Café Apolo na Estácio, local onde os sambistas e malandros, seus companheiros das rodas de samba, reuniam-se. Silva foi o responsável por promover mudanças rítmicas importantes para o gênero musical samba, pois antes este se aproximava muito mais do maxixe, o que dificultava, por exemplo, o desfile nas ruas, pois as pessoas tinham dificuldade em cantar e dançar caminhando. Com a mudanca promovida por Silva, o samba ganha ritmo e melodia como forma de uma marcha, próximo de como o conhecemos popularmente hoje.[3]

Os sambas compostos por Silva caíram nas graças do cantor reconhecido na década de 1920, que se interessou em comprá-los, Francisco Alves. Por isso, diversas composições de Ismael Silva aparecem como se Alves as tivesse criado, por conta desse processo de apropriação das composições por quem pagava por elas, fato também narrado e abordado pelo romance de Paulo Lins: "– Sei. Mas fala pros teus parceiros que, se vender pra mim, eu não dou parceria, não. Eu pago bem, divulgo o samba. Mas não vai nome nem na partitura, nem nas gravações. Tá certo? Eu tenho que dizer que é tudo meu" (LINS, 2012, p. 209). Este trecho menciona o acordo entre Alves e Silva, e representa como era o processo de gravação, venda e direitos em relação as composições musicais na época, problemática amplamente abordada nas páginas do romance. Entre as diversas parcerias com nomes ilustres do mundo do samba, há, além da realizada com Francisco Alves e com os amigos de Silva, parcerias com Silvio de Almeida (Brancura), Nilton Bastos, Baiaco e Bide (todos personagens também do romance), e a realizada de forma recorrente com Noel Rosa, a partir da década de 1930.

3. Informações compiladas de http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/ismael-silva. Acesso em 04 de jul 2021.

Após a morte de Noel Rosa, em 1937, Silva vive momentos de dificuldade financeira e se afasta dos amigos do Estácio e do samba. Voltando à ativa em 1950, lançando o samba "Antonico", o qual foi gravado por Alcidis Gerardi. Em 1956, Silva lança seus dois primeiros discos. Na década de 1960 ele passa a compor o grupo de sambistas que se apresentava no Zicartola, bar e restaurante do amigo Cartola e de sua esposa Zica. Participou de diversos festivais, espetáculos musicais, inclusive como tema, escreve roteiro contando sobre sua trajetória como músico. Ele lançou discos em carreira solo, e falece em 1978, com setenta e três anos de idade por conta de um ataque cardíaco fulminante.

No romance de Paulo Lins parte da história de Ismael Silva é contada através de flashbacks, como já mencionamos, como por exemplo, a sua infância:

> Silva era o melhor compositor do Estácio – bairro onde chegara aos três anos de idade, depois da morte do pai, porque sua mãe teria de arrumar emprego no Rio, já que moravam em Jurujuba, onde ela nasceu, lugar que não oferecia alternativa de trabalho. [...] Fez sua primeira canção aos catorze anos de idade, agora vai reinventar a música brasileira e fundar com seus amigos a primeira escola de samba da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. (LINS, 2012, p. 82)

O narrador, ao se debruçar sobre o passado do personagem Silva, adianta que no momento dos acontecimentos da história narrada pelo romance, o compositor vai reinventar o samba e criar a primeira escola. Vale ressaltar que boa parte da trajetória de Silva como personagem, contada em *Desde que o samba é samba*, tem suas bases em documentos, bibliografias que tratam sobre a história do samba e sobre a história do músico. De acordo com Candido (2007), trata-se no referido caso de uma construção de personagens como uma reprodução de uma pessoa real, como se trata de um Romance Histórico, é uma personagem transposta de testemunhos e/ ou por via de pesquisa em documentação, reconstituída pelo autor e trabalhada pela imaginação dele. Sabemos, como estudiosos da literatura, que cada romancista constrói em sua história um mundo próprio, seja baseado em suas crenças, ideologias, perspectivas filosóficas, entre outras. Por isso, mesmo apesar de ser um personagem com base em uma persona histórica e publicamente conhecida, o Ismael Silva em *Desde que o samba é samba* é um personagem fictício, logo, como nos

alerta Candido (2007), enquanto na realidade desconhecemos as causas e os motivos profundos que movem as ações dos seres reais, na ficção temos o controle e nos são reveladas as causas que movem a trajetória dos personagens. Os personagens são seres fictícios que "vivem" apenas no enredo e no campo das ideias, cabe ao escritor, ao construí-los galgar uma adesão afetiva e intelectual do leitor. Em busca dessa adesão, apontada pelas observações de Candido (2007), o narrador nos apresenta o Silva, que desde criança se sobressaia na escola e no meio onde vivia por sua inteligência. Temos ao longo da narrativa acesso ao processo de composição de algumas músicas dele, a relação de sua obra com a poesia, ou seja, composições que, segundo as apreciações do narrador, se misturam à poesia como nos é apresentado no trecho:

> – É um ritmo muito bom, não é lundu, não é maxixe, não é salsa...
> – Esse é o verdadeiro samba. Olha o risco. (...) – É uma música que pode tudo, entendeu? É macumba? É macumba. É lundu? É lundu. É maxixe? É maxixe. (...) O samba é o que ele quiser, tá me entendendo? (LINS, 2012, p.207)

Dessa forma, podemos compreender as relações da história do samba, sobretudo a criação da cadência do seu ritmo e a sua relação com a história da umbanda e com o candomblé também, já que muitos instrumentos e efeitos sonoros tinham origem nos cultos de religiões de matriz africana, além claro, de que estas práticas culturais eram duramente reprimidas pela moral cristã e pelo código penal da época. Em diversos momentos ao longo do romance temos o estreitamento dessa relação entre o samba e a umbanda, já que os sambistas em sua maioria, eram adeptos à religião e após as giras, às cerimônias religiosas, faziam rodas de samba nos terreiros.

Além de ser retratado como um exímio compositor, instrumentista e um homem muito inteligente, que sonhava em sobreviver através de sua arte, Silva, além de todas as criações de letras, ritmos, instrumentos para tocar o samba, como o tamborim, é admirado pelos companheiros, amigos e por toda a comunidade do Morro do São Carlos, por diversos artistas e poetas, como Manuel Bandeira e Carmen Miranda, personas históricas que também estão presentes na obra. Outro fato que vale destaque na composição do romance é que em *Desde que o samba é samba*, Paulo Lins ao construir o personagem Silva, buscando mostrar diversas nuances de sua biografia, acaba por

esbarrar em uma polêmica quando vai tratar sem pudores da então possível homossexualidade do compositor, como podemos ver no trecho: "– A gente vive no meio de valentão, esses capoeiras brabos aí. Tem um cara que vive pegando no pé da minha irmã. Você sabe que eu sou veado, e esse pessoal vem querer se aproveitar, querer bater, fazer chacota" (LINS, 2012, p.138). Este é um fragmento de um diálogo entre os personagens Silva e Sodré, em que o sambista demonstra o desejo de comprar uma arma para poder se defender dos ataques preconceituosos a homossexuais como ele, da repressão policial por conta de sua origem social, de sua cor e de sua religião, além também de defender sua família.

Apesar de Ismael Silva ser um personagem histórico baseado em matéria de extração histórica, como destaca Candido (2007) quando trata sobre personagens que o autor toma de um modelo da realidade, o autor sempre vai adicionar a o molde de base real uma incógnita pessoal, em relação a qual ele vai construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva representada no plano ficcional, é este fato que ocorre com a construção do personagem Ismael Silva.

Além disso, as questões já identificadas a respeito da representatividade e do viés político na construção dessa obra e de seu personagem aqui analisado, o sambista Ismael Silva, o qual em diversos momentos no romance representa não apenas a trajetória individual de um sambista e morador da favela, mas é a voz através da qual ressoa os objetivos e sonhos coletivos da comunidade do morro do São Carlos e do Largo do Estácio. Esse tom coletivo podemos vislumbrar quando todos se reúnem e cantam como uma só voz para o "nascimento do samba" e da sua escola "Deixa Falar":

> Silva e Alves estavam no mundo do fonético, dançante, plástico com as suas abstrações marcando a História que é uma árvore velha preparada para receber os novos frutos e as suas sementes. A força do ventre gestava as ideias, a produção das emoções, o parto normal de que tudo que é poesia que por ali se grava enquanto aquele povo dava mais meiguice à dança, transmudava a forma das palavras serem ditas, entorpecidas de uma música que fora nascida ali no Estácio para que o molejo do nosso corpo ficasse mais quente.
>
> Quem quiser tocar o surdo é só seguir o coração, inclusive nas viradas quando se toca assim nas ondas da alegria sem freios. O pandeiro, o agogô, a caixa, o cavaquinho, mesmo com os toques

> diferentes, também, quando a gente entra em estado de feitiço de tons.
>
> – Eu sou o samba... e as suas escolas. (LINS, 2012, p. 293-294)

A ideia inicial de gestar um novo ritmo, ou uma outra batida e musicalidade para o samba foi sempre a intenção do personagem Silva. É ele quem cria o tamborim, quem pensa em utilizar a junção de vários ritmos para desta união surgir um samba que envolvesse os corpos e as pessoas no carnaval pudessem andar, cantar e dançar ao mesmo tempo. Foi Silva quem teve a ideia de dar o nome de escola de samba aos blocos de carnaval que antes saiam pelas ruas e assim eram chamados. Entretanto, no trecho acima que encerra o romance, apesar do foco está centrado no personagem Ismael Silva e em sua parceria intelectual com o cantor Alves, pelo fato do sambista ter um papel primordial na criação do samba, todos os personagens da obra se unem a ele ao final quando a escola de samba "Deixa Falar" sai pelas ruas em sua primeira vez. É o momento que representa a culminância da trajetória e das criações de Silva, narrado de forma poética, traz poesia, história, cultura, e política, a literatura que tem como marca a multiplicidade, e também a presença de elementos em sua construção ora que representam aspectos estéticos e temáticos de continuidade ora de rupturas, abrindo um novo caminho para os Romances Históricos na contemporaneidade.

Considerações finais

Neste trabalho, trouxemos à baila, inicialmente, algumas discussões, ainda que de forma breve, a respeito da dificuldade e complexidade dos teóricos e estudiosos literários em delimitar temporalmente a literatura contemporânea, bem como em definir suas características, embora algumas destas fossem apresentadas e observadas, entendemos que se trata de uma literatura que expõe pontos de continuidade com alguns movimentos estéticos e moldes gestados em épocas passadas, ao passo que apresenta também pontos de ruptura e inovação em relação a estes modelos. Desta forma, nossa análise que se desenvolveu tendo como base a obra *Desde que o samba é samba*, possibilitou iluminar algumas questões relacionadas à ficção brasileira contemporânea, em especial a que faz uso da matéria de extração histórica.

Ao longo deste artigo nos debruçamos sobre algumas nuances e tendências relativas a essas produções contemporâneas, a partir de Beatriz Resende (2008), Scholhammer (2011), e Dalcastagné (2012, 2002). Podemos observar dentre as tendências discutidas que o referido romance de Paulo Lins ocupa um terreno marcado pela multiplicidade, o qual está relacionado aos pontos de vista apesentados ora pelo narrador e pelos personagens, como também a multiplicidade de discursos e estéticas literárias presentes, além de conter um leque variado de temáticas apresentadas e discutidas ao longo da obra.

Além dessa multiplicidade, vale ressaltar, aquela ligada a questão da representatividade, outro elemento caro a boa parte das obras contemporâneas, como nas produções de Conceição Evaristo em *Becos da memória* (2006) e *Olhos d'agua* (2014), de Ferréz em *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de cor* (2006), e de Marcelino Freire em *Contos negreiros* (2005), apenas para citar alguns exemplos dentre muitos. Há uma variedade maior da representação de vozes de diferentes lugares sociais, como daqueles que habitam as periferias e pertencem aos grupos minoritários politicamente. Tal característica está aliada com o viés político trazido por parte das produções contemporâneas, aliando-se também às estéticas realistas de representação da realidade que irão trazer reformulações em relação aos moldes do século XIX, assumindo assim uma nova configuração.

Desde que o samba é samba é um Romance Histórico que conta um episódio da história do Brasil, o qual não foi enfocado pelo discurso histórico oficial por se tratar de uma parte da história do país e da constituição de um elemento da cultura ligada aos negros, pobres e descendentes de escravizados, ou seja, representa a história de uma cultura marginalizada como o samba e a umbanda. Trata-se, portanto, de um Romance Histórico que acresce novos pontos de vista e novos moldes estéticos a este gênero romanesco, sem perder de vista o molde clássico pioneiro constituído através dos estudos de Luckács (2011). Ao realizarmos a análise de *Desde que o samba é samba*, tendo como recorte a trajetória do personagem Ismael Silva, constatamos que o foco na esfera popular continua como ponto de partida na obra de acordo com o modelo clássico. Todas as personagens fazem parte da população que habita no Largo da Estácio e no morro de São Carlos, são estes, prostitutas, trabalhadores, sambistas, malandros, entre outros, representando o cotidiano das massas. Porém,

diferentemente do modelo Luckasiano, em *Desde que o samba é samba* os personagens históricos ocupam lugar de destaque na obra, são os protagonistas, ainda que suas trajetórias individuais desemboquem em um final coletivo, em um acontecimento histórico que ligam seus destinos aos destinos dos personagens que não tem base histórica, como vimos ao analisar o personagem Ismael Silva. Ele foi o principal idealizador da primeira escola de samba, bem como trouxe uma nova acepção para o ritmo. O seu destino, bem como a sua história na obra, representa não apenas uma trajetória individual, mas é uma história de uma comunidade – que, através deste personagem, temos acesso.

Através da trajetória de Ismael Silva, em nosso trabalho tomada como foco, são apresentadas questões como a orientação sexual do personagem e o preconceito relacionado a homossexualidade, o preconceito racial e de classe, já que se trata de uma persona negra, pobre, que mora na periferia. Paulo Lins apresenta uma forma de trabalhar com a matéria de extração histórica em sua obra plural e diversa do modelo clássico, como pudemos constatar durante nossa análise. Todas essas questões apresentadas e discutidas nos levam a perceber que *Desde que o samba é samba* é uma obra que traz elementos estéticos e temáticos. Esses elementos ora vislumbram uma continuidade e ora abrem um novo caminho para os Romances Históricos na contemporaneidade.

Referências

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance" In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51– 80

DALCASTAGNÉ, R. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002, p. 33-87.

DALCASTAGNÉ, R. *Literatura brasileira contemporânea*: *um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

JUNIOR, Arnaldo Franco. "Operadores de Leitura na narrativa". In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (org.) Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LUKÁCS, György. *O romance histórico.* São Paulo: Boitempo, 2011.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneo: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MUSEU AFRO BRASIL. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/ismael-silva>. Acesso em 04 de jul. 2021.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WEINHARDT, Marilene. "Considerações sobre o Romance Histórico. In: *Letras*. Curitiba, n. 43, p.11-23, 1994. Editora da UFPR. Disponível em: <revistas.ufpr.br/letras/article/download/19095/12396>. Acesso em 20 fev. 2017.

O roteiro como gênero intersemiótico: uma análise da escrita e produção do filme *Aquarius* (2016)

Sayara Saraiva Pires[1]

Introdução

Estudos comparativistas há décadas vêm explorando a interligação entre artes. Notavelmente, as produções artísticas contemporâneas, sejam elas em qualquer meio expressivo, são constituídas de formações intertextuais, nas quais trazem referências elementares de diversos gêneros. Nesse sentido, as configurações estéticas estão equalizadas pelo diálogo intermidiático, que é complementar para a produção e a recepção das obras.

Nessa perspectiva, o cinema abrange seu processo narratológico pela junção de fatores basilares de outros meios artísticos – a saber: imagem, música, sons, encenação –, mas que neste ganham efeito de sentido pela união. Assim, a sua estética narrativa – forma e conteúdo – é condensada pela efetivação da função completiva de cada fator, produzindo, dessa forma, a qualidade da obra não apenas em seu aspecto físico, mas, especialmente, em sua capacidade discursiva e reflexiva.

Por esse ângulo, é indispensável associar a construção de um filme pela ótica de um processo, o qual tem a função de encaminhar a trajetória de cada elemento e seu papel na trama. Este processo é referenciado pela constituição antecedente de um roteiro – que pode ser modificado ao longo da produção, mas que sempre será norteador. Todavia, as pesquisas analíticas de obras cinematográficas, por vezes, deixam de lado esse componente fundamental de uma película.

Quando falamos em roteiro cinematográfico, não nos referimos a um mero caderno de orientações técnicas escritas, muito menos a um enredo transcrito para os atores. O roteiro qualificado consegue transitar em todos estes campos, mantendo o equilíbrio entre os âmbitos constituintes da produção, conduzindo à equipe cinematográfica

1. Graduada em Letras Português (UESPI), Mestra em Letras (UESPI), é membra integrante do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade – NENIN.

a pré-disposição de tudo que pertence ao filme, não apenas em caráter de gravação, mas a formação psicossocial das personagens, espaços, intrigas.

Dessa forma, embora o roteiro seja de outra ordem à literatura, podemos submetê-lo a conceitos que o interliga a esta. Ele constitui a exposição dos acontecimentos de forma encadeada, utilizando-se, assim, da narrativa escrita. Por outro lado, ao conduzir a disposição de planos; posicionamento de câmera, atores e objetos dentro de um cenário; entre outros fatores, vale-se de formação de imagens. Com isso, pode ser alocado como um gênero intersemiótico[2], encontrando-se entre a linguagem verbal e a visual.

Destarte, o escopo da obra fílmica é formado desde o momento da ideia, passando pela sua escrita roteirizada, até chegar aos moldes finais afeiçoados pela montagem após as gravações. Assim, o risco estético é assumido já na etapa do roteiro, que conduz todas as outras seguintes. Podemos dizer, desse modo, que a roteirização se desvincula da automatização técnica de outrora, e passa, atualmente, a interagir narrativamente através das suas subdivisões e pontos-chaves da trama.

Diante dessa interatividade, além da alocação de virada de intrigas – início, meio e fim – o roteiro também fica a par da construção de personagens, que passa a não mais apresentar uma única definição de desenvolvimento, mas vastas possibilidades de caminhos passíveis de condução que elevarão as suas experiências durante a narrativa, consagrando as suas personalidades e atuações.

Diante dessa percepção, nos propomos a trazer para discussão a intersecção estética e estrutural entre roteiro e filme, sinalizando a produção de efeito e sentido de cada um, reconhecendo as mudanças ocasionadas pela tradução intersemiótica da linguagem. Trazemos como objeto de observação a obra fílmica *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, assim como o roteiro da obra, publicado em 2020, também assinado pelo cineasta. Pretende-se, com isso, discutir a importância do roteiro para a comunicação entre cinema e literatura,

2. Termo usado pelo prof. Ricardo Martins (2012) para inserir o roteiro como um novo gênero, que aqui também adotaremos visando mostrar, assim como ele, que "no terreno do comparatismo, a questão do roteiro como gênero intersemiótico ou mesmo intertextual [...] assume uma importância capital para a compreensão das traduções ou transposições intersemióticas/transmidiáticas" (p. 19).

reconhecendo-o como mediador da intercomunicação entre as artes verbal e visual.

Literatura e Cinema: intercomunicação

Por anos buscou-se achar justificativas que fincassem inferioridade em obras adaptadas. A intenção era mostrar que elas diminuíam sua qualidade em comparação à obra-base quando não mantinham a linearidade da narrativa. Contudo, já foi provado que na construção de uma adaptação se ocorre um processo dialógico (DINIZ, 2005)[3], em que ambas as obras desfrutam de sua valoração. Neste processo, "a tradução [adaptação] nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também cultural" (DINIZ, 1998, p. 324), ocorre uma adequação de estruturação, tecnologias, acontecimentos histórico-culturais que emergem na condição de desenvolvimento do momento desta construção e, assim, é desenvolvida a intertextualidade.

Esta intertextualidade, todavia, não é vista apenas de maneira explícita. Obras de diferentes meios semióticos, hoje, comumente utilizam-se de diferentes eixos textuais, interligando seus elementos e fazendo uso pragmático das suas características narratológicas específicas. Nesse ponto, o cinema interage, então, com a literatura não apenas através de adaptações literárias. Sobretudo, ambas as artes se convergem pela estruturação de narratividade, ainda que cada uma mantenha seus signos de especificação, nutrindo uma relação de intercomunicação.

Como André Bazin (1991) anteviu, a influência recíproca entre diferentes artes é um fenômeno. O estreitamento desse laço, ao invés de enfraquecer, amadure ambas as artes. Com isso, é condenável na contemporaneidade a defesa de uma arte "pura". A hibridização e a interdependência entre as formas expandiram as barreiras que limitavam a equiparação de obras, criando novos paradigmas de

3. Thaís Flores Diniz (2005) considera a adaptação como uma tradução, na qual "seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema" (p.19), assim, construindo um diálogo entre ambas as artes.

linguagem. Neste sentido, a arte cinematográfica é cada vez mais vista como um tipo de hipertexto, em que é possível não apenas a adaptação, mas a incorporação integral de elementos de naturezas diferentes dentro de uma mesma experiência estética.

Corroborando este pensamento, Claus Clüver, em seus estudos interartes, evidencia que "a leitura de textos visuais inevitavelmente envolve referências a intertextos verbais" (1997, p. 40), isso porque, antecedente à recepção, a produção das obras se vale da composição intertextual de diversas outras obras, com signos e óticas distintas. Dessa maneira, a compreensão e reflexão de uma obra exige a ligação a outros fatores, assim, ainda segundo o autor, "ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações" (1997, p. 43). Neste sentido, uma obra que parte de outra, ainda que se fosse esta a intenção, não consegue reproduzir de forma igualitária a mesma narrativa.

Sobretudo, é interessante perceber que essa circunstância não condiz apenas para obras adaptadas, mas pode ser percebida em obras que tem como base um signo semiótico para concretizar-se em outro sistema, é o caso da canção – composta verbalmente, para posteriormente ganhar musicalidade e oralidade. Outro exemplo significativo é o cinema, que traz um roteiro escrito como guia, em busca de conduzir as cenas gravadas e expostas em outra mídia. A par disso, é necessário considerar que "a intertextualidade sempre significa também intermidialidade" (CLÜVER, 2006, p. 14). Neste caso, o roteiro funciona como ferramenta de ligação entre duas mídias.

O roteiro, por vezes, é alocado como gênero literário. Apesar de possuir pontos de semelhança em sua estrutura narrativa, há elementos narratológicos de outra ordem à literatura. Por outro lado, também não se classifica dentro do âmbito cinematográfico por ter como base a escrita. Dessa forma, encontra-se alocado em um ponto central, acendendo sua especificação própria, gerindo um novo gênero. Nessa perspectiva,

> a especificidade do roteiro no que respeita a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que no produto final comunicam a mensagem de maneira simultânea ou alternada. Nesse aspecto ele tem pontos em comum com a escrita dramática, que também combina códigos, uma vez que não alcança sua plena

> funcionalidade até ter sido representado. A "representação" do roteiro, no entanto, é perdurável em função da tecnologia da gravação. Ela se assemelha ao romance na possibilidade de manipular a fantasia na narração, já não na sua capacidade de jogar com o espaço e o tempo de forma mais fidedigna [...]. (COMPARATO, 1995, p. 25)

Diante desse pensamento, presumimos que o escritor de roteiro cinematográfico, diferente do literário, faz uso da palavra para ser lida em coletividade, e não a serviço de uma pessoa individualmente instigando a imaginação. Isto é, a palavra roteirizada é criada para ser interpretada por um ator, ao mesmo tempo que conduz o direcionamento de câmera, cenário, e outros elementos de composição. Dessa forma, difere da literatura à medida que traz ao leitor cenas pela visão do criador, e não pela psique das personagens, fomentando uma nova dinâmica de tempo e espaço. Estes, na literatura estão condicionados a experiência vivida pelas personagens, no roteiro, todavia, não há garantia de fixação desses fatores, visto que é condicionado à condução do diretor e à interpretação do ator, tornando-se "refém" de outrem.

Assim, a funcionalidade do roteiro é tida como uma espécie de "princípio de um processo visual e não o final de um processo literário" (COMPARATO, 1995, p. 26), com isso, a sua narratividade é construída a pares da imagem e da ação, submetendo-se a coerção do visual, e não das prerrogativas do verbal. Em outras palavras, o processo narratológico do roteiro é voltado para a criação da ação visual, e não da digressão catártica – não utiliza a escrita subjetiva em busca do devaneio. Corroborando essa consideração, a visão de Syd Field ratifica que

> Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do universo mental da ação dramática. [...] Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme [...] O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática [...]. (FIELD, 1995, p. 11)

Por esta ótica, podemos afirmar que o roteiro proporciona uma experiência narrativa diferente, tanto para suas personagens como para seus leitores. Na literatura a narrativa é conduzida pelo narrador. No cinema isto fica por conta da junção de elementos audiovisuais, com ênfase no olhar da câmera. O roteiro, por sua vez, produz

cenas recortadas, cada uma com especificação clara de acontecimento. Sua estrutura predispõe uma imagem que será concretizada após a filmagem. Desse modo, o roteiro não tem um fim em si mesmo.

Em contrapartida, essa circunstância não anula a sua composição estética ativa. Tudo que é escrito em seu corpo se relaciona entre si, criando uma lógica narratológica que gera a graciosidade da obra, bem como o seu posicionamento crítico e reflexivo, que não surgirá ocasionalmente apenas na obra fílmica pronta. Nesse sentido, percebe-se que "o roteiro é uma arte de criação coletiva, que depende de atores, produtores, diretor e outros profissionais. Sendo, portanto, a semente de um processo de imaginação" (COMPARATO, 1995, p. 21). Dessa forma, a sua construção também é mediada por fatores externos, como influências socioculturais, tecnologias vigentes, investimentos comerciais e propostas a públicos específicos.

Levando isso em consideração, ao transpor a escrita de um roteiro para as gravações de um filme, há uma forma de adaptação. Com isso, o texto passa pelas multifaces desse processo, sofrendo inevitáveis alterações narrativas. Para Doc Comparato, "entre o escritor e a tela que projeta a imagem, visor ou telão, existe uma perda de 20% da qualidade imaginativa presente no texto do roteirista, podendo chegar a 40% de perda se a produção e a direção forem de baixa qualidade artística" (1995, p. 20), isso ocorre porque no momento da gravação também se é considerado fatores externos influentes, assim como no momento de escrita.

O roteiro, então, concentra um papel de iniciação, mas que precisa ser traduzido para outra mídia para ser concretizado. Nessa perspectiva, "a metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução" (STAM, 2006, p. 27). Dessa maneira, assim como não lhe consideramos efetivamente literário, não se constitui propriamente cinematográfico, pois a arte fílmica exige outros parâmetros que só a imagem efetivada proporcionará.

Por esta lógica, podemos alocá-lo como um gênero intersemiótico, o qual se porta como mediador de duas artes. Faz uso da escrita literária como construção estrutural, mas concentra sua estética na ação imagética, finalizada na produção fílmica. Nesse sentido,

> O roteiro, como resultado intertextual, em diálogo com o texto de partida, ou texto-fonte, coloca como pressuposto, para a sua

> realização, não apenas um componente intermidiático (trilha sonora, sonosplatia, cenário, etc), mas vários, a fim de se obter a representação de aspectos sensorialmente apreensíveis da realidade exterior ou interior aos personagens, cujos dramas ou conflitos dramáticos têm que ser vividos em consonância com a coerência da mímesis da narrativa fílmica. (MARTINS, 2012, p. 19)

Em conformidade a isto, a performance do roteiro é crucial para o desenvolvimento das personagens. Ele é responsável pelos *plot points*[4] que indicam as viradas narrativas das intrigas que guiam a experiência vivida por elas. Dessa forma, é o roteiro que, inicialmente, constitui a formação psíquica das personagens. Ainda que estas sejam consagradas pela atuação especificada pelos atores, é a escrita roteirizada que gera a sua projeção para a imagem cinematográfica, criando uma projeção mimética precedente que seja congruente com a discussão social pretendida.

Incongruente a esta visão, o roteiro, na maioria das situações cinéfilas, é posto de lado e esquecido na consagração das produções audiovisuais, o seu uso temporário é útil somente para oferecer o direcionamento para a equipe produtora da obra. Contudo, a discussão aqui exposta mostra que este é um gênero intersemiótico de indispensável estudo, pois é material de base para a produção cinematográfica. Nessa perspectiva, exige-se do seu leitor uma visão para além do literário, com uma pré-projeção à imagem, ao som e a performance cinemática.

Roteiro e filme: configurações estéticas intermidiáticas em *Aquarius* (2016)

Ao lermos o roteiro escrito *Aquarius* em paralelo ao filme audiovisual, ambos produzidos por Kleber Mendonça Filho, temos como base duas obras distintas, que necessariamente instigam visões periféricas acerca das suas produções. Na primeira, escrita entre 2013 e 2015[5], é possível perceber um discurso crítico acerca de uma mulher na terceira idade em adaptação às mudanças sociais, enquanto na segunda, lançada em 2016, a este discurso é acrescentado as

4. Ver Manual do Roteiro, de Syd Field.
5. Informação cedida em Três Roteiros, de Kleber Mendonça Filho.

transformações físicas, percebidas através da urbanização, que consagra as mutações psicossociais da nação.

De fato, apesar de ter como aporte a mesma centralidade crítico-reflexiva, as duas obras demonstram passagens dessemelhantes para chegar ao seu objetivo. Dentro da discussão percorrida até aqui, apontamos que isso ocorre, principalmente, pela exigência estrutural específica de cada arte, assim como fatores externos do momento de produção. Ambos elementos estão atrelados ao processo criativo da obra, assim como à expectativa de recepção almejada, bem como a própria interpretação do leitor ao entrar em contato com as duas produções.

Nesse sentido, a obra escrita, ao ser transposta para a fílmica, molda-se à medida que se desenvolve. Assim, o diretor traz para a tela as exigências que esta pede, tanto em fator de signos semióticos, como ao se colocar em acordo com o diálogo social, abrangendo a ideia de que a arte também é ferramenta intelectual. Com isso,

> Os dois filmes que existem para o roteiro – o filme escrito e o filme feito – dividem as mesmas liberdades, da tentativa de organizar e da necessidade de desconstruir e improvisar. Tudo deve ser permitido: ignorar o texto ou tê-lo como carta magna, o que for melhor dependendo do momento. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 10)

Dessa forma, o seguimento do roteiro, ainda que norteador, não é estático e inalterável. Quanto a sua estrutura, segundo as concepções teóricas de Syd Field (1995), o texto adota o padrão de três atos – I (apresentação), II (confrontação), III (resolução) – o que poderíamos atribuir ao início, meio e fim da narrativa. Não obstante, estas partes, ainda que haja substancialidade em si, consolidam sua produção de sentido no todo, formando uma unidade de desenvolvimento dramático. Para tanto, é necessário um elemento catalizador entre elas.

Na equiparação das duas obras em questão, o roteiro de *Aquarius*, embora seja percebível *plot points*, não traz demarcações explícitas destes. Todavia, para melhor estruturação do filme, foi optada a divisão por capítulos, apresentados individualmente por planos de fundo preto e titulação centralizada, dando destaque intencional à especificação de cada parte, alinhado aos títulos sugestivos. Nestas partes subdivididas são decorridos paradigmas que eclodem o desenvolvimento da obra e dão substância à narrativa. Dentro dessa nova estruturação, é alterada a linha narrativa na segunda obra, gerando uma

diferença de acontecimentos notoriamente no início e no final, o que sutilmente figura a tonalidade que cada obra provém.

O roteiro se inicia com a apresentação da personagem principal: Clara, na atualidade (2015 – com 65 anos). É descrita uma cena esteticamente forte, em que ela, a tomar banho de mar, depara-se com a situação de um homem ser atacado por um tubarão enquanto navegava em um pequeno barco perto da área da praia. O choque se dá ao perceber batendo violentamente em seus pés a água ensanguentada, apontada por Roberval, figura masculina que em outros momentos assume o papel de protetor e aspirante a uma paquera descomprometida. A cena seguinte traz Clara – agora em um flashback, tendo 30 anos de idade – com o irmão, na companhia dos filhos e da atual namorada deste. No carro novo dele, o grupo se diverte. Ele coloca uma música para mostrar o sistema de som tecnológico e alimentar o momento. Clara ouve atenta e comedida.

O filme, por sua vez, inicia-se de forma diferente da narrativa roteirizada. A abertura da película exibe uma sequência fotográfica na qual as imagens aparecem em filtro preto e branco. As fotos destacam a Avenida Boa Viagem – cidade de Recife/PE – enfatizando o contato das pessoas a esta, seja para transitar nos parques e na praia, seja através dos transportes automobilísticos, ressaltando a tradição do cenário valorado na narrativa. As cenas fotográficas não são expostas aleatoriamente, a alegria presente nelas contrastam com a intriga principal do filme – atrelada ao desenvolvimento urbano – vindo quase como prévia justificativa do comportamento posterior da personagem protagonista.

Esta é apresentada no início da primeira parte da divisão tripartite do filme, intitulada "Parte 1 – O Cabelo de Clara" (03:16). É interessante pontuar que os letreiros instigam uma curiosidade precedente ao que pode se desenvolver no capítulo. Nesse sentido, este título direciona o foco para uma parte física específica da personagem que personifica as suas características psíquicas. A primeira cena descrita no roteiro é então retirada, e a figura de Roberval é minimizada, o que elucida ainda mais a personagem solitária e autossuficiente de Clara.

Na cena inicial legitimada, o tempo é alocado já nos anos 80, contundente ao roteiro o grupo se encontra em um momento de descontração no carro. O detalhe pontual é que Clara assume a coordenação do encontro, ao contrário da cena escrita, é ela quem prazerosamente se apresenta a colocar a música, o que faz ligação ao

que posteriormente é entendido como sua profissão, especialista em música e autora de livros sobre o assunto. Aludida ao título, a aparência de Clara é chamativa, sorridente, expressiva e com boa oratória, possui cabelos curtos.

Durante o decorrer da narrativa o cabelo da personagem é associado ao tratamento de um câncer que a fez perder um dos seios, todavia, prontamente no roteiro, também é ligado a uma personagem artística, quando diz: "Clara tem cerca de 30 anos, uma mulher bela, com cabelo curto, estilo Elis Regina. Estamos em 1980" (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 128). Esta alusão não condiz apenas à estética física, Elis ficou conhecida pela personalidade forte e pelo posicionamento crítico disseminados através das suas músicas, características também injetadas em Clara.

A sequência do capítulo se coloca a mostrar a passagem de gerações ao espaço do apartamento herdado por Clara, neste ponto são destacados objetos que referenciam a memória do lugar – como a cômoda da tia Lúcia, citada no texto e explicitada no filme – e produzem a formação simbólica afetiva fixada agora no momento atual, em que Clara surge com 65 anos, em uma rotina litorânea, vivendo sozinha, viúva, encontrando satisfação através da arte, esta é ferramenta categórica para a união da tradição ao contemporâneo, enfatizada em diversos pontos – como na grande coleção de discos da personagem, e em seus diálogos sobre música com o sobrinho.

O primeiro *plot point* (ponto de virada) se dá no encontro de Clara com Diego, personagem central no embate da verticalização mobiliária da região, em que há a tentativa de compra do prédio em que Clara mora para uma reforma modernista e enquadramento ao contemporâneo. Neste ponto as duas obras não se distanciam, todavia, a disposição das imagens acarreta em uma maior sistematização da mudança predicada nesta discussão. É possível perceber que a margem da avenida está preenchida com novos prédios, há uma maior circulação de veículos e, eventualmente, uma perda da área florestal. Se por um lado, Clara, uma mulher madura, respeitável e franca, representa a resistência tradicional, por outro é posto Diego, que traz em si os tempos modernos, com a sua globalização, urbanização e quebra ao padrão, tentando adentrar com a cultura de massa.

Este atrito dá início ao capítulo dois, intitulado "Parte 2 – O Amor de Clara" (33:06), em que é colocado em primeiro plano a intriga que modifica o direcionamento que até então era apontado na rotina da

protagonista. A calmaria de uma vida consolidada cede lugar a confrontos que emanam não apenas a dimensão local, mas coloca em voga confrontações de distintas gerações. Diante de Clara é deparado o atrito da urbanização adentrando o rural – aspecto primordial de obras neorregionalistas[6] – isto acarreta tanto na modificação espacial como comportamental da sociedade.

Nesse sentido, o tópico de reflexão da segunda divisão gira em torno da percepção da personagem principal às mudanças em seu entorno. Assim, ela é colocada tanto em situações rotineiras, vistas por outro ângulo – como o encontro com amigos de longas datas, com diálogos acentuando as mudanças comportamentais de conhecidos –, bem como em novas situações, que a fazem refletir sobre os novos tempos – como o encontro com um garoto de programa.

Nesta posição, Clara defronta com as adversidades que encontra por sua resistência. A mais explicita e complexa diz respeito ao prédio em que reside. Enquanto todos os demais moradores venderam seus apartamentos e saíram, ela se mantém no edifício e persiste que não o abandonará, a contragosto dos vizinhos, bem como de seus familiares. Se por um lado temos Diego, que luta através de tramites legais, tal qual desleais, para retirá-la, do outro temos Clara contrastando conscientemente com o desenvolvimento dos arredores, persistindo na necessidade e importância da permanência do formato tradicional da habitação.

Diante dessa circunstância, percebe-se que a tradição hierárquica perde força, principalmente na região Nordeste, mesmo caracterizada por uma forte cultura autêntica. O choque dos novos conceitos está transformando não apenas a espacialidade, em que se perde a materialidade memorialística, mas também o desenvolvimento psíquico dessa terra. Clara se encontra, dessa forma, entre as duas construções sociais, a aceitação material é bem-vinda – como o uso de mp3, ainda que mantendo os discos de vinil – mas é intolerável a perca de valores morais. A indignação da personagem, então, dar-se pela percepção da desafeição das pessoas que, de certa forma, estão ligadas referencialmente ao prédio, especialmente os mais jovens.

A cena roteirizada a seguir, traduzida em integridade para o filme, corrobora a divergência de pensamentos entre as diferentes gerações,

6. Ler Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira, de Herasmo B. de O. Brito, 2017.

em que é acentuada a irrelevância afetiva sobre o lugar recebido como herança por um ex-morador, onde outrora marcara a vida, seja dos familiares, seja da própria infância, agora, porém, tornando-se irrelevante colacionado ao valor monetário pago pela construtora:

> [...] DANIEL Estou bem, obrigado. Meu pai faleceu está fazendo dois anos.
>
> CLARA Oh meu Deus. Eu não soube. Sinto muito.
>
> DANIEL É, obrigado. Eu vi a senhora aqui e achei que devia vir lhe pedir, diretamente, pra senhora resolver logo o apartamento. Tem muita gente sendo prejudicada. Papai negociou a área construída seis anos atrás, ele já faleceu e até agora, nada.
>
> CLARA Eu não entendi, Daniel.
>
> DANIEL A senhora entendeu, sim. Todo mundo negociou, menos a senhora. Isso é de um egoísmo que nem sei o que dizer. [...]
>
> CLARA Daniel, eu acho que você não tem o direito de me pedir isso, nem dessa forma.
>
> DANIEL Saia daquele apartamento, negocie, a senhora está prejudicando todo mundo.
>
> CLARA Daniel, eu te vi crescer naquele prédio, eu vi você criança.
>
> DANIEL A senhora me viu criança, mas a senhora não me conhece adulto. Bom dia. [...] (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 159)

O diálogo referido enfatiza, através dos apontamentos de Clara, que a perda da referência visual – o prédio, neste caso – conduz também o detrimento da memória, fator basilar para a permanência dos valores tradicionais, que por sua vez regem a cultura. Nesse sentido, o enfrentamento da personagem, mal compreendido pelos outros, nutre a proteção da propriedade cultural, mantendo a memória da formação da cidade, bem como aspectos que remetem aos costumes de outros tempos.

Entende-se, assim, que "o amor de Clara", sugerido no título, é concretizado pelas ligações que englobam as apropriações de cercanias do prédio Aquarius, onde efetiva-se as raízes da personagem, seja por meio das lembranças remotas, dos amigos formados pelo tempo de moradia, da família e criação dos filhos no local, seja pela rotina atualmente consumada e radicada nas mediações do edifício, o que justifica a intenção de conservação e permanência defendida por ela.

Apresentada a personagem protagonista, e seus antagonistas, assim como a abordagem do assunto principal ao qual o filme se acerca, é iniciado o terceiro e último capítulo, chamado de "Parte 3 – O Câncer de Clara" (01:40:13). Neste, temos a resolução da problemática da narrativa. Neste contexto, "resolução não significa fim; resolução significa solução" (FIELD, 1995, p. 15), para tanto, enquanto roteirista, Kleber M. Filho solucionou as intrigas de Clara por um viés, ao tempo que trouxe para a tela uma nova versão. Assim como o início, o final das duas obras é destoante. Contudo, ambos se interligam ao tom que cada obra requeria para sua distribuição de sentido.

Neste ponto de vista, o roteiro sinaliza a sobreposição de Clara perante os sócios empreiteiros da construtora, é enfatizado a personalidade forte da personagem, através de uma linguagem segura, às vezes agressiva. A cena final roteirizada acontece em um diálogo entre uma ex-namorada do sobrinho de Clara e uma colega, na conversa é ressaltado que a história da personagem ainda dividia opiniões, contudo, o fato claro é que seu símbolo de luta ficou marcado e está sendo repassado adiante, inclusive fora do país:

JÚLIA	[...] A história da Clara foi bem conhecida.
NATÁLIA	E terminou que não deu em nada, né?
	[...]
JÚLIA	Hm... não sei, depende de como você vê. [...] Eu não acho que "não deu em nada". Ela viveu a vida dela, fez o que quis, do jeito que ela quis... Ela era uma mulher foda... E até hoje eu lembro daquele apartamento dela, era tão lindo... (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 218)

Por este enxerto, percebe-se que a narrativa do roteiro tensiona a equalizar um final solucionado, no qual mostra a supremacia de Clara. Todavia, beira a teimosia e egoísmo quando apresenta a condição dela para os herdeiros quanto à venda do apartamento: autorização para vendê-lo apenas após 35 anos de sua morte. A decisão de cortar esta cena na obra filmada, incluindo inclusive a informação da morte de Clara e o destino do apartamento, evita definições pré-definidas, e alinha a intenção de Clara em mostrar a valoração do imóvel pelo reconhecimento, e não pela obrigação.

Nesse viés, a obra fílmica se prende a um final catártico e subjetivo, acolhendo a cena já roteirizada, mas que ganha uma dimensão

maior pelo impacto da imagem. Clara descobre que empregados da construtora, sob ordens, colocaram cupins no prédio para deteriorá-lo e fazer com que ficasse inabitável. A situação abala Clara e os demais presentes, a tristeza escomunal dela enquanto caminha pelo espaço tomado pela praga agudamente nos transporta à associação de que a personagem novamente está diante de um câncer – não mais relacionado à doença interna, mas que também se tornou patológico à medida que a fere interiormente, e se expande cada vez mais.

A forte imagem acima é referenciada na sequência quando Clara espalha na mesa do escritório dos proprietários da construtora pedaços de madeira com cupins, transportados em uma mala, em que ressalta "Eu sobrevivi a um câncer, faz mais de 30 anos, por isso, se eu tiver que escolher, eu prefiro dar um câncer do que ter um" (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 215). Com isso, as cenas finais, que mostram em *zoom in* os cupins percorrendo as madeiras ao tempo que as corroem, metaforicamente aludem às manobras da empresa que, como uma praga, infestam a vida dos habitantes e correm a cultura memorialística da cidade de Recife – crítica que preside a narrativa, mas que pode ser apontada universalmente dentro do tema, tornando-se coerente com o tom que o filme assumiu, deixando sugestivamente abertas as interpretações.

Nesta perspectiva, percebe-se que ambas as obras têm definida a sua base central crítico-reflexiva. No entanto, direcionam-se por rotas distintas para chegar a seus objetivos. Desse modo, conclui-se que o roteiro abranda uma experiência narrativa diferente da obra fílmica, o que implica dizer que ele é uma obra independente, não submissa ao filme. Não obstante, ainda que sua concretização se dê na realização fílmica de suas cenas escritas, possui especificações próprias.

Considerações finais

Diante da presente discussão, tomamos consciência de que escrever para a tela é um processo, que fomenta as necessidades e exigências que cada mídia possui. O roteiro, por sua vez, é o responsável por mediar a formação da ação e imagem que passará por uma tradução intersemiótica. Nessa transposição, como já esperado, percebemos dissonâncias entre os textos – o verbal e o visual – o que não significa um problema. O que se consta é que cada gênero possui suas próprias

configurações estéticas, da mesma forma necessitam de olhares interpretativos diferentes.

Nesse sentido, o roteiro se coloca como gênero intersemiótico, o qual, a partir das características narratológicas referentes à literatura, predispõe a mimese imagética consumada na obra fílmica. Assim, é alocado entre as duas artes, fazendo uso da palavra e da imagem. Sua produção de sentido é constituída pela referência à construção das obras cinematográficas. Desse modo, não se associa essa ótica apenas às adaptações. Sua utilização é condicionada à tradução intermidiática, pois ele não possui um fim em si mesmo, todavia, consagra-se nas gravações que, mesmo podendo padecer alterações, é ferramenta norteadora.

Por essa perspectiva, ratificamos que o roteiro é inerente ao processo dialógico de produção cinematográfica. Na observação do filme *Aquarius* foi percebido que o roteiro encetou a discussão acerca do desenvolvimento urbano pela verticalização imobiliária, assumindo a introdução do assunto por meio da personagem Clara, esta por sua vez foi apresentada já com uma personalidade definida, e uma experiência narratológica encaminhada. Contudo, a imaginação almejada foi materializada pela introdução de imagens no filme, que deu vazão para aspectos sensorialmente propostos no roteiro, alinhada a atuação dos atores.

O roteirista, ao tempo que também diretor, fazendo uso da intertextualidade com a própria realidade do país, utilizou-se do roteiro não apenas como um componente de junção de elementos intermidiáticos (trilha sonora, cenário, personagens, etc.), mas fez uso do texto como mediador entre os discursos imanentes do tempo de escrita ao tempo de produção, dialogando com o crescente desenvolvimento social e conjunções políticas do país, conduzido a narrativa pelo direcionamento exigido pela própria obra individualmente. Diante disso, é necessário também uma leitura singular pelo seu receptor, devendo adaptar-se às especificações de cada gênero.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. *Por um cinema impuro – defesa da adaptação*. In: O Cinema: ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro – São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82 – 104.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes*: conceitos, termos, objetivos. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. Inter textus/inter artes/inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 6, p. 11-42, 2006.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema:* tradução, hipertextualidade, reciclagem. – Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução intersemiótica:* do texto para a tela. In: Cadernos de Tradução, Nº 3 – Florianópolis, 1998. p. 313-338.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros:* O som ao redor: Aquarius: Bacurau. – 1ª ed. – Companhia das Letras, 2020.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Cinema e Literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. *Anuário de Literatura,* vol. 17, n. 1, p. 9-28, 2012.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação:* da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro. nº 51. Florianópolis. p. 019-053. 2006.

Referência cinematográfica

AQUARIUS. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016. 146min. Sonoro. COR.

O sertão contemporâneo: re(x/s)istência

Nathalia Pinto[1]

As diferentes espacialidades intranacionais caracterizadas como regiões são, mais do que recortes territoriais mais ou menos arbitrários, elaborações discursivas. A região que hoje reconhecemos como Nordeste, por exemplo, é resultado de uma profícua máquina discursiva muito atuante ao longo de todo o século XX. Com o objetivo principal de trabalhar pela manutenção de seu *status* social, político e econômico, as oligarquias locais travaram um intenso debate intelectual pelo fortalecimento de uma "comunidade imaginada" (ANDERSON, 2008), ou seja, de um discurso de pertencimento fortalecedor do sentimento regional. Tendo sua histórica hegemonia ameaçada pelo fim da escravidão, pela industrialização e pela preponderância da economia cafeeira no cenário econômico brasileiro, essas vozes socialmente autorizadas trabalharam pela elaboração de um discurso de unidade, buscando somar forças entre as elites das diferentes províncias em favor de uma representatividade política. A atuação e a obra de Gilberto Freyre são, possivelmente, os mais claros exemplares desse esforço.

> Os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem. O discurso regionalista não é emitido, a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 34)

Regionalismo é, assim, o nome dado a um significativo conjunto de discursos que, pela via da cultura e do saber, historicamente formulam um arcabouço de símbolos que passam a definir e representar um dado espaço geográfico, bem como o povo que habita esse território e suas práticas de vivência, no imaginário coletivo. Ao longo do século XX, parte dos estudos literários passaram a afirmar o regionalismo como uma possibilidade representacional de espaços, populações e modos de vida rurais e arcaicos (ou antimodernos). Essa

1. Doutora em Estudos de Literatura (UFRGS), Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS).

forma bastante restrita de compreender o fenômeno concorreu para dois equívocos fundamentais sobre essa abordagem artística. O primeiro é o de que o regionalismo seria uma possibilidade cultural menor ou bastante limitada, uma vez que vinculada a uma objetividade muito específica e, por isso, incapaz de transcender o particular e alcançar o universal – os questionamentos essenciais humanos. Há, aí, uma boa dose de preconceito, evidentemente, que subentende a ideia de que obras que representam as sociedades rurais, pobres, iletradas e/ou periféricas não poderiam atingir significativo nível de qualidade e de complexidade artística. O segundo está na ideia, por muito tempo defendida por importantes estudiosos da literatura, de que o regionalismo desapareceria com a urbanização que na segunda metade do século XX transforma a sociedade brasileira. Para desfazer esse equívoco, consideremos uma definição bastante ampla e simples para essa possibilidade literária: "se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção" (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.179). Nesse sentido, toda obra de arte tem uma dimensão regional, que pode ser mais ou menos explícita e significativa para o seu conteúdo, temática, objetivos e estética. Pode-se, assim, inclusive falar em um regionalismo urbano. As cidades também são cenários que se enunciam literariamente e que atravessam a experiência das personagens por suas vivências locais: "O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecedor: um *ismo* entre tantos" (CHIAPPINI, 1995, p. 157).

O regionalismo, portanto, mais do que um gênero, abordagem ou tendência é uma das muitas camadas de um texto. E ao contrário do que por muito tempo parte da crítica defendeu, não se extinguiu com a modernização. O século XXI, era da globalização e da diluição das fronteiras físicas, vê um mundo cruzado por permanentes fluxos e, assim, coloca como demanda uma arte que debata o pertencimento e a representatividade e, com isso, faz ressurgir uma certa urgência por discursos identitários, particulares, que atualizem a experiência dos grupos regionais no mundo de hoje. Há, em escala mundial, um forte movimento de reação em favor das culturais locais, fomentando um intenso debate pela afirmação das diferenças e dos particularismos. Os espaços urbanos e rurais hoje se misturam e essas

sociedades convivem cada vez mais em um intenso diálogo, entre trocas e embates. A obra de ficção mais vendida no país em 2021, de acordo com a Revista VEJA[2], é *Torto arado*, romance de Itamar Vieira Júnior, vencedor do Prêmio Jabuti de 2020, que tem como cenário a zona rural da Chapada Diamantina e a luta dos seus habitantes pela terra e pelo direito de narrar sua história. Nessa mesma premiação, entre os finalistas da categoria conto, "Redemoinho em dia quente", da jovem escritora cearense Jarrid Arraes, traz um conjunto de contos protagonizados por mulheres do Cariri cearense que se movem pelo sertão moderno – ganhando a vida conduzindo mototáxis, pedindo graças ao Padre Cícero, realizando atividades antes restritas aos homens sertanejos – migrando, regressando, resistindo. O interior nordestino, portanto, pulsa como cenário, revive.

Sertão: uma categoria

A palavra sertão é uma constante no pensamento brasileiro desde os primeiros registros dos cronistas europeus que observavam o Novo Mundo. Nessa literatura aparece como forma de caracterizar as vastas extensões de terra recém-encontradas. Apesar de "sertão" servir para designar quaisquer espaços interiores, estabelecendo assim oposição em relação ao litoral, por força dos discursos literário e sociológico o termo se tornou quase um sinônimo de Nordeste: "entre os nordestinos é tão crucial, tão prenhe de significados, que, sem ele, a própria noção de 'Nordeste' se esvazia, carente de um de seus referenciais essenciais" (AMADO, 1995, p.145). A literatura foi certamente a principal responsável pela elaboração discursiva e imagética do sertão. A partir dela, esse espaço se cristaliza no imaginário nacional como uma redução essencial de toda a região. O sertão é elaborado como o lugar da seca, da violência perpetrada por cangaceiros e jagunços, da religiosidade popular messiânica e, ao mesmo tempo espaço da autenticidade, ambiente que, por seu isolamento geográfico, se manteve íntegro, livre das influências alienígenas que contaminaram o Sul e o Sudeste, conspurcados ainda pela imigração europeia. Assim, o sertão foi sempre ressurgindo na cultura brasileira

2. A informação está disponível em: https://veja.abril.com.br/livros-mais-vendidos/. Acesso em 31/5/2021.

sob "uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava" (AMADO, 1995, p.150).

Nesse breve texto, buscaremos compreender de que forma o Neorregionalismo trabalha o cenário sertão, como essa espacialidade, tão prenhe de imagens e significados, uma das mais potentes elaborações discursivas espaciais da literatura brasileira, reaparece na literatura contemporânea. O *corpus* da pesquisa[3] conta com cinco romances de dois escritores. O primeiro deles é o baiano Antônio Torres, autor da trilogia formada por *Essa terra* (1976 [2008]), *O cachorro e o lobo* (1997 [1998]), *Pelo fundo da agulh*a (2006); o segundo é o cearense Ronaldo Correia de Brito, autor de *Galileia* (2008 [2009]) e *Dora sem véu* (2018). Esses romances apresentam alguns pontos de contato: quatro deles têm sua ação desenvolvida em cidades que fazem parte do sertão nordestino, localidades interioranas; todas as obras têm como personagens centrais e narradores homens e mulheres nascidos no sertão que migraram e que retornam a esse espaço – as narrativas mostram justamente se reencontro dessas personagens com o sertão e com a comunidade depois de longa ausência.

O sertão parado no tempo

A leitura que os narradores migrantes fazem do sertão invariavelmente é mediada pelo tempo. Adaptados ao cotidiano de grandes cidades, eles logo se deparam com um outro modo de vida, um ritmo que os situa imediatamente nesse ambiente. O narrador da trilogia de Antônio Torres, Totonhim, migrante que partiu de sua terra natal, a pequena Junco, no interior baiano, vinte anos antes rumo a São Paulo, em visita ao pai, observa o ritmo de vida de seus conterrâneos. No sertão, a fala das pessoas é arrastada, não há pressa para dizer. Os passos são lentos, como se não houvesse hora para chegar ao destino. Essa maneira de encarar o tempo é radicalmente contrária

3. As reflexões aqui desenvolvidas sintetizam um dos capítulos da tese de doutoramento com o título *A terra, o homem e a luta: o neorregionalismo em romances de Antônio Torres e Ronaldo Correia de Brito*. A tese foi defendida em agosto de 2021 e em breve estará disponível para consulta através dos canais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ao ritmo que São Paulo imprime à vida de seus habitantes. As antenas parabólicas são os únicos elementos do cenário que sugerem objetivamente que sim, por ali o tempo também passou e trouxe algumas novidades, como as televisões, que mantêm os sertanejos em casa, acompanhando a programação que os situa no mundo, que os lembra que são parte da mesma nação de onde Totonhim acaba de chegar. Um vaqueiro a caráter cria uma imagem simbólica para a representação do lugar que a personagem (re)encontra: o *cowboy* dos sertões, com perneiras e gibão, passeia pela praça tendo ao fundo as antenas parabólicas.

> Da janela vejo a velha e preguiçosa praça de sempre, com suas casinhas de platibanda coladas umas às outras, todas iguais, ou quase todas. Vejo uma ou outra pessoa andando, bem devagar, um passo hoje, outro depois de amanhã e o pensamento em anteontem. Vejo os telhados enfeitados por antenas parabólicas. [...] Um homem passa a cavalo, chapéu de couro, jaleco de couro, perneira de couro, sapatos de couro cru – deve ser o último vaqueiro. "Dia", ele diz. "Dia", respondo. (TORRES, 1998, p.45)

É bastante significativa a ocorrência de descrições e de cenas em que os narradores contrapõem imagens do passado e do presente, evidenciando que suas leituras do espaço têm um outro tempo como pano de fundo. Nelas se percebe o sertão da tradição, elaborado historicamente pelo discurso regionalista, agora atravessado por signos da modernidade. Antunes (2002, p. 136), ao analisar a trilogia de Antônio Torres, entende que essas imagens representam a "identidade esquizofrênica do Nordeste hoje". O sertão contemporâneo é, assim, uma ambiguidade possível entre dois tempos.

O sertão do passado sobrevive ainda através de alguns personagens que encarnam tipos bastante presentes na literatura regionalista. Eles são homens (adiante falaremos do papel de contraponto a essa visão das personagens femininas) que atuam dentro de suas possibilidades em favor da manutenção de uma organização social, geralmente através do microcosmo familiar, que no passado os mantinha em uma posição privilegiada. Os patriarcas das famílias sertanejas são, tanto na trilogia de Antônio Torres quanto em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, o motivo que leva os narradores migrantes de volta ao sertão. Eles estão velhos, caducos, morrediços, entregues à amargura e ao álcool. A decrepitude de seus corpos, mentes

e ideias metaforiza a ruína do sertão e da propriedade, outrora pujantes e produtivos. Na trilogia de Antônio Torres, o pai do narrador, Mestre Antão (ou Totonho), é um produtor rural despossuído: teve que vender sua pequena propriedade, com a qual sustentava a mulher e os numerosos filhos, para pagar dívidas com o banco. O banco é aqui um componente novo no drama sertanejo. A instituição representa, nesse contexto, uma forma de poder adventício que mantém os sertanejos pobres em posição de subalternidade a um agente que, no passado, poderia ser o coronel, o senhor de terras ou qualquer outra configuração do mandonismo local. A partir da perda da posse da terra e do suicídio do filho primogênito Nelo, derrotado por uma experiência de migração fracassada, o velho sertanejo mergulha em uma existência de amargura e de solidão. Sua família se desfaz pelo divórcio, que se consolida depois de uma rotina de brigas e violências, e pela migração dos filhos e filhas. No imaginário sertanejo elaborado pelo regionalismo literário, os marginalizados expressavam sua revolta pela violência e pela barbárie e assim surgia o cangaceiro, figura histórica apropriada e recriada pela narrativa popular. O Mestre externa a sua revolta através do isolamento, da enérgica negação da modernidade e de seus signos, para ele causadores de uma estrutura social degradante. Sua rebelião se concretiza, também, discursivamente: "Ele está te contando que passou a vida pegando no pesado, ninguém nunca poderá chamá-lo de preguiçoso. E agora só lhe restam duas mãos cheias de calos" (TORRES, 2008, p.137).

A família Rego de Castro, a qual pertencem os narradores e personagens de *Galileia*, também conta com uma figura masculina referencial, o avô Raimundo Caetano. Assim como Mestre Antão, ele é o motivo do retorno dos netos migrantes ao sertão: o velho patriarca está à beira da morte. Assim como sua fazenda, há muito tempo improdutiva, Raimundo Caetano é a imagem da decrepitude e da degradação: "O avô cheira a carniça. Deixaram que ele apodrecesse" (BRITO, 2009, p.92). O seu corpo metaforiza a decadência do sertão nordestino e da propriedade familiar, outrora espaços de pujança e de orgulho, símbolos da dominação de classe dos velhos clãs rurais.

Os descendentes da família, unidade agora partida em fragmentos pelos caminhos das migrações daqueles que não quiseram permanecer no sertão e dar continuidade à tradição agrária familiar, se reúnem ainda uma vez na Galileia para a despedida. As fotos nas paredes testemunham um tempo de prosperidade, quando Raimundo

Caetano simbolizava a força e a autoridade patriarcais. As filhas não podem evitar contrastar as imagens do passado e do presente e constatar a desintegração de um mito: "As pobrezinhas sentem-se pouco à vontade na presença desse pai gordo e moreno, de voz gemente e sem mando. O homem para quem acenderam velas na infância congelou-se num retrato na sala. Este que lamenta e geme é um desconhecido" (BRITO, 2009, p.105-106). As imagens evidenciam um abismo entre dois mundos. Nas fotos, a encarnação do poder rural masculino sertanejo, a força do negro dos cabelos, as armas e os animais abatidos são elementos que compõem e certificam o domínio e a autoridade dessa figura. A família surge, nesse ponto, como a única célula sobre a qual o senhor de terras decadente assegura ainda algum prestígio ou ascendência, sendo ainda capaz de mobilizar seus membros, que retornam de diferentes lugares do mundo para presenciar o seu fim. É interessante notar que Raimundo Caetano e Mestre Antão, apesar de despertarem a atenção e a preocupação de suas famílias com seu fim que, eles creem, está próximo, não morrem. Até o fim das narrativas, eles permanecem vivos. Esse fato pode simbolizar a resistência, em alguma medida, do velho mundo sertanejo que eles representam, ainda presente no sertão contemporâneo, como mostra o neorregionalismo.

O diálogo da literatura contemporânea com o passado regional se dá ainda através de um processo metalinguístico, através de personagens que retomam explicitamente a tradição artística regionalista, atitude que por vezes denuncia seu deslocamento no tempo, por outras provoca uma leitura crítica desses movimentos, chegando a evidenciar certo ridículo nesses discursos. Esse é o caso de Tio Salomão, um dos poucos filhos de Raimundo Caetano que decidiu permanecer na Galileia. Ele é tido como um dos membros da família mais ligados à terra e à cultura local. Solitário, é um pesquisador autodidata da história e da genealogia dos sertões. Salomão dedica todo o seu tempo à manutenção da propriedade da Galileia, agora agonizante como seu patriarca Raimundo Caetano. Esforça-se para que, pelo menos na memória, essa sociedade e suas conquistas se mantenham vivas. "Tio Salomão é um regionalista. Existe coisa mais fora de moda do que um regionalista?" (BRITO, 2009, p.163).

Em *Dora sem véu*, a socióloga Francisca, acadêmica que dedicou sua pesquisa à literatura de cordel e à cultura popular sertaneja, retorna o sertão em busca de pistas sobre o paradeiro da avó Dora, cumprindo

promessa feita ao pai em seu leito de morte. Ela sabe que é impossível, diante do tempo transcorrido, encontrá-la com vida, mesmo assim empreende essa jornada pelo Cariri cearense porque sabe que essa viagem ocorre também por um reencontro com o povo e a cultura do sertão. Francisca reencontra o professor Garcilaso, um intelectual do Crato, antigo colaborador em suas pesquisas, que conhece a cultura local e a coloca em uma posição central, quando não superior em importância em relação a outras regiões do país. Toda a visão do professor se afina perfeitamente ao regionalismo de Gilberto Freyre e de seus seguidores. A elaboração de um discurso de superioridade regional, que colocava os espaços cosmopolitas, especialmente São Paulo, como outro polo de um embate político e intelectual é uma das mais características estratégias do discurso freyreano. Além disso, a defesa de objetos típicos regionais, como árvores, doces, habitações, utensílios de cozinha e vestimentas é outra das elaborações freyreanas pela preservação das tradições nordestinas, como se observa no famoso e controverso "Manifesto Regionalista", de 1926. No diálogo com Francisca, o professor divide suas reflexões a respeito da cultura popular regional.

> Um dia perguntei ao professor de literatura por que era obrigado a conhecer um abeto e se exigiam de um estudante francês que memorizasse os nomes da vegetação mirrada da caatinga. O mestre tinha a resposta pronta. Nossa literatura era regionalista, nossos escritores não preenchiam os cânones universais e por isso éramos tão pouco lidos dentro e fora do país. (BRITO, 2018, p.161)

Além de Garcilaso, há ainda Bernardo, primo do marido de Francisca, que a leva a uma viagem de carro pelo sertão para buscar informações para a escrita de um romance que teria sua terra natal como cenário. Em seu livro, "os personagens se moviam no Recife urbano, mantendo um pé no sertão. [...] A cultura sertaneja, por mais que apontasse para a desintegração do mundo e de seus valores, parecia guardar os últimos resquícios de uma sociedade mítica" (BRITO, 2018, p.17). Todos esses exemplos de um evidente e provocativo diálogo com o regionalismo são bastante significativos. A proposta literária de Bernardo apresenta um enredo bastante caro ao neorregionalismo e que precisamente sintetiza a trama das obras que servem de *corpus* a presentes análise: narrativas de personagens migrantes que vivem em centros urbanos e que permanecem atravessadas por suas identidades

e experiências sertanejas. O esforço de Tio Salomão em conciliar o regionalismo e as tradições com uma proposta modernizadora, que permitisse o desenvolvimento regional, também traduz o movimento empreendido pelos próprios escritores aqui analisados. A própria literatura traz, aqui, uma resposta àqueles que buscam compreender o processo de atualização do regionalismo na contemporaneidade.

Na representação da atualidade das comunidades sertanejas promovida pelo neorregionalismo há um processo que, paradoxalmente, é caro à arte contemporânea como um todo: para a compreensão do hoje, é fundamental a identificação do que resta de ontem. Giorgio Agamben (2009, p. 69) ilustra a questão com o exemplo da moda. Dizer que algo ou alguém "está na moda" significa afirmar sua contemporaneidade. A moda, no entanto, somente existe através de um constante processo de citação do passado. Ela pode "rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha sido até mesmo declarado morto". A moda, como concretude do contemporâneo, se constitui a partir daquilo que recupera e reinventa do passado, elaborando, assim, a atualidade. Ao descrever a realidade do sertão nordestino de hoje (entendendo o hoje como um espaço amplo não só de tempo, mas principalmente de ideias) as narrativas aqui analisadas provam sua contemporaneidade.

O sertão em movimento

A representação do sertão na narrativa contemporânea revela ainda as mudanças e os deslocamentos que são percebidos pelas personagens sobre esse espaço. A leitura dos narradores migrantes, que retornam a terra natal depois de longa ausência, percebe as transformações que conformam o sertão da atualidade. Uma das primeiras diferenças apreendidas pelas personagens é a sociabilidade perdida – um modo de ser e de conviver que eles guardavam na memória, uma vida em comunidade típica do interior nordestino. Os velhos hábitos, como frequentar as casas dos vizinhos, colocar as cadeiras nas calçadas ao anoitecer, formando rodas de conversa, parecem ter caído em desuso. No sertão contemporâneo, essa convivência foi substituída pelos aparelhos eletrônicos e pela tecnologia.

As televisões aqui assumem um papel de destaque. Considerando as datas de publicação do *corpus* de análise desse trabalho percebemos

que esse recorte temporal compreende mais de quarenta anos nos quais a televisão se tornou um dos principais símbolos do consumo no país. Quando Totonhim chega ao Junco, está ansioso para reencontrar os parentes e amigos que não vê há tanto tempo. Convida o pai para fazerem visitas aos conterrâneos e o velho sertanejo lhe adverte: "- A essa hora, meu filho? Logo na hora que todo mundo tá vendo televisão e não quer conversa? Aqui agora é assim: televisão, televisão, televisão" (TORRES, 1998, p.161). É através da televisão, ainda, que os sertanejos têm acesso às novidades constantemente inventadas pelo capitalismo. Foi assim que um adolescente, filho de um humilde comerciante do interior cearense, elegeu um celular como seu "sonho de consumo" e, na impossibilidade de adquiri-lo, acabou cometendo um roubo.

> Mas ele quis um celular! Desejou não sei pra quê. Não tem nenhuma utilidade aqui. Nem pegar pega. Pode ligar o seu agora e testar. Pega? Pega não! Ele viu na televisão e achou bonito. Agora, os rapazes acham feio vestir roupa de couro, botar um chapéu na cabeça. Estão no direito deles. Mudaram os tempos. Pra que serve vestir roupa de couro, botar chapéu na cabeça, se não tem boi pra correr atrás? Serve apenas para dançar xaxado, folclore, o senhor conhece. (BRITO, 2009, p.38)

A criminalidade e a violência são outros elementos que fazem parte da representação do sertão na narrativa contemporânea. Esses temas, no entanto, não são novos entre os discursos que buscaram retratar e compreender as comunidades sertanejas ao longo da história. Há extensa bibliografia que estabelece a agressividade e a impetuosidade como alguns dos traços mais característicos dessa sociedade, que se materializa na formação e na consolidação de uma das mais cruéis e lendárias formas de banditismo que o mundo conheceu: o cangaço. A criminalidade que aparece na narrativa contemporânea situada no sertão, no entanto, é bastante diferente, mais próxima por suas características e motivações àquela que assola todas as grandes cidades brasileiras sem exceção. O cangaço era um fenômeno de base rural, uma vez que raramente esses bandidos faziam ataques a cidades, geralmente se mantinham concentrados nos interiores, onde se sentiam protegidos pelo isolamento e pelos poderosos proprietários rurais que lhes davam guarida. A violência com a qual as personagens se deparam no sertão contemporâneo se parece muito com aquela que eles encontram nas páginas dos jornais das capitais.

Em *O cachorro e o lobo,* Totonhim, ao voltar ao pacato Junco, vê a novidade de sua chegada ser ofuscada pela notícia de um crime que se deu na pequena localidade. O supermercado foi assaltado e, durante a ação, um homem foi ferido. Ao empreenderem cinematográfica fuga, os criminosos balearam o funcionário de um posto de gasolina que tentou reagir a um novo assalto e sequestraram um homem para roubar o seu carro. A polícia, despreparada para ocorrências tão urgentes e arriscadas, não havia iniciado a perseguição aos bandidos, pois o único carro da corporação estava no conserto. "- É o progresso – digo eu. – O Junco acaba de entrar no mapa do mundo" (TORRES, 1998, p.91). Outro conterrâneo, que comenta o crime na venda, concorda que o episódio é resultado dos tempos modernos. O posto de gasolina assaltado era novo, havia sido inaugurado recentemente, junto com a estrada recém-finalizada: "Taí pra que serve estrada asfaltada" (TORRES, 1998, p. 91). Na perspectiva dos moradores do Junco, a modernização cobra um preço e, junto com os benefícios que a inovação pode proporcionar à população, vêm os efeitos colaterais desse processo.

Em *Dora sem véu* a violência, por vezes concreta, por outras uma ameaça virtual, é uma presença constante durante toda a jornada empreendida por Francisca. Na já referida conversa entre a socióloga e o professor Garcilaso, ela resume sua percepção sobre o que encontrou no sertão: "Falo das minhas impressões sobre o Cariri, a tristeza em ver o crescimento da violência junto com a modernização" (BRITO, 2018, p.163). Para a personagem, assim como para os conterrâneos de Totonhim, o aumento da criminalidade está diretamente ligado ao progresso, vem de carona com a modernização que traz a desigualdade e a "glamourização" do consumo. Durante a viagem rumo a Juazeiro, a protagonista dialoga com os romeiros que buscam o santuário de Padre Cícero para fazer e pagar promessas. Suas histórias são atravessadas pela violência em suas diversas formas: há entre eles inúmeros acidentados, vítimas da violência no trânsito; uma mãe que perdeu a filha assassinada pelo companheiro, o perigoso Hermógenes (que compartilha o nome e a vilania com a célebre personagem de *Grande Sertão: veredas*, em mais um caso de diálogo com a tradição do regionalismo literário brasileiro). No entanto, a personagem com quem Francisca se relaciona de forma mais íntima é Wires, jovem do agreste nordestino que vai a Juazeiro do Norte cumprir promessa feita ao "Padim" depois de grave acidente de moto que quase

lhe custou a perna. A socióloga se envolve afetiva e sexualmente com o jovem, mas essa relação será pautada o tempo todo pelo medo e pela insegurança. Francisca receia que o rapaz, de origem humilde e muito mais novo do que ela, possa ter se aproximado dela apenas para roubá-la ou feri-la.

Wires, mais do que um desconhecido, representa o "outro de classe" de Francisca, moradora de uma grande cidade muito violenta, habituada a ver nos homens jovens e pobres uma ameaça. Desconfiada em relação às informações que Wires deu sobre sua vida, ela decide pesquisar na internet sobre a cidade onde o rapaz vive. A tela do computador mostra o que os noticiários têm a dizer sobre as cidades do sertão: "Vejo fotos de acontecimentos sociais, shows com bandas de forró, desfiles cívicos, procissões, rostos e poses, vários homens assassinados, expressões apavorantes, poças de sangue no chão" (BRITO, 2018, p. 92). A pesquisa instantânea aumenta a insegurança de Francisca quando liga o seu jovem amante a um espaço que se caracteriza pela violência e pela miséria. A superficialidade das informações que vêm através do Google não permite que se saiba a narrativa por trás desses crimes, o espetáculo do sangue e dos cadáveres explicitamente fotografados pela imprensa sensacionalista é mais importante do que a compreensão do fenômeno social que está por trás dessas mortes. A acadêmica Francisca, no entanto, tem condições de avaliar essas informações inserindo-as na história do sertão: "Sinto o mesmo horror de quando via as cabeças decapitadas dos cangaceiros, expostas num museu em Salvador. Não há legendas, ninguém se preocupou em identificar as vítimas nem escreveu porque foram mortas" (BRITO, 2018, p. 92).

Nesse ponto, as imagens da violência sertaneja contemporânea e do cangaço se encontram, ecoando na narrativa, mais uma vez, um tema caro ao regionalismo literário. Francisca, como socióloga, conhece bem a capacidade que os fenômenos sociais têm de se reinventarem e de se revelarem sob outras formas em novos contextos. As fotos dos homens assassinados na cidade do amante mostram que a violência no sertão sobrevive. A personagem, ao traçar um paralelo entre o passado e o presente, afirma a violência como uma consequência de uma realidade político-social produtora de desigualdades e que ainda é verdadeira nesse espaço. A foto que vem à memória de Francisca é simbólica, pois documenta o fim de um dos mais sangrentos episódios da história regional. Depois de morto Lampião, o

mais famoso bandido do Nordeste, e outros dez componentes de seu bando, suas cabeças foram decepadas pelas forças volantes policiais e expostas à visitação pública por vinte e sete anos. O passado serve como forma de entendimento do sertão do presente, tanto através da comparação entre esses contextos, quanto pela verificação da recorrência ou da transformação de fenômenos sociais que se reinventam, revelando, assim, a persistência das mazelas que historicamente vitimizam a região e o seu povo.

As mulheres sertanejas

Cabe aqui um importante destaque entre as personagens que atuam no neorregionalismo: as mulheres sertanejas. Como resultado direto das conquistas que se deram em nível global no que se refere aos direitos femininos, elas reaparecem tendo suas dimensões humana e social sensivelmente aumentadas no romance nordestino da atualidade. O sertão, como temos visto através de diversos aspectos, se equilibra nesse lugar entre o passado e a modernidade e, dessa forma, essa sociedade não passa ao largo das lutas das mulheres que ganharam o debate mundial ao longo do século XX e que se intensificam e se reafirmam como programa nesse século XXI. As vozes femininas se erguem com mais frequência e com maior eficácia, impondo suas demandas e reivindicações dentro dos universos familiar e social. Claro está, no entanto, que essa espécie de revolução protagonizada pelas mulheres não implica no advento de uma sociedade igualitária, na qual os preconceitos de gênero e a opressão masculina tenham sido neutralizados. A luta contra o machismo é constante, mas nem sempre é conscientemente formulada por essas personagens, que em vez de se identificarem como (militantes) feministas, como muitos perfis que emergem da ficção contemporânea urbana, são representadas como encarnações do espírito guerreiro da nordestina, resistente e perseverante.

Como representação da atuação da mulher no sertão contemporâneo, é bastante significativo o caso da mãe de Totonhim, personagem essencial em toda a trilogia de Antônio Torres. Ainda que se trate de uma figura central na trajetória do personagem principal e narrador das obras, ela não tem nome. Enquanto o pai, como vimos, é o respeitado Mestre Antão, ou Totonho, e é quem dá nome ao filho no

diminuitivo, Totonhim ou Antão Filho, a mãe nunca é identificada pelo nome: ela é tão somente "a mãe" ou ainda "mulher". No início de *Essa terra*, primeiro livro que compõe a trilogia, ela aparece através das palavras do marido, que a culpa por toda a sua derrocada socioeconômica. "-Toda a derrota do mundo começou quando as mulheres encurtaram as mangas e as saias, para mostrar suas carnes" (TORRES, 2008, p. 64). A mãe de Totonhim compreende as mudanças pelas quais o mundo está passando e, em lugar do movimento de negação da modernidade empreendido pelo marido, busca para os filhos condições que lhes permitam acessar um campo de atuação digno na realidade social que cada vez mais se anuncia. Assim, ela entra em um embate constante com o marido, frequentemente contaminado pela violência, exigindo a mudança da família para Feira de Santana, município vizinho onde havia ginásio para que os filhos pudessem estudar. Se permanecessem no pequeno Junco, suas trajetórias escolares seriam bastante limitadas e o futuro seria tão duro quanto o de tantos outros sertanejos. A discordância entre a mãe e o Mestre Antão causou a separação definitiva do casal e a gradual desagregação da célula familiar.

Percorrendo as pistas temporais espalhadas pelos romances, podemos perceber que Totonhim deixou o Junco rumo a São Paulo ainda nos anos 1970, já tendo completado a sua vida escolar. É possível afirmar, portanto, que toda a luta da mãe pelo ensino dos filhos acontece no sertão dos anos 1960. Daí se explica a incompreensão do pai sobre a obsessão da mãe pela educação dos filhos, que, naquele sertão rural, não precisariam de conhecimentos formais. "E mamãe também foi a primeira em alguma coisa. A primeira mulher do seu tempo a aprender a ler e escrever. A narrativa de sua luta pela própria alfabetização é comovente.

> Foi quando um professor fez uma plantação de fumo em um de nossos pastos a meias com o seu avô. Aí eu fiz um trato com ele. À noite, quando todo mundo estivesse dormindo, eu ia capar o fumo, trabalhando na plantação sem que ninguém o visse. Em troca, ele me ensinava a ler e escrever. Eu lhe pedi isso olhando firme nos seus olhos e vi que eles se encheram de lágrimas. O professor riu encabulado e disse: "Menina, eu te ensino de graça. Você não precisa fazer esse sacrifício". (TORRES, 1998, p. 59-60)

Em *Galileia*, narrativa centrada principalmente em personagens homens e na desconstrução do mito da masculinidade sertaneja, as

mulheres também ressurgem e são reescritas pelo neorregionalismo. Assim que regressa ao sertão, Adonias percebe que o espaço social de atuação das mulheres já não é mais o mesmo: "Duas mulheres tangem o gado numa motocicleta. [...] O poder masculino cede lugar ao feminino" (BRITO, 2009, p. 227). Maria Raquel, a esposa de Raimundo Caetano, patriarca da *Galileia*, também não se sujeita aos desejos do marido. Assim como a mãe de Totonhim, ela demonstra certo asco pelo marido e tem consciência de que sua condição de mulher, mãe e esposa lhe limita a existência e lhe restringe as condições de felicidade. De maneira semelhante àquela personagem, sua relação com os filhos era de certa aspereza: "Raquel não gozava de prestígio junto aos filhos. Nunca os mimara" (BRITO, 2009, p. 65). Além disso, o casamento, enquanto instituição, aparece desacreditado sob a ótica dessas mulheres. Para elas, "o casamento é visto como algo de sinistro" (GOMES, 1981, p. 85), enquanto para os homens é uma convenção social e religiosa que lhes possibilita a procriação e, assim, a garantia da posse futura da terra através de seus descendentes.

É Maria Raquel que mantém a Galileia como uma fonte de renda ainda ativa. Depois da ruína do espaço e da família, que representam na verdade um só processo de decadência regional, ela transforma a propriedade em uma fábrica de redes, mostrando-se mais competente para os negócios do que os homens da família. Quando completou oitenta anos, Raimundo Caetano mandou construir uma mastaba onde seria enterrado o seu corpo ao lado da esposa. Ela, no entanto, se recusa a ocupar o espaço que lhe fora reservado como mulher, assim como se recusa a acompanhar o marido decadente na morte. Mais uma vez, os espaços masculinos são ocupados, com grande destreza, pelas mulheres. A política, campo tradicionalmente restrito aos homens, únicos atores no jogo de poder, é assumido agora por Maria Raquel. Entre suas realizações, que a mantêm viva e saudável, não há lugar para os filhos, para os netos, para o marido ou para os afazeres domésticos. Maria Raquel nega veementemente o espaço social que o marido, patriarca sertanejo, lhe reserva.

Personagens migrantes

Os romances nordestinos contemporâneos trazem narradores em geral muito conscientes dos processos sociais e históricos que

conformam o sertão da atualidade. Eles são formalmente educados numa contextualização que acompanha as ações de ampliação do acesso à educação que tiveram lugar no país ao longo do século XX e que se intensificaram no início do XXI. Essas personagens são migrantes, habitantes de grandes cidades brasileiras, e conhecem vários países. Há, nesse ponto, um importante deslocamento na representação literária desse espaço, tal como ele foi elaborado pelo regionalismo – algumas das mais significativas narrativas do gênero (podemos pensar na obra de Euclides da Cunha ou nos romances de 1930, por exemplo) cristalizaram as personagens migrantes como homens, mulheres e crianças famintos, doentes, maltrapilhos, fugitivos desesperados pela seca e pela miséria.

Seu regresso ao sertão, no caso de todos os romances aqui analisados, nunca é definitivo, pois todos têm, em alguma medida, uma existência já estruturada nas grandes cidades para onde migraram e, além disso, a falta de oportunidades que percebiam no sertão que deixaram anos antes ainda parece ser uma realidade desse espaço. Assim, nunca deixam de ser migrantes, indivíduos fendidos pelo desenraizamento, pela memória de uma ontologia (imaginada) e perdida. "Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta" (BRITO, 2009, p. 69). O retorno ao sertão, depois da migração e do estabelecimento em uma grande cidade, acaba fazendo emergir nas personagens um inquietante questionamento sobre pertencimento. O reencontro com uma sociabilidade tão diferente daquela com a qual se adaptaram para sobreviver nos diversos espaços urbanos de destino causa estranhamento. Esse debate é precisamente uma das questões fundamentais da cultura contemporânea e o neorregionalismo nordestino compreende esse fenômeno enquanto discurso artístico produzido por uma sociedade historicamente marcada pela diáspora. "O desejo do retorno – entendido como a vontade de ter novamente o acesso a um conjunto de significantes simbólicos autênticos e supostamente próprios de um local de origem é necessariamente frustrado" (ANJOS, 2005, p. 27).

Ao retomar a tradição artística do regionalismo em uma atitude ao mesmo tempo de diálogo e de questionamento, a literatura nordestina contemporânea reinventa o espaço do sertão para empreender a leitura desse espaço e dessas comunidades hoje. Nesse movimento, essa abordagem representacional mostra sua relevância e se

reafirma como possibilidade viva, produtora de significados, sintonizada às demandas da cultura do século XXI, na luta pela emergência da diversidade de vozes.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JR., D. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez, 2011.

AMADO, J. Região, sertão, nação. *Estudos históricos*, v.8, n.15, 1995. p.145-151. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1990/1129. Acesso em 20/4/2020.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, M. *Local/global*: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

ANTUNES, N. Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura. In: BURITY, J. (Org.). *Cultura e identidade*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 125-142.

CHIAPPINI, L. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro. vol.8, n.15, 1995. p.153-159.

GOMES, H. *O poder rural na ficção*. São Paulo: Ática, 1981.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

Pós-utópica, pós-autônoma: uma leitura da poética de Marília Garcia

Gessica Luiza Kozerski (UFPR)[1]

Introdução

Poeta, ensaísta, editora e tradutora, Marília Garcia possui sete livros publicados, desde 2001, além de textos escritos para performances, revistas, blogs e outros veículos. A autora se destaca no cenário contemporâneo de poesia brasileira, com textos que mesclam as estruturas narrativas poéticas com as de tom ensaístico, contendo imagens, hipertextos, referências audiovisuais e considerações práticas sobre o processo de escrita. Tais características nos conduzem para uma reflexão sobre a poesia contemporânea, principalmente no que tange às tendências de conteúdo, formas e procedimentos.

Em vista disso, este trabalho objetiva apontar, de forma breve, alguns aspectos da produção da referida poeta – como a presentidade e o hibridismo textual – e em quais bases esses elementos dialogam com propostas teóricas sobre a conjuntura poética contemporânea, sobretudo a respeito da pluralidade de poéticas possíveis. Para tanto, o aporte teórico retomará discussões surgidas a partir do final dos anos 1980, explorando as noções de poema pós-utópico, cunhada por Haroldo de Campos (1997), bem como os escritos de Marcos Siscar (2010, 2014a, 2014b, 2015), Lucius Provase (2016) e as propostas de Josefina Ludmer (2013), evidenciadas para compreender um novo movimento literário, particular à América Latina, nomeado literatura pós-autônoma.

[1, 2, 3, testando]

Garcia publica, em 2014, seu quarto livro: *Um teste de resistores*, com um conjunto de textos que chamam a atenção por diferenciarem-se dos três primeiros livros, apostando em uma linguagem muito mais

1. Graduada em Letras Português e Espanhol (UFFS), Mestranda em Letras - Estudos Literários (UFPR).

dinâmica, o que a autora denomina depoimento-ensaio-poema-performance. Esse gesto é inspirado, conforme a escritora, nas ocasiões em que foi convidada a apresentar seus textos e discorrer sobre seus exercícios criativos; na tentativa de elaborar um discurso que, mesmo incorporando gêneros outros, não deixasse de refletir, o tempo todo, sobre poesia.

Um exemplo é o início de "Blind light", primeiro poema da obra, que nos remete à escrita de um diário e inclui a abertura da apresentação no próprio texto:

> poderia começar de muitas formas
> e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
> que vai se definindo
> durante o trajeto
> poderia começar situando o tempo e o espaço
> *contexto* hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
> e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia
>
> (GARCIA, 2016. p. 11, grifo da autora)

O poema experimental ganha corpo adicionando em seu conteúdo referências audiovisuais e alusões críticas a outros autores, a exemplo de Hilary Kaplan, Wislawa Szymborska, Giorgio Agamben e Adilia Lopes, para citar alguns. Em trinta páginas, e dividido em vinte e quatro partes, o texto reúne vozes de outros sujeitos, reflexões sobre outros poemas da autora, indicação de páginas do mesmo livro e links para acesso de conteúdos em plataformas digitais.

As notas dialogando com outras artes, surgem, em "Blind light", como um procedimento que aos poucos se confirma nas produções posteriores de Marília Garcia: a observação sobre a própria criação poética e as inspirações que fazem parte do gesto de composição. Dessa forma, o poema faz alusão tanto ao instante da enunciação – como citado no excerto anterior –, quanto ao da criação, transportando o leitor para o presente de cada estágio do percurso poético:

> por que é difícil falar de poesia?
> quando escrevo um poema
> procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
> para pensar o processo de escrita em termos práticos
> enumero as ferramentas que tenho
> à minha frente
> enunciados filmes narrativas google

poemas recortados copiados à mão
traduções jornais um romance lembranças diversas
alguma chateação frases
que serão transportadas
um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
que disse que ouvi ou de uma cena que vivi

(GARCIA, 2016, p. 30-31)

Como reflexo dessa nova fase de sua escritura, as publicações seguintes mantêm o mesmo tom, reunindo recortes e relatos distintos, e criando uma forma de metapoema ensaístico; é o caso do epílogo de *Câmera Lenta* (2017), composto pelo poema "estrelas descem à terra (o que falamos quando falamos de uma hélice)", que exprime algumas angústias surgidas em situações de deslocamento geográfico, mencionando notícias, eventos, referências artísticas e, ainda, uma reflexão sobre o movimento na linguagem:

eu queria falar aqui do que falamos
quando falamos de uma hélice
uma hélice serve para *deslocar*
e eu queria essa hélice em movimento
cruzando o céu e levando a gente
para a frente
mas nem sempre
a gente pode sair do lugar
[...]

o que era de fato
deslocar
na linguagem?
será que eu estava deslocando
ou só *falando* em deslocar?
[...]

eu queria falar sobre *movimento e ação*:
queria pensar em como o deslocamento
da linguagem caso da colagem e da citação
poderia nos levar a ver as coisas de forma diferente

eu queria falar aqui sobre *movimento*
mas só consigo pensar na hélice que paralisa

(GARCIA, 2017, p. 74, 78, 81, grifo da autora)

Com efeito, essa intenção de deslocamento se observa em muitos aspectos. Em termos de estrutura, por exemplo, as muitas subdivisões que compõem os poemas variam quanto ao tema dentro do mesmo texto. O deslocamento temporal, por sua vez, se destaca na relação entre o presente, que se constrói sempre ao marcar o lugar de enunciação e escrita, e o passado, que retoma memórias, referências e processos de composição das obras. Além disso, o próprio eu poético borra algumas fronteiras entre o lírico e o empírico, ao inscrever um sujeito marcado por correlações possíveis à imagem da autora.

A intertextualidade é outro recurso que assegura a condição de movimento, uma vez que a poética de Marília Garcia é repleta de elementos externos que dão condições para uma experiência literária intrinsecamente ligada ao mundo exterior e a outras manifestações artísticas. Como expoente dessa técnica, o poema "parque das ruínas" (2018) se constrói a partir da intenção de registrar um diário sentimental que capte a poesia das pequenas coisas do cotidiano, reunindo observações sobre viagens, curiosidades históricas, referências cinematográficas, exposições, cartas, fotografias, etc.:

> debret pintou o dia a dia
> mas para ele esse dia a dia é pitoresco
> e extraordinário
>
> *smoke e blow up*
> retratam o infraordinário
> e de repente algo aparece:
> algo que já estava ali
> mas ao ser lido com outros olhos
> pode virar fantasma algo que já estava ali
> mas precisa de um olhar de fora para ser tornar
> acontecimento extraordinário
>
> o *diário* 1973-1983 do perlov também trata do infraordinário
> e parece quase tocar na vida
>
> (GARCIA, 2018, p. 38, grifo da autora)

Editado em versão compacta na primeira publicação, mas posteriormente reimpresso em sua forma completa[2], o poema possui mais

2. O poema recebe o título "tem país na paisagem? (versão compacta)" quando publicado no livro *Câmera Lenta* (2017). A versão completa foi publicada em 2018, em obra homônima.

de quarenta páginas e contém imagens ao longo de todo o texto, as mesmas que acompanham as performances da autora ao apresentar os versos. Essa é outra característica fundamental quando analisamos a poética de Garcia, pois muitos de seus trabalhos foram, inicialmente, elaborados ou expandidos para performances específicas e, portanto, o poema escrito dialoga com outros gêneros textuais, como a apresentação oral ou visual, desde sua composição.

Tal como evoca o próprio poema (algo que já estava ali/ mas ao ser lido com outros olhos), as produções da autora são textualidades que permitem ser desdobradas, produzindo sentidos distintos sob a ótica de cada gênero. Retomemos o conceito que a poeta utiliza, o depoimento-ensaio-poema-performance. O tom de depoimento se constrói ao incorporar processos, impressões, memórias e situações de enunciação. O ensaio, por sua vez, reúne os comentários a respeito de outros artistas e as reflexões sobre os próprios objetivos e técnicas. O poema se assume com a mancha na página e a liberdade de linguagem, enquanto a performance se torna uma experiência em que o espectador, por vezes, não deduz, de pronto, que cada construção sintática já faz parte do poema, devido ao tom narrativo somado às apresentações visuais. Entretanto, todas as particularidades (em mais ou menos potência) se reúnem em cada composição, aproximando e entrelaçando as especificidades acima citadas. O resultado são produções híbridas, que orbitam as esferas da poesia formal, da performance, da exposição fotográfica e do hipertexto, permitindo que o poema esteja nos versos, nos livros, na voz, no corpo, nas telas e nas imagens.

O título deste capítulo, inclusive, remonta o primeiro verso de "o poema no tubo de ensaio" (2018), texto que comenta outros autores que propuseram inovações na forma de escrever poesia e assume, explicitamente, inspirações poéticas e questões de ordem técnica:

> será que o poema continua sendo poema?
> será que o poema deixa de ser poema
> por que se confunde com outro gênero?
> será que esse teste poderia ser um ensaio?
> quais os limites de cada um? quais as medidas?
> ferramentas? restrições?
>
> [...]

se quero pesar a poesia quais são os parâmetros?
a relação com determinada tradição? o verso? o tom?
o que faz um poema ser um poema?

(GARCIA, 2018, p. 69-70)

Consciente de suas inspirações e métodos, a pluralidade da poética de Garcia se constitui em formas e sentidos. Contudo, o questionamento poético trespassa cada elemento, e todos os conteúdos, objetos e discursos e resultam em um lugar de discussão acerca de poesia. Essas marcas de organicidade e liberdade composicional sugerem uma discussão a respeito da poesia contemporânea, sobretudo a brasileira; é com esse intuito que a sessão seguinte busca um amparo teórico para compreender tendências estéticas, políticas e culturais da produção poética atual.

Depois fim: o pós-utópico, o pós-autônomo

A leitura de poéticas contemporâneas nos leva a recuperar algumas questões fundadoras do percurso histórico da poesia brasileira, em especial, o período de reabertura política, entre aos anos 1970 e 1980, como referência substancial. Conforme propõe Marcos Siscar (2010), a produção poética após o Regime Militar se mostra pouco alinhada a um princípio dominante em particular. Se, previamente, os movimentos modernista, concretista e marginal estiveram bem delimitados em termos de critérios estéticos e ideológicos, a nova leva de publicações parece conversar, timidamente, com tais tradições, mas ausente de um eixo organizador bem definido:

> Esses tremores de terra na série poética, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas, instauraram uma dissensão a tal ponto contundente que abriu feridas no *corpus* poético, como se daí em diante não fosse mais possível escrever sem se inserir em um campo cujas questões já estivessem de antemão colocadas. Igualmente, e de um modo também dramático, a saída desse esquema impôs uma tarefa à nova poesia brasileira, a de encontrar uma voz própria. (SISCAR, 2010, p. 155, grifo do autor)

Para compreender esse momento de ruptura e a poesia produzida ao final dos anos 1980 em diante, nos interessa mencionar Haroldo

de Campos (1997) e seu conceito de pós-utopia. O autor sugere que as vanguardas se orientam como movimentos coletivos, dialogando necessariamente com a história, a economia e a política em nome de um bem maior, a elevação cultural do povo:

> Sem esse "princípio-esperança", não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva, não pode haver vanguarda entendida como movimento. O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo, é algo que só pode ser movido por esse motor "elpídico". [...] Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica. Aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservando como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo. (CAMPOS, 1997, p. 266, grifo do autor)

Campos considerava a poesia concretista dos anos 1950 o último projeto verdadeiramente utópico, sob o entendimento exposto acima, por propor uma revolução em termos de linguagem, visando transformar a sociedade de terceiro mundo em subversora do legado poético clássico, assumindo, então, o protagonismo universal. Uma das contribuições foi o sucesso da Revolução Cubana, que inspirou novas possibilidades de transformação social no início dos anos 1960 e, logo, influenciou também as intervenções artísticas revolucionárias, em especial, o ideal de uma poesia tecnicamente pura, como concebida pelos poetas concretistas.

A Ditadura Militar, instaurada no Brasil em 1964, modifica essa cena poética sob a forma de repressão artística em diferentes âmbitos e o autoritarismo do período afeta a força de movimentos progressistas. Posteriormente, a influência do capitalismo sobre o mercado editorial passa a desmantelar movimentos alternativos, captando-os para novas possibilidades comerciais. Para Campos, esse conjunto de fatores termina por minar o ideal de revolução poética e cultural, uma vez que não há mais um movimento uniforme, sob o mesmo princípio contrário às imposições políticas e econômicas vigentes. A arte foi sufocada pela opressão partidária e pelas forças de mercado.

Campos considera essencial às vanguardas algum ideal revolucionário, utópico, que una as intenções poéticas às inspirações sociais, coletivamente. Se, para o autor, o período que antecede o Regime

Militar foi o último capaz de conjecturar tal projeto, logo, o que se produziu após os anos 1980 não possui um caráter vanguardista, pois não há um ideal utópico coletivo, permitindo, por consequência, o destaque de pluralidades poéticas singulares. Devido à ausência de ambição quanto a transformações futuras, as novas publicações se encarregam apenas do presente, e a esse mecanismo o autor nomeia "poesia do agora", ou "agoridade", pois se permite discutir a história sem um projeto definitivo para o futuro.

Essa perspectiva dialoga com o que propõe Lucius Provase (2016) ao comentar as origens do discurso poético que incorpora o "presentismo". Segundo sua tese, considerando expressamente as constatações de Haroldo de Campos e analisando a cena poética do período histórico referido anteriormente, a insistente referência ao presente se deve à ausência de uma relação significativa com os horizontes temporais, resultando, também, em formas de instabilidade textual:

> Nesse jogo enunciativo, a poesia, mais do que incorporar ou se transformar em um outro gênero, não se distingue de vários deles. Essa cena enunciativa, facilmente reconhecível, mas difícil de determinar, remete a uma tentativa de conferir ao texto uma estabilidade impossível, posto que, como dito, o que está no horizonte é um discurso sem lastro: não há mais utopia possível e não há um projeto de país que possa se configurar por meio da poesia. O que se percebe aqui é a luta pela própria existência da poesia, sempre a meio do caminho de sua não existência. (PROVASE, 2016, p. 57)

Desse modo, o fim das utopias poéticas se traduz não apenas na desconexão temporal das novas produções, mas em como elas se organizam textualmente, incorporando e reconfigurando-se em outros gêneros e discursos; a imprecisão quanto ao futuro se instaura nos próprios horizontes do fazer poético e da poesia como expressão artística. Um panorama marcado por pluralidades poéticas não poderia deixar de refletir nas materialidades textuais, que passam a mesclar formas e conteúdos, traços dessa "época de 'diversidade', de dissolução das hierarquias e convivência de projetos de diversa ordem" (SISCAR, 2015, p. 12).

Cabe destacar que o hibridismo textual, em especial o flerte da poesia com a narrativa ensaística e as formas do verso, faz parte de uma discussão maior, e mais antiga, a respeito da relação entre prosa e poesia. Aliás, questões de ruptura e hesitações ideológicas não

são exclusividade desse momento histórico da poesia brasileira. Marcos Siscar (2014) sustenta que tais conflitos são de caráter intrínseco à poesia universal, ao recordar Baudelaire e as tensões impostas em uma poética reconhecida por discutir brilhantemente a sua época. As crises dos projetos poéticos, para Siscar, são tradicionais, cíclicas, e retomam sempre a discussão sobre o fim da poesia, apresentando-se em demandas filosóficas e culturais distintas e resultando em mecanismos poéticos, estéticos e estruturais particulares a cada contexto histórico.

No caso da poética de Marília Garcia, sobretudo, os traços de uma nova conjuntura poética se apresentam em forma de maleabilidade temporal, na referência constante ao presente – incluindo a figura do eu, da voz e do corpo – e na interseção de diferentes gêneros discursivos. Contudo, essas formas do contemporâneo pertencem não somente ao cenário brasileiro, podendo contemplar uma configuração política, sócio-histórica, cultural e literária mais ampla, própria da América Latina.

Ao considerarmos as proposições de Josefina Ludmer (2013), a "presentidade", utilizando os termos de Campos, pode ser lida como uma consequência da virada do milênio, que trouxe consigo o tempo zero. Colocando de outro modo, a popularização da tecnologia tornou a distância de tempo imperceptível, tudo está ao alcance o tempo todo, em sincronia. Essa nova configuração temporal, de instantaneidade das coisas, passa a demandar uma nova organização; é necessário demarcar a realidade cotidiana para reconhecer onde estamos, ou, nas palavras de Ludmer: fabricar um presente. Para tanto, é preciso registrar o instante na memória, instalar a realidade no ficcional, marcar o tempo da enunciação.

Para "incorporar a realidade", a literatura pode então assumir as formas de testemunho, autobiografia, diário, reportagem, etc., provocando um borramento entre as fronteiras do literário. Se, em séculos anteriores, os extremos estavam devidamente marcados – o real possuía um espaço de veiculação, enquanto o fantástico, ficcional, possuía outro –, no século XXI essas noções perdem sua precisão, e a esse conjunto de possibilidades a autora sugere uma nova nomenclatura, a de literaturas pós-autônomas:

> Em alguns textos do presente que atravessaram a fronteira literária (que chamamos de pós-autônomos), é possível ver nitidamente o

> processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que isso provoca. Cessam, formalmente, as classificações literárias, o que significa o fim das guerras, divisões e oposições tradicionais. [...] Assim como acaba a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Já não é mais possível ler esses textos com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam. (LUDMER, 2013, p. 132)

O conceito de texto pós-autônomo, portanto, dialoga com a poética de Garcia de diversos modos, seja ao tentar compreender o interesse das literaturas contemporâneas pelo presente, ou ao citar as possibilidades de indistinção entre realidade e ficção – se lembrarmos de versos que permitem o embaralhamento entre a figura da autora e do sujeito que se inscreve no poema. Além disso, Ludmer retoma a discussão a respeito do hibridismo das formas poéticas, mesmo que de forma não evidente. Se, em um aspecto mais amplo, as narrativas do presente têm como consequência a mobilidade das próprias formas canônicas do literário, no domínio da poesia esse movimento se revela nas formas textuais e nos conteúdos, evidenciando, novamente, as pluralidades poéticas.

Considerações Finais

A partir da leitura de quatro poemas de Marília Garcia (2016, 2017, 2018), identificamos recursos que parecem potencializar forças recorrentes em produções poéticas contemporâneas: a demarcação do presente e o hibridismo das formas poéticas. No corpus analisado, o primeiro mecanismo se dá por meio da referência à composição do texto, da imagem de autoria e das características performáticas; enquanto o segundo recurso é observado na intertextualidade com outras artes e no tom ensaístico dos poemas.

Para compreender esses dois elementos-chave, recorremos aos estudos de Campos (1997), defendendo que o período de reabertura política após o Regime Militar no Brasil culminou no fim das vanguardas poéticas e de um planejamento utópico coletivo para a linguagem. Como consequência da ausência de um projeto de futuro e do desencontro com o passado, a poesia se torna muito mais vinculada ao presente, e também plural, com temáticas e procedimentos livres a cada autor ou conjunto independente. Esse desencontro de

objetivos, conforme Provase (2016), desalinha também as unidades específicas próprias da poesia, que passa a assumir e reconfigurar-se em outros gêneros e discursos.

Sem destoar de tais proposições, mas aspirando compreender o cenário latino-americano, mais amplo, Josefina Ludmer (2013) propõe que o presente, marcado pela tecnologia e sua desordem temporal, termina por influenciar o próprio conceito de literatura. Uma vez que se faz necessário marcar as temporalidades, em especial o presente, o discurso literário incorpora então outros gêneros e formas, superando os limites da autonomia anteriormente estabelecida. Essas discussões são, segundo Siscar (2010), parte constitutiva dos estudos das humanidades sobre seu tempo e as iminentes especulações sobre as formas do fim, ressaltando que os diálogos críticos e as teorias literárias são, por si, também plurais.

Como citado por Victor Heringer, "tratar do contemporâneo, sobretudo em matéria de poesia, é tarefa que esconde mais perigos do que se pode supor à primeira vista. Construção móvel e cambiante, o contemporâneo escapa às mais valentes tentativas de sistematização" (2012, p. 137). Em vista disso, por se tratar de uma brilhante e extensa produção poética, que permite mobilizar muitos sentidos, nos interessa frisar que esta pesquisa se interessou em comentar apenas um pequeno recorte dos trabalhos de Garcia, em seus aspectos mais pertinentes ao estatuto teórico utilizado. É importante, ainda, sublinharmos que o próprio conceito de poema pós-utópico é complexo e já foi, em algum sentido, contestado. Para Siscar (2014b), a diversidade de projetos poéticos, de fato, se confirma após os anos de abertura política, todavia, esse movimento das novas gerações literárias se deve menos ao final das utopias e mais a um posicionamento reativo, que recusa formas e ideologias anteriormente dominantes, inerente à democracia.

Nesse sentido, as pluralidades se relacionam com a diversidade das próprias configurações do contemporâneo e seus discursos, tecnologias, e possibilidades de criação de sentido, igualmente múltiplas. Essa proposição não objetiva menosprezar os argumentos de Campos, que reconhecidamente são um marco nas discussões da cátedra, mas sinalizar que o poeta elabora, em sua teoria crítica, um tributo ao próprio movimento em que estava incluso; o fim das vanguardas representaria, afinal, um elogio ao Concretismo e, com isso, seu manifesto possui teor paradigmático: "o mesmo ensaio que aponta o

esvaziamento da vanguarda reafirma a validade de seus valores. Sua relevância é negada e reafirmada, no mesmo movimento" (SISCAR, 2014b, p. 432). Por conseguinte, a poesia contemporânea estaria em descrédito, caracterizada apenas como o que é produzido até que outro movimento, mais digno de nota, venha a surgir.

Reside aí o desafio da crítica contemporânea, o de construir perspectivas teóricas em um momento ainda indefinido entre rupturas ou continuidades, posto que as multiplicidades de projetos poéticos se relacionam, heterogeneamente, com a história literária. Seguindo tal lógica, talvez advenha daí a determinação de algumas poéticas em marcar o presente, como uma maneira de circunscrever-se no tempo histórico e reafirmar sua importância, a despeito de forças mestras passadas.

Referências

CAMPOS, H. *Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação o poema pós-utópico. In:* CAMPOS, H. *O arco-íris branco:* ensaios de literatura e cultura. *Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.*

GARCIA, M. *Um teste de resistores.* 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, M. *Parque das Ruínas.* São Paulo: Luna Parque, 2018.

HENRIGER, V. Cartografias do desejo: Engano geográfico, de Marília Garcia. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 137-154, 2012. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17282/0. Acesso em 03 mar. 2021.

LUDMER, J. *Aqui América Latina:* Uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PROVASE, L. *Lastro, rastro e historicidade distorcidas: uma leitura dos anos 70 a* partir de Galáxias. 2016. Tese. (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SISCAR, M. *Poesia e Crise.* Ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, M. O Que Termina Apenas Começou: Michel Deguy e a Poética da Ecologia. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics.* Porto, n. 3, p. 43-61, 2014a. Disponível em: https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/41. Acesso em 19 mar. 2021.

SISCAR, M. O *tombeau* das vanguardas: a "pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo. *Alea: Estudos Neolatinos.* Rio de Janeiro, v. 16/2, p. 421-443, 2014b. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/Vb3swvd7ffPRmfjWWVLHd4M/?lang=pt. Acesso em: 03 mai. 2021.

SISCAR, M. Figuras de prosa: a ideia da "prosa" como questão de poesia. *In:* SCRAMIM, S.; SISCAR, M; PUCHEU, A. (Org.). *O duplo estado da poesia:* modernidade e contemporaneidade. 1ed. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 29-40. Disponível em: https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_questao_de_poesia. Acesso em 19 mar. 2021.

Autobiografia, de José Luís Peixoto. Refigurações

Pedro Fernandes de Oliveira Neto (UFRN)[1]

No discurso de recepção do Prêmio Nobel de Literatura, José Saramago estabelece um jogo cuja prática exerceu ao longo dos romances que escreveu. Ao subverter o papel do mestre pelo reconhecimento de um aprendiz de suas criaturas de tinta e papel – aliás, o título desse texto de dezembro de 1998 é *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz* – o escritor subverte um lugar-comum do leitor, deslocando-o de um suposto papel de receptor passivo para o de participativo na conformação da obra literária. Trata-se de uma dialética capaz de renovar ainda o estatuto do ficcional; não pelo retorno ao infinito debate acerca dos limites entre o imaginado e o vivido, estirando-se para o primeiro polo dessa relação – até porque entre um e outro, a compreensão do escritor se apresenta indistinta – e sim pela renovação de uma leitura sobre a existência enquanto aprendizagem constituída no limiar entre a ação e a fabulação.

O itinerário do protagonista de *Autobiografia* (2019) – e das demais personagens – é exatamente o de descoberta dessa aprendizagem; seu périplo muito tem da figura principal do *Manual de pintura e caligrafia* (1977), uma das primeiras obras de José Saramago ou o seu "mais autobiográfico" escrito (REIS, 1998, p. 38-39). Nesse romance, um pintor de retratos atravessa o dilema de uma crise das representações pela construção de outra forma de apreensão de si, do mundo e das coisas, ao substituir, paulatinamente, o ofício de pintor de retratos pelo de escritor. No segundo caso ficcional, a personagem José é envolvida na tarefa de estabelecer uma descontinuidade entre o fracasso do primeiro romance e a crise criativa que o impede de prosseguir com a escrita do segundo livro, aqui, em parte, designada pelo desvio da obra ficcional para a composição do que se pede para ser uma biografia sobre um José Saramago *em reconhecimento*. Isto é, o movimento nessa narrativa se desenvolve pelo lado contrário ao percorrido por

1. É professor na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Codirige as revistas *Estudos Saramaguianos* e *7faces*, Coordena o Grupo de Estudos Sobre o Romance e a Coleção Estudos Saramaguianos, pela qual organizou *Peças para um ensaio* (Editora Moinhos, 2020). É autor de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (Appris, 2012).

H. – no *Manual* é o abandono de um ideal de representação centrado na transposição e em *Autobiografia* sua reaproximação. Nos dois romances, são os impasses da *mimese*, da figuração, entre a escrita e a leitura, a ação e a fabulação, alguns dos temas dominantes.

As semelhanças entre as duas situações não se manifestam apenas no conteúdo ficcional; atravessam do interior da ficção para a vida de seus escritores. O primeiro havia, como a personagem no romance de José Luís Peixoto, atravessado até o livro de 1977 uma série de dificuldades: a do primeiro romance despercebido, a de um livro perdido e a de se reinventar assumindo-se por vezes como tradutor e autor de outras formas literárias que não o romance, dilema só superado muito tardiamente, a partir da publicação de *Levantado do chão* (1980); esses episódios constituem base para *Manual de pintura e caligrafia*. Embora o curso da vida literária de José Luís Peixoto seja distinto, uma vez que desde a publicação de *Morreste-me* (2000) foi escritor de uma obra que não passou despercebida, prevalece a contínua necessidade de se refazer livro a livro, algo possível de se acompanhar desde sua estreia. O que separa os dois escritores é, então, uma breve diferença cujo resultado não deixa de servir ao mesmo caso. Entre o insucesso e o reconhecimento precoce prevalece a angústia sisífica de todo criador:

> Depois, mais tarde, o esforço desfaz-se no ar, ninguém o lembra, ninguém quer falar dele, nem o próprio escritor evoca com nitidez as horas, os dias, as semanas de desconforto. E é por isso que se lança noutro, e noutro a seguir a esse, e mais um, mais outro, até à conclusão dos seus dias. (PEIXOTO, 2019, p. 258)

Isto é: encontrar, pela escrita, alternativa para, como se descreve em *Autobiografia*, a posição de não-confortável no mundo. Essa outra descoberta do *escrevente* neste romance não se opera sozinha, mas com uma figura que, de alguma maneira, desempenha certo papel de mentor, o próprio José Saramago. Ou seja, assistimos o drama de um pretenso escritor *em relação* com um escritor e ambos são enredados pelos impasses da criação.

O romance de José Luís Peixoto recupera um jogo narrativo cuja origem remonta obras como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes. É na segunda parte dessa novela, quando a primeira, publicada muitos antes, era copiada e glosada de qualquer maneira, que o cavaleiro da triste figura, nos seus últimos périplos, encontra com

uma casa de imprensa a copiar as aventuras de um senhor de mesmo nome e com tom mais grandiosos que os reconhecidos pelo próprio herói dos feitos. É verdade que essa circunstância nos oferece uma revista ao caro debate da cópia como produto menor em relação ao original, ou mesmo o debate sobre o original e a cópia, recorrente no âmbito das discussões literárias desde a aparição entre os gregos do conceito de *mimesis* e expandidas muito mais tarde pela concepção de autoria. Mas, a retomada do episódio em comparação com o tratamento oferecido pelo autor de *Autobiografia* com o do escritor Prêmio Nobel de Literatura, se oferece pelo tratamento metatextual assumido por essas duas obras. No caso espanhol, ofendido, o copiado começa a tecer negativas sobre as situações narradas, operando uma desconstrução da cópia pela expressão do original, isto é, oferece a incursão por um debate sobre o próprio espaço textual por ele habitado. No caso do romance português, essas fronteiras são indistintas, ou pelo menos desfeitas pela intromissão do *figurado* que se reconhece na figuração alheia e a comenta com o seu autor. É pela voz de Saramago que descobrimos o título do primeiro livro de José como *Autobiografia* (o mesmo que lemos) ou a partilha do trabalho de escritor numa inusitada intersecção nas linhas da ficção entre o lugar do leitor e o do literato. Assim, o que se designa como metatexto, isto é, "a relação crítica por excelência que se estabelece no apelo que um texto faz à sua própria interpretação" (CEIA, 2009, n.p.), é tanto um modelo para o texto de José Luís Peixoto, como um tema, uma vez que a recorrência de um debate crítico sobre o que se escreve assume-se continuamente como uma das modulações do que se narra enquanto o seu resultado é exatamente o romance em questão.

A narrativa de *Autobiografia* se constrói por três linhas distintas e intercaladas. Há o romance do personagem José, constituído pelas aventuras de um homem comum, de existência anódina, romancista fracassado, de pobre imaginação e capacidade questionável de realização literária. Ele está situado entre o adiamento contínuo do próximo livro, o cumprimento de uma oferta para a composição de uma biografia do escritor Saramago, os vícios no jogo e no álcool e com uma relação amorosa sem *quaisquer* perspectivas por uma mulher da periferia de Lisboa, primeiramente trabalhadora como caixa de um supermercado, e depois empregada doméstica. Esta primeira linha, apesar de narrada em terceira pessoa, constitui o tom principal proposto pelo título de José Luís Peixoto; ela pode ser lida

como um pastiche de *Manual de pintura e caligrafia*, seja pelas estreitas relações entre as narrativas dos dois romances, seja pelas situações evocadas, sejam ainda os lugares ocupados por seus autores; a evidência se confirma, por fim por ser este um dos livros de convívio de José nesse intercurso (nesse caso, oferecido pelo seu autor). Esse leitor também fracassado convive ainda – da mesma maneira como Ricardo Reis convive com *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain – com *O ano da morte de Ricardo Reis*, leitura continuamente adiada e, claro, pelo conteúdo, a refiguração do heterônimo de Fernando Pessoa, mote para o tal *texto ficcional de cariz biográfico*, como passa a designar o livro encomendado e sempre por fazer.

Desde quando a personagem da primeira linha narrativa de *Autobiografia* recebe a incumbência de escrever sobre Saramago – assim é percebido pelo leitor, mas a interferência do que agora designamos como a segunda linha narrativa demonstra existência desde a abertura do romance – forma parte o que se apresenta como o dia-a-dia do autor entre Lanzarote, Lisboa, Madri e Frankfurt. É o convívio com a vida de escritor reconhecido, suas intervenções públicas, o trabalho de criação romanesca, o convívio com Pilar del Río, situações, enfim, que parecem arranjadas do que o próprio José Luís Peixoto acompanhou na mídia sobre essas personagens ou mesmo a partir das imagens do documentário de Miguel Gonçalves Mendes, *José e Pilar*. Neste filme, se oferece exatamente uma visita à vida íntima e ao pensamento de Saramago no intervalo de criação de *A viagem do elefante* (2008), com todas as nuances das reveladas em *Autobiografia*, incluindo aqui *tratamento* temporal, entre a conclusão de *Todos os nomes* (1997) e o anúncio do Prêmio Nobel um ano depois. Como no documentário, essa ordem linear é continuamente invadida pelo contato com situações do passado, nesse caso, naturalmente derivadas do presente de José de Peixoto e modeladas pelo tratamento ficcional, um recurso que recorda certa noção de tempo desenvolvida na literatura saramaguiana, como dimensão subjetiva – qual se percebe em *Caim* (2009) – ou da história como um todo heterogêneo feito de presente e passado – como em *História do cerco de Lisboa* (1989).

No romance, é exclusivamente o pensamento de Saramago sobre o literário a partir de sua concepção pautada em estreitamentos entre narrador e autor a *força* motriz para o desenvolvimento da narração. Enquanto a Teoria da Literatura designa-os como instâncias de enunciação distintas, uma da narrativa e a outra da obra, para o

escritor essas distinções são, em alguns casos, e no seu especificamente, improcedentes[2]. Existe tão somente o autor, e o narrador seria, quando se assomasse, um desdobramento daquele. A afirmativa do escritor, cuja base se constitui num claro desejo de ressurreição da figura do autor num momento que lhe foi contemporâneo (Roland Barthes havia instalado a celeuma com o radical ensaio *La Mort de l'Auteur*, em 1968), assume uma variedade de compreensões: é a reaproximação do escritor de uma seara que, embora nela trabalhasse para garantir seu sustento mais preferia se manter à distância, querendo com e pelo literário estabelecer um diálogo mais profuso com o entorno social e político; uma vez retornado ao debate exclusivamente sobre a criação literária, é a resposta de um dilema que nasceu do contato com a teoria e depois instaurado pela própria obra que o conduziu por via de estreitamentos do conteúdo literário e do conteúdo intelectual. É, ainda, se quisermos polemizar com o escritor, uma alternativa encontrada por um homem profundamente atarraxado às suas convicções que, impossível de negar um dos pilares fundamentais da literatura, talvez o mais seguro deles, preferiu estabelecer uma síntese cujo respaldo vigora apenas no seu universo criativo, ao menos assim o deseja. José Luís Peixoto, embora retrabalhe esse tema, e mesmo transformando-o em base do seu romance, finda por nos oferecer justamente uma fábula que reiteradamente contradiz o pensamento saramaguiano, visto que em *Autobiografia*, ainda que essas instâncias, ora se correspondam ora se aproximem a ponto de se confundirem e se revelarem como siamesas, se evidenciam muito claramente como enunciações próprias.

2. Essas considerações aparecem em várias declarações públicas de José Saramago e estão mais bem articuladas no ensaio "Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor?"; diz o escritor, "nos livros que tenho escrito, veicula o que eu creio ser, finalmente, e em todos os casos e circunstâncias, o simples pensamento do autor que sou, desta *pessoa* que sou, do seu pensamento próprio, ou, ai de mim, o pensamento de tantas outras, por mim tomado para minha satisfação das minhas necessidades de narrador" (SARAMAGO, 1999, p. 185). Isso não deve se confundir com um biografismo, nem com a noção corrente de autobiografia enquanto *transposição* das situações de um *eu* determinado e autocentrado na escrita; trata-se, sim, da "história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser mentiras" (SARAMAGO, 1999, p. 191).

Às duas linhas citadas intercala-se uma terceira, resultada das parcas anotações de José (o da primeira linha narrativa) para o que, na impossibilidade de um romance, a concretização de uma biografia do escritor (o José da segunda linha narrativa). Essas notas intervêm no funcionamento do romance como um fio que alinhava os demais nessa tessitura de três fios perenes. Elas não resultam na realização do texto por encomenda, porque, se voltarmos à noção de metatexto expressa acima, este é justamente o romance que se desenvolve pela contínua relação entre esses fios narrativos: ora pela perspectiva de quem lê (Saramago e Fritz leem o primeiro livro de José, o conteúdo da primeira linha narrativa que se intitula *Autobiografia*) ora pela perspectiva de quem escreve. Apesar de realizar algumas entrevistas com o famoso José, situação sempre descrita *questionavelmente* com certo tratamento adolescente, o desconhecido José não dispõe de melhor informação sobre o biografado, nem mesmo o que coleta da sua obra, uma vez que dos leitores, como já notamos, é o que está sempre em *vias de ler* e não avança com a atividade de conhecer a obra saramaguiana sob a desculpa, enfim, de que o *livro se recusava a ser lido*. Se, por um lado isso revela sua inaptidão de desenvolver o trabalho para o qual foi contratado, por outro, é a justificativa ideal do narrado para explorar a dimensão imaginativa do criador. É a partir das suas próprias situações que o escritor-biógrafo supõe os dados da vida desconhecida de Saramago.

Essas duas interferências problematizam o sentido do título oferecido por José Luís Peixoto, afinal, o que se designa como autobiografia se expressa por textos de tom pessoal e confessional, e isso se verifica tanto temática como estruturalmente – como na matéria utilizada por José ou na possibilidade de ser o próprio Saramago o autor do que dele se narra. Em toda parte, nota-se, o romance ora analisado problematiza a autoficção pelas relações inevitáveis de identificação entre leitor e texto; seu mote principal parece ser de uma constatação mostrada por José no seu caderno de notas: "Contar-me a mim próprio através do outro e contar o outro através de mim próprio" (PEIXOTO, 2019, p. 108). Os diversos limites dessa afirmativa encontram-se na relação assumida entre biógrafo e biografado; supondo que José constrói os episódios da vida de Saramago, incluindo os do contato entre os dois, a lida com a escrita, a relação com Pilar del Río, como sua própria vida entrevista pelo lado oposto, isto é, pelo que supõe ser a vida do biografado; já este, por sua vez, descobre-se no que o próprio José escreveu

– não, repetimos, no romance *em vias de*, mas no primeiro livro, supostamente uma ficção derivada da vida do autor José. Ou seja, nos dois casos, é a invenção produto ora de quem escreve ora de quem lê, o que se oferece como o elemento necessário ao literário; e é por isso que o escrevente se nega chamar o conteúdo do que propõe como biografia conceituando-o, repetidamente, como ficção biográfica.

O leitor original, o próprio José, depois, Saramago afinam o sentido principal do designativo desse romance. Embora seja possível admitir com este último que todo leitor constrói uma projeção natural entre si e o que lê, é preciso compreender que resulta impossível tratar isso por autobiografia; por mais que o vivido se repita integralmente de pessoa para pessoa, a sua experiência é sempre individual e irrepetível. Do mesmo modo, quando retomada pela escrita, por mais colada ao pessoal é outra coisa, uma deriva, nunca o *em-si* da experiência, flagrante impossível de se deixar capturar pela linguagem, só se *estabelecendo* como invenção. Desse modo, é preferível admitir que o título do romance de José Luís Peixoto provocado pela personagem Saramago tem sua justificativa exclusivamente pelo ponto de vista interno da narrativa. Para o leitor da obra, ainda que fosse possível reescrever por sua perspectiva o que lê (tal como descobrimos no exercício entre Saramago e o romance de José), *Autobiografia* só é o próprio leitor enquanto ficção, quando acompanhamos pela narrativa os meandros da criação ficcional a partir do seu interior. Também o metaficcional é, nesse sentido, não uma transposição pura e simples da escrita pela escrita, mas sua encenação ante o espelho; seu conteúdo não é o reflexo, mas o que se refrata, a intersecção entre o que se mostra e o que seu espectador dele nota.

Não é apenas o dilema e as ciladas impostas ao trabalho com a escrita o que encontramos no romance agora lido. Materializa-se certa noção original do espírito do gênio, pelo ímpeto do perturbado mental, do marginal, múltiplo e certa miopia para a ordem do mundo. É assim que José se vê em comparação a Saramago; aquele o fracassado e este o homem genial. A resposta que encontra nessa relação de refração (e duplicada) é dada pela diferença entre o incapaz de obedecer a uma organização geral das coisas e o homem realizado porque seguiu à risca os princípios oferecidos por essa ordem; direta ou indiretamente o seu mentor interpela a necessidade de reposição do seu aprendiz a um centro ou ordem, reivindicando o desfazimento da estereotipia do escritor.

A relação mestre e aprendiz, qual a de Jesus e o pastor em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), se desenvolve ao acaso e cheia de atropelos por um discípulo meio atabalhoado com o professor – é assim que Saramago chega a ser descrito por Domingos numa ocasião. Esta relação se constitui outro dos elementos nesse universo metaficcional. É possível ler o romance de José Luís Peixoto como uma progressiva aprendizagem do escritor, uma libertação do escrevente das suas influências. Se Harold Bloom em seu *Cânone ocidental* (1995) estiver certo, dentro e fora da narrativa de *Autobiografia*, sabe-se que o autor de *Memorial do convento* (1982) constitui um *modelo* do qual toda uma geração sua contemporânea e posterior precisa aprender a conviver até induzi-lo ao necessário *parricídio* (a figura do pai desempenha um papel indispensável no romance agora lido), quando então, outra vez, pode se abrir o lugar do gênio. Mas, ainda não é esse sentido último o que se simula no romance em questão: em todos os casos, o paterno é ainda inevitável. Fiquemos com dois casos: José depende de Saramago, como de Bartolomeu quem cobre a ausência física do pai emigrado na Alemanha, ainda que este lhe mantenha o sustento financeiro mês a mês; Fritz regressa à Índia para reencontrar o pai e este se torna seus olhos quando o filho já não pode enxergar. A literatura portuguesa atravessa ainda, no sentido proposto por Harold Bloom, a fase de reconhecimento. É mais que notável – do Saramago como onipresença ou o seu tratamento monumental descobre-se o escritor Prêmio Nobel como uma referência de inspiração para o autor de *Galveias* (2014); eis, portanto, a nesga do texto pela qual se infiltra o traço da autobiografia.

As narrativas que compõem o romance de José Luís Peixoto se prendem às referências do universo saramaguiano a todo instante. Situações e nomes da obra de Saramago aparecem retrabalhados e constituem uma extensa colcha de retalhos. Assim, o protagonista escrevente recorda a personagem principal do livro de 1997 – José é, em parte, o Sr. José, e seu périplo na composição de uma biografia de Saramago é o périplo dessa personagem saramaguiana às voltas para a composição da ficha sobre a mulher desconhecida (ímpeto nascido com o escritor de *Todos os nomes* na busca por uma biografia do irmão morto), e os dois são sujeitos em libertação da fase *repetidor* para fase *criador*. Assim, o jogo espelhar multiplica esse nome numa sequência circular, repetitiva, portanto, reafirma o sentido irrisório, isto é, o sentido do comum, tal como herdado do poema de Carlos

Drummond de Andrade, "José": José Luís Peixoto – José personagem de *Autobiografia* – José a personagem criada pela personagem José – José Saramago – José personagem de *Todos os nomes*.

Se o biografado em *Autobiografia* é reconhecido, a mulher desconhecida, também o amor do Sr. José, tem nome e profissão: é a Lídia de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Oriunda de Cabo Verde de onde foge depois de ser perseguida sexualmente por um tio, se faz empregada num minimercado, onde conhece José e revive o mesmo drama da adolescência; as duas últimas situações levam-na à casa de Bartolomeu (de *Memorial do convento*), um abastado português que veio fugido durante a libertação de África. Capitalista avarento, esse personagem que garantiu alguma boa posição em Lisboa por conseguir contrabandear na sua fuga diamantes enfiados no ânus, e vive de rendas de alguns imóveis na periferia, é um apaixonado em silêncio pela obra de Saramago, colecionador de sua literatura e amigo deste, constituindo um par antitético qual Deus e o Diabo em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O jogo ideológico aqui é outro, uma vez que Bartolomeu incorpora o português que não se libertou do tempo anterior ao 25 de Abril, ao passo que – como se sabe – Saramago sempre foi homem de ação contra o salazarismo e as circunstâncias ideológicas de seu modelo de estado autocrático. Além desses, é possível situar: um Raimundo Silva (de *História do cerco de Lisboa*), *refigurado* como o editor de José, quem o contrata a mando de Bartolomeu, depois com um cheque sem fundos, para uma biografia de Saramago; um Domingos Mau-Tempo (de *Levantado do chão*) como um emigrado cabo-verdiano, próximo a Lídia, segurança de rua e envolvido com o serviço de agiotagem numa casa de jogos – é o homem-empecilho e o de gesto nobre na vida de José; como um Fritz (o cornaca de *A viagem do elefante*), livreiro que, num retorno à Índia para o encontro com o pai, perde, repentinamente, a visão – alusão ao *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Com personagens e situações, José Luís Peixoto retrabalha passagens da obra saramaguiana ou mesmo alguma de sua marca, como o flerte com o realismo maravilhoso, redivivo na dinâmica espaciotemporal da ficção em que duas dimensões se fundem permanecendo unas e simultaneamente diversas ou no improvável episódio da chuva de livros sobre Lisboa na exata ocasião quando se processa o anúncio do Prêmio Nobel para Saramago, acontecimento que culmina ainda com a simbólica morte de Bartolomeu, como se o reconhecimento

maior a um comunista significasse de alguma maneira (*ilusória maneira*) na concretização do *sepultamento* do ideal conservador e até certo ponto fascista pelo ideal revolucionário.

Mas, o romance constitui um complexo jogo de espelhamentos que não cumpre pura e simplesmente repetir figuras, temas, formas e obsessões do escritor-motivador, e sim constituir outras feições, ainda que em muitos casos, a proposital aproximação soe forçada e dela se derivem *objetos e situações questionáveis* seja porque raspem o limite do inverossímil seja porque não encontrem a profundidade que a ideia motivadora cobra do escritor, não alcançando a maturidade do próprio Saramago como é visível, para citar um exemplo caro ao protagonista de *Autobiografia*, a realização de Ricardo Reis e Fernando Pessoa em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Três vícios são reiterativos aqui: a escolha de um estilo irregular, amparado ora num anacrônico realismo ora numa fragmentação pós-modernista e o esforço em se integrar em algumas das pautas da desconstrução; a falibilidade de algumas situações, incluindo a necessidade de revelação do que seria do princípio da indecibilidade; e a incapacidade de se distanciar de uma noção de monumentalidade para composição da figura do escritor, algo que empurra a naturalidade da figuração para uma teatralização, no sentido *em falso* do termo. Se em *Todos os nomes*, por exemplo, esse modelo narrativo que parece reiterado por José Luís Peixoto, o lento desenvolvimento da narração forma um sentido para a narrativa – a marcação de um tempo amorfo, de uma existência repetitiva e anódina do seu protagonista – no romance agora lido o que se favorece é o descompasso entre uma narrativa *centrada na ação* e seu enregelamento pela presença de Saramago; acrescente-se que o mesmo se observa aquando da aparição de Urbano Tavares Rodrigues. É verdade que a escolha adquire o sentido de grandiosidade que essas figuras significam na perspectiva do escrevente, entretanto, o preço pago é o do falseamento.

Assim é que, a *refiguração* – "processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem)" (REIS, 2018, p. 421) –, sustentação de *Autobiografia*, é problemática; descreveríamos como uma aventura frustrada, salva talvez porque o que lemos é justamente sobre um romance fracassado. Ao denominarmos indefinidamente personagens que são assinaladas individualmente pelo nome próprio, reconhecemos, no jogo ficcional proposto por José Luís Peixoto a reiteração simultânea à criação. Quer dizer, Lídia é e

não é a personagem de *O ano da morte de Ricardo Reis*, Bartolomeu é e não é o Gusmão de *Memorial do convento*, Raimundo Silva é e não é o revisor de *História do cerco de Lisboa* e, assim sucessivamente. Reside aqui um papel singular do romance; o que se retoma pelos designativos não são verdadeiramente as *personas*, mas a reinscrição dessas figuras noutro campo de sentido, ora por uma *sobrevida* da personagem ora pelo seu refazimento.

Mesmo assim, o que designa no romance saramaguiano uma personagem não tem importância no texto emulado, ainda que isso não seja uma regra geral: mesmo Bartolomeu pertencendo a uma ordem da igreja católica, conservadora e inquisitorial, poucos dos seus sentidos se preservam, exceto talvez certa afeição caridosa e o espírito para o engenho, visto que é dele a ideia de uma biografia sobre o secreto amigo Saramago – a quem publicamente lhe é indiferente; por sua vez, a sagacidade e a independência, os designativos que definem a Lídia de *O ano da morte de Ricardo Reis* e o seu destino como mãe solteira reaparecem na Lídia de *Autobiografia*. Isto é, o que Peixto faz é adotar um expediente criativo deveras utilizado pelo escritor-tema do seu romance seja reafirmando caracteres dos sujeitos ficcionais originais ou remodelando-os ideologicamente. O perigo encontra-se aqui: nem o leitor identificado com a narrativa de Saramago poderá admitir uma naturalidade das personagens *reinventadas*; nem o leitor desconhecedor da obra saramaguiana conseguirá se envolver com o refigurado, principalmente porque ora superficial, ora mecânico, ora folhetinesco, ora ainda impossibilitado de acessar determinadas sutilezas só visíveis, como em todo jogo intertextual, pelo contato com o intertexto. O romance funciona independente das suas referências, mas o excesso delas interfere na dinamização dos sentidos.

Podemos ampliar a noção de *refiguração*, procedimento essencial para a ficção peixotiana, pela de *transfiguração*, quando o outro é propositalmente alterado para dissimular e, paradoxalmente, revelar. É de um dos diálogos entre os dois Josés que nos valemos para compreender esse conceito; sem conseguir visualizar a revelação do *segredo* por Saramago, segundo o qual, os dois são um mesmo, José se interroga sobre qual o sentido dos elementos que o distanciam pelo disparate: "O álcool e o póquer são símbolos, ícones, são como as palavras. A palavra copo é incapaz de conter uma gota de água. Do mesmo modo, o álcool e o póquer contêm muitos significados para lá dos mais próximos" (PEIXOTO, 2019, p. 260). Esses elementos não

reafirmam apenas o lugar marginal do escritor, reforçam as características de jovem remendão, capaz de descer ao mais baixo da desumanização para reanimar alguma presença moral ante os que nele apostam. A palavra, portanto, se assume como signo do disfarce. Tudo em *Autobiografia,* notamos, afirma esse sentido: um título que não adere totalmente ao livro porque já a partir dele encontramos o paratexto apontando para outra forma narrativa, *romance*; depois, a narração em terceira pessoa cerrada em torno de dois *Josés* com poucas variações para a pessoa autoficcional. Isto é, o funcionamento do texto é o de afugentar em todos os detalhes a pessoa do escritor José Luís Peixoto. Ora, se o princípio do romance é dado por através de *Manual de pintura e caligrafia* e o deste, por sua vez, se justifica por sentenças como "Quem retrata, a si mesmo se retrata" (SARAMAGO, 2007, p. 79), redizidas como "Contar-me a mim próprio através do outro e contar o outro através de mim próprio", (PEIXOTO, 2019, p. 108) quem aqui se dissimula?

Os artifícios da dissimulação estão dados pelo diálogo dos Josés que pode ser lido, aliás, como uma definição para o próprio romance: este não é um mundo irreal, nem real, mas um mundo possível, manifestado exclusivamente pela palavra. Parece justo anexar uma observação de Otto Maria Carpeaux acerca da forma romanesca, que rediz, pelo seu contrário, a afirmativa colocada na abertura deste texto, mas que, o leitor verá, paradoxalmente, a reafirma. Para o crítico, o romance "não é uma aventura da imaginação nem uma reprodução de fatos autenticados, e sim uma ficção: invenção de fatos e caracteres cuja possibilidade é controlada pela nossa experiência real de vida" (CARPEAUX, 1996, p. 114). Quer dizer, a ficção resulta – qual a autoficção, o que não chega a ganhar forma no caso investigado se pensamos no termo como parte da *dissimulatio* – de um trabalho dialético entre o exterior e o interior do texto e, no caso do livro de José Peixoto, entre esses dois limites, operam as fronteiras com o intertexto. Os espaços entre cada uma dessas extensões são preenchidos por quem os interpreta.

O encontro a sós entre os dois Josés recupera a mesma atmosfera de uma passagem paradoxal de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: em que Jesus descobre o pai e o Diabo como figuras de uma mesma moeda e toma ciência do seu destino no projeto ambicioso de Deus em expandir seus domínios. As revelações aqui são outras, mas atendem pelo mesmo sentido de um *reconhecimento*. Descobrindo-se como os

duplicados de *O homem duplicado*, isto é, se reconhecem dois e os mesmos, presenciamos uma sorte de diálogo de si para si, que aponta o fim do labirinto narrativo, ou quando, em definitivo, as situações se dobram *ad infinitum* diante do espelho e caem no corredor das tautologias. Esse encontro de consciências – autor e personagem, não necessariamente nessa ordem – constitui-se praticamente num ensaio sobre o trabalho metaficcional desenvolvido por esse romance de José Luís Peixoto. É aqui que se explica o sentido do termo *autobiografia* para a obra em curso e se afirma que as distinções preteridas pelo escrevente peixotiano não passam de ilusões alimentadas pelo poder da palavra, tal como sugere a voz-consciência da personagem José ao admitir-se *autor* de *Autobiografia*: "Fui eu que escrevi o romance, como poderia não saber? Certamente não esqueceu que escrevi o romance. Lembra-se de tê-lo pedido por telefone ao seu editor, de recebê-lo por correio em Lanzarote? Lembra-se do tempo que passou a lê-lo?" (PEIXOTO, 2019, p. 259) – questiona, esclarecendo-nos, como é recorrente nos meta-romances, que o texto ficcional de cariz biográfico de alguma forma *já se fez* desde o primeiro texto; que o que lemos, como se espectadores, é em simultâneo, o momento que antecede a escrita e o das insinuações do romance possível. É nessa ocasião que se performa uma categoria revitalizada pela literatura de José Saramago, o leitor. Se o escritor desfigura a natureza textual do narrador, faz o mesmo ao narratário e à entidade exterior ao texto atribui outra função que não a de receptor passivo do escrito; é também o que faz José Luís Peixoto com esse caleidoscópico. É aqui que encontramos a raiz de algum sentido para aquela expressão saramaguiana da literatura enquanto autobiografia; é o Saramago-personagem que reafirma: "aproveito para dizer-lhe que este romance é tanto o que escreveu, como o que lembro e, dessa forma, também eu o escrevi, ainda não terminei esse trabalho". E acrescenta: "Não se julgue proprietário do romance apenas porque o escreveu, esse é um equívoco primário. Neste momento, aquilo que imaginou e aquilo que recordo têm o mesmo valor" (PEIXOTO, 2019, p. 259).

Voltemos ao substantivo José cuja natureza simbólica assumida na literatura é a da *figura comum* e o que designa uma das personagens de *Autobiografia* é também um nome que forma parte com a personagem em relação, José Saramago. O sobrenome deste par assume ante o nome uma designação própria, como se José e Saramago fossem dois substantivos independentes. O dilema, aliás, esclarece duas

condições existenciais do escritor, esclarecidas ao longo do romance ora lido: a vida íntima, designada pelo primeiro nome; e a vida pública, pelo segundo. Essa é, assim, outra via pela qual os dois Josés – sabendo que um é extensão do outro – formam e se entendem uma só figura, aquela, tal qual a do Discurso de Estocolmo é aprendiz da sua ficção.

Reiteradas vezes, José Saramago descreveu a literatura como incapaz de salvar o mundo, mas este livro de José Luís Peixoto está repleto de milagres propiciados exclusivamente pela literatura: é graças ao encontro com a obra saramaguiana que o protagonista de *Autobiografia* refaz o seu caminho de marginal; o vienense da livraria encontra em Lisboa um lar graças à leitura de *El año de la muerte de Ricardo Reis*, romance que leu em espanhol acreditando que o lia em português. É a obra de José a companhia quando a escuridão o segue e favorece a reaproximação paterna; a empregada de Bartolomeu carrega consigo desde a fuga de Cabo Verde uma edição de *Memorial do convento* surrupiada da biblioteca que frequentava quando jovem; seu patrão é, apesar de totalmente oposto ideologicamente ao escritor, um seu colecionador e leitor assíduo, o que, certamente, não o faz um déspota. Reitera-se aqui uma celebração ao livro, objeto que funda os laços entre figuras de tão distintas ideologias ou estamentos sociais, algo explorado por Luís Peixoto em *Livro* (2010), em que adota a compreensão deste enquanto extensão de nossas experiências e, portanto, de nossas próprias identidades.

E, por conta própria, poderíamos acrescentar que, graças a Saramago, José Luís Peixoto fez-se para além das fronteiras de seu país e se viu motivado para a escrita de um romance como esse (eis outra nesga da confluência entre a ficção e o mundo) que é, de alguma maneira, uma leitura muito coerente sobre a vida enquanto tomada de decisões – sim, todas as personagens em *Autobiografia* atravessam essa posição de deixar o aparente estável mas abusivo por uma condição de realizadas subjetivamente – e sobre o papel modificador introduzido pelo contato com a obra do primeiro José. Até nisso, é a Saramago que voltamos: a literatura salva-o da mesma maneira que a música de Domenico Scarlatti salva Blimunda ou desobriga a Morte do seu projeto de nova morte depois do contato com a música do violoncelista.

Referências

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Objetiva, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. Formas do romance. In: *Literatura e Sociedade*, v. 1, n. 1, p. 114-118, 4 dez. 1996.

CEIA, Carlos. Metatextualidade. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metatextualidade/>. Acesso em: 29 nov. 2019.

PEIXOTO, José Luís. *Autobiografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.

PEIXOTO, José Luís. *Livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

SARAMAGO, José. "Discurso pronunciado a 7 de dezembro de 1998 na Academia Sueca – De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz". In: *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013, p.71-88.

SARAMAGO, José. "Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior: Deveremos voltar ao autor?" In: ZEPETNEK, Steven Tötösy de; DIMIC, Milan V.; SYWENKY, Irene (Orgs.) *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations*. Paris: Honoré Champion, 1999, p.183 –93.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

"O colonialismo era meu pai": configurações das memórias da infância e da adolescência em romances portugueses contemporâneos[1]

Cristina Arena Forli (UFRGS)[2]

Jeanne Marie Gagnebin (2009), ao tratar da significação de elaborar o passado em seu *Lembrar escrever esquecer*, atenta para a intensa preocupação com a problemática da memória. A pesquisadora salienta que "assistimos a um *boom* de estudos sobre memória, desmemória, resgate, tradições" (GAGNEBIN, 2009, p. 97). Voltar o olhar para o passado implica um processo de reconstrução a partir do tempo presente. Esse processo, individual ou coletivo, não é linear, e apresenta diversas lacunas a serem preenchidas, gerando o aparecimento de conflitos, uma vez que a lembrança não é isenta da disputa por poder.

Refletindo sobre como a história encarou o passado, Beatriz Sarlo (2007) enfatiza a importância da mudança nos objetos da história, indicando também uma modificação em sua perspectiva. Para a pesquisadora, essa modificação envolve o deslocamento dos estudos para as margens das sociedades modernas, a alteração na noção de sujeito e de hierarquização dos fatos, o destaque para o cotidiano, a adoção de um foco próximo aos atores e a crença na descoberta de uma verdade a partir da reconstituição da vida desses atores sociais. Esse movimento em direção ao cotidiano e às margens favoreceu a emergência de narrativas apoiadas na memória e seu entendimento como importantes fontes testemunhais.

Importante também para entender como o passado foi compreendido é o que Sarlo (2007) denomina guinada subjetiva, em que se volta o olhar para a subjetividade de sujeitos subalternizados. A pesquisadora argumenta que a volta do passado se dá como "quadro de costumes" (SARLO, 2007, p. 17), com valorização para detalhes e curiosidades, para a vida cotidiana de sujeitos marginalizados socialmente, anteriormente ignorados nas formas de narração do passado.

1. Este trabalho apresenta parte dos resultados de minha tese de doutorado, defendida no PPGL da UFRGS, no ano de 2021.
2. Doutora em Estudos de Literatura, vinculada à linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades, pela UFRGS.

Ocorre, assim, uma reorganização ideológica e conceitual do passado e dos sujeitos que o vivenciam. Essa reorganização se dá paralelamente à renovação metodológica e temática que os estudos culturais possibilitam no presente. É essa guinada responsável, assim, pela reconstituição "da textura da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência, [pela] revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, [pela] reivindicação de uma dimensão subjetiva" (SARLO, 2007, p. 18).

Os textos que emergem nesse momento evidenciam a necessidade de afirmação de um eu que se inscreve, com a força da própria palavra, historicamente. Retomando a afirmação de Gagnebin (2009), é possível refletir então acerca do que há em comum com a emergência desses estudos sobre a memória que englobam áreas distintas do conhecimento e que não deixam de aparecer. Esses estudos surgem como materialização de um compromisso não apenas político, mas também ético, da memória, incumbindo os pesquisadores da importante tarefa social de não deixar esquecer.

Na literatura, a emergência de narrativas que problematizam questões relacionadas à memória tem ganhado cada vez mais força. A memória, ao possibilitar a representação de experiências individuais e coletivas e o entrelaçamento de realidade e ficção, impulsiona o diálogo com a história. O texto literário permite a inscrição de narrativas não legitimadas no discurso histórico oficial, abrindo espaço para que legitimidades sejam criadas, em que se apoiam diferentes existências.

A literatura portuguesa contemporânea tem demonstrado uma preocupação com a memória por meio de narrativas que trazem à tona a experiência dos sujeitos e sua relação com o doloroso passado ditatorial de Portugal, que impôs o prolongamento do colonialismo até 1975. De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (2012), o que se vê na ficção portuguesa produzida após o 25 de abril é o destaque para a memória como elemento fundamental para a construção mais efetiva de uma democracia, uma vez que o império e a sua herança são temas, com frequência, para essa literatura.

A memória sobre o passado colonial na África, para Ribeiro (2012), foi construída por narradores e personagens que protagonizaram, de alguma forma, as guerras coloniais na literatura portuguesa do último quarto do século XX, dando destaque a nomes como Lobo Antunes, Lídia Jorge e João de Melo. Já na literatura do século XXI, a

pesquisadora destaca que com frequência tem sido utilizada a memória de crianças para evidenciar uma outra perspectiva sobre o colonialismo. Acresce-se ainda a utilização da memória da adolescência, não citada pela autora, mas que também é preponderante na literatura portuguesa contemporânea. Assim, memórias da infância e da adolescência são retomadas ou por crianças e adolescentes que assumem a narração para si ou por adultos que relembram essas fases de suas vidas.

Neste trabalho, buscou-se analisar as configurações das memórias da infância e da adolescência e sua relação com o discurso histórico oficial a partir de quatro romances portugueses: *O nosso reino* (2004), de Valter Hugo Mãe, *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, e *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão. Esses romances têm como narradores crianças/adolescentes ou adultos que se lembram de um passado em comum, o momento do colonialismo português, seja nas ex-colônias africanas de Moçambique e Angola, seja em Portugal. Então, ao mesmo tempo em que essas obras enfatizam o processo de formação desses sujeitos, enfatizam também a relação desse processo com esse momento tão violento da história.

Para além da questão da infância e da adolescência, esses romances têm em comum o fato de fazerem emergir a memória de um tempo, o momento em que ocorre o processo de descolonização das colônias portuguesas, em diferentes espaços, Portugal, Moçambique e Angola. São essas narrativas registros de um passado ainda mal resolvido historicamente, pois, ainda que existam obras literárias sobre esse passado, não há um debate público que problematize diferentes perspectivas, resultando em um "silêncio ensurdecedor", como diz Homi Bhabha (2014), por referir-se a uma grande parcela da população que não teve o seu direito de narrar garantido. Isso ocorre porque suas narrativas desestabilizam as narrativas oficiais responsáveis por construir a imagem ideal em que o português quis acreditar sobre si e sua pátria, conforme elucida Eduardo Lourenço (2009).

Pretendeu-se, assim, responder como essas memórias se configuram em relação ao discurso histórico oficial e como influenciam a narrativa pós-colonial portuguesa. Tomou-se como hipótese o fato de que a perspectiva infantil/adolescente possibilita um olhar outro sobre o colonialismo por estar menos condicionada a um sistema disciplinar em relação ao adulto.

Se, como afirma Michel Foucault (2004), a criança é mais individualizada que um adulto nesse sistema, estaria ela menos suscetível a automatização do olhar e das formas de viver. Walter Omar Kohan (2015), ao analisar as relações entre infância e filosofia, vê na infância uma "quase condição" da filosofia, uma vez que possibilita pensar sobre algo como nunca pensado anteriormente, maravilhar-se diante das coisas, proporcionando uma perspectiva inusitada por ser desautomatizada e uma escuta perspicaz por mover ao questionamento.

O adolescente, estando em uma condição intervalar, como destaca Contardo Calligaris (2000), também ainda não teria sua visão completamente disciplinada pelo mundo adulto. Pelo contrário, há na adolescência uma vontade de subversão ao mundo adulto. Assim, o olhar de quem desperta para uma consciência mais ampla de si e do mundo passa a ser importante forma de representar o colonialismo e os conflitos sociais que dele emanam.

A utilização das memórias da infância e da adolescência nas narrativas promove o deslocamento da história para o universo cotidiano e sobretudo familiar. Devido ao fato de a criança e o adolescente ocuparem uma posição à margem da sociedade, esses sujeitos também não são reconhecidos como instâncias legitimadas no âmbito da produção de sentidos.

Dessa forma, essas narrativas, ao terem como foco fases da vida em que ocorrem tantas mudanças (sejam elas físicas ou psicológicas), atentam para sujeitos que se questionam mais do que os adultos, uma vez que estes tendem a tomar a realidade que os cerca como natural. São esses sujeitos, seja na condição de criança/adolescente, seja na condição de adulto que relembra infância/adolescência, tendo como base suas trajetórias de vida, que mostram as consequências de um sistema colonial para a sociedade e para si mesmos, tendo em vista que precisam crescer sob a lógica dessa violenta estrutura social.

A abordagem sobre a memória que se optou por utilizar tem como base as obras de Maurice Halbwachs e Michael Pollak. Halbwachs (2003) é responsável por deslocar a reflexão sobre a memória para o âmbito da coletividade, mostrando que ela não depende, portanto, somente do indivíduo e que sofre influência constante do meio social. Por isso, o sociólogo defende a ideia de que a memória de um sujeito não é unicamente sua, nem se encerra em si mesma. A memória individual é, de acordo com sua visão, um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Em continuidade aos estudos de Halbwachs, Pollak (1989, 1992) enfatiza o caráter de construção e seletividade da memória, destacando sua inserção no campo de disputas pelo poder. Sua abordagem sobre a memória atenta para a importância dos processos e dos atores que intervêm no trabalho da memória e estabelece uma empatia com os grupos dominados como regra, reabilitando os discursos periféricos.

Preocupando-se com o que pode representar aniquilação e opressão na memória coletiva, Pollak (1989) propõe o conceito de memória subterrânea ou clandestina, fundamental para esta pesquisa. A memória subterrânea trata-se da memória retomada por sujeitos que não são considerados socialmente testemunhas confiáveis para realizar o enquadramento da memória. Ela representa, assim, resistência ao esquecimento e rompe com o silêncio para emergir em momentos de crise.

As memórias dos narradores e/ou protagonistas dos romances de Gersão, Figueiredo, Mãe e Cardoso podem ser compreendidas como memórias subterrâneas ou clandestinas, nos termos que Pollak propõe. A importância de centrar-se nesse tipo de memória em relação a eventos traumáticos ou a momentos de crise está no fato de que elas possibilitam a problematização das narrativas de coesão, unidade e continuidade constituídas a partir das memórias que se pretendem imutáveis, como a memória oficial.

Para compreender a configuração das memórias dos narradores e a relação que estabelece com o discurso histórico oficial, foram elencados três eixos que sustentam a memória e que de alguma forma estão presentes nas narrativas: o corpo, o espaço e o tempo.

No que diz respeito ao primeiro eixo, o corpo é compreendido como uma construção social e que, por isso, carrega em si as marcas de uma sociedade em um espaço e tempo. É também esse corpo espaço de articulação primeiro da memória. Nesse sentido, as memórias dos corpos infantis/adolescentes dos narradores expressam marcas da cultura, de gênero, das identidades que lhes são impostas, do sofrimento por que passaram como herança do passado colonial.

Em *A árvore das palavras*, Gita, a narradora, lembra-se de seu corpo como um corpo híbrido (BHABHA, 2013), em expressa relação com a natureza à volta, com a terra em que cresceu e a cultura africana, sentindo-se parte constituinte dessa terra. Também é a memória de um corpo que não se submete às constantes investidas da mãe por tentar torná-lo mais semelhante ao europeu, por meio, por exemplo,

da dança e da vestimenta. Esse aspecto revela a importância da cultura africana para a formação de Gita, o que faz com que a mãe, uma mulher extremamente preconceituosa e que hipervaloriza a cultura europeia, não a aceite por não suportar ver na menina o que repudia.

As lembranças de Gita também retomam um corpo que vivencia a violência de gênero na adolescência, devido a um relacionamento com um jovem branco e de classe econômica mais favorecida que a da jovem. Seu corpo, de acordo com sua memória, ganha uma dimensão pública em virtude de uma suposta gravidez, anunciada como brincadeira ao namorado. É um corpo tratado, assim, como inferior e por isso passível de intervenção externa com a proposta de aborto sugerida pelo pai do jovem.

A memória da narradora de *Caderno de memórias coloniais* a faz reconstruir um corpo em guerra, em conflito consigo, em oposição ao corpo do pai, um corpo pacífico, que se dá ao riso e ao gozo. As lembranças sobre o próprio corpo surgem como evidência de uma pedagogia opressora dos corpos, sobretudo das mulheres, que dificulta a descoberta de sua própria sexualidade. Tal como no caso de Gita, sua memória também perpassa a violência sofrida por esse corpo, que não pode sequer desenvolver-se e ocupar espaços públicos sem vivenciar o assédio.

É ainda a memória de um corpo retornado marcado pela desterritorialização imposta pela partida para Portugal, imerso em culpa. Partida essa que gera uma separação abrupta entre a ainda menina, que tem a identidade de mulher imposta nesse momento, e sua família, sobretudo seu pai, de modo a causar um sentimento de profundo vazio, um estar presente nesse passado, nesse dia da partida, na impossibilidade de voltar para Moçambique da infância e encontrar os lugares familiares e constituintes de sua identidade. É a memória de um corpo que carrega em si, de forma latente, a permanência do passado.

As lembranças de Benjamim, narrador de *O nosso reino*, traçam as linhas de um corpo que sofre com a imposição do discurso religioso e a vulnerabilidade social, chegando ao extremo de tentar suicídio para não precisar mais frequentar a igreja da vila e possivelmente reviver uma agressão. Na lógica infantil, a morte do corpo é compreendida como uma forma de elevação para junto de deus. A Igreja, tendo como representante maior na vila o padre, impõe a violência sobre o corpo da criança, como forma de governamentalidade

(FOUCAULT, 2008). A família, instituição tão defendida pela Igreja, também não cumpre com o papel que, em tese, era para cumprir: o de suprir suas necessidades. As lembranças sobre as agressões do pai a ele e à mãe e as cicatrizes que essas agressões deixam no corpo do menino evidenciam a gravidade da vulnerabilidade que vive. A infância não era permitida a esse menino, que raramente se sujava brincando. Daí a inserção da narrativa da santidade, como uma forma de minimizar a dor desse corpo, de cicatrizar as feridas de uma infância que lhe foi tomada.

No entanto, não há redenção para essa sociedade. Por isso, é suscitada por essa memória uma gradual redução e animalização dos corpos do narrador e de sua mãe devido à tristeza e à fome. A condição humana é posta em questão em virtude da situação-limite em que as personagens se encontram.

Rui, narrador de *O retorno*, delineia um corpo cujo desenvolvimento é de uma sexualidade sem orientação, mas também sem punição ou repreensão por expressá-la. É orientado pelo discurso hegemônico sobre a masculinidade, que o une intimamente ao pai, estabelecendo papéis de gênero bem-definidos socialmente. Um discurso que é suscitado em muitos momentos pela lembrança de falas do pai e da mãe, que auxiliam na justificativa de suas ações.

A condição como retornado, semelhantemente a como ocorre em *Caderno de memórias coloniais*, expressa fortemente a marca da diferença social e a evidência de um passado que se deseja intensamente esquecer. São esses corpos então elementos fundamentais no reconhecimento da diferença, no estabelecimento de um estigma social e da consequente segregação. Daí o motivo de suas memórias serem silenciadas, uma vez que elas fazem emergir uma história que é negada oficialmente.

Todos esses aspectos são fixados nas memórias desses/sobre esses corpos que aprendem a existir no contexto colonial. Sendo a terra africana e uma vivência não cristã considerados uma ameaça, expressão do pecado, é exercido um processo de disciplinamento sobre os corpos dos narradores a fim de torná-los dóceis (FOUCAULT, 2004). No entanto, são ainda menos dóceis que os corpos dos adultos.

O sistema colonial surge nessas narrativas como produtor de uma pedagogia orientadora de existências e criadora de legitimidades, de modo a orientar esses corpos e fixar-se em suas memórias, deixando impressas nos narradores cicatrizes nem sempre visíveis

superficialmente porque são da ordem da interioridade. Não é possível, desse modo, esquecer o passado colonial, pois, em alguma medida, ele está impresso nesses sujeitos. Os corpos dos narradores representam a materialidade desse passado no presente.

Em relação ao segundo eixo do trabalho, as memórias do espaço, o espaço é tido não como um produto acabado, estanque, uma mera superfície, mas como em constante processo de formação (MASSEY, 2008; SANTOS, 2004). As memórias dos/sobre os espaços são analisadas para entender como os narradores, enquanto sujeitos históricos, se relacionam com os/nos espaços, e como se configuram essas memórias em relação à memória oficial.

Essas memórias enfatizam a perda dos espaços da infância e da adolescência, seja o país, a cidade onde nasceram, seja a casa familiar. São espaços que jamais podem ser recuperados, pois inexistem na configuração social e histórica anteriormente conhecida, que era a da colonização. Essa perda acarreta a impossibilidade do fácil acesso, como seria sem a partida, a memórias familiares, seja por meio do auxílio de objetos da casa, da própria configuração da casa, seja dos lugares de cidade/país/continente.

A delimitação social de espaços, com limitação para a circulação de sujeitos negros, é bem-marcada nessas memórias. A própria configuração da cidade de Lourenço Marques, delimitada em *Caderno de memórias coloniais* e *A árvore das palavras,* expressa a segregação social e colabora para a vigilância dos corpos, sobretudo dos sujeitos negros. É também por meio dessa configuração de cidade que se favorece o apagamento da memória da população negra, pois a organização do espaço, desde sua arquitetura até a nomeação de cidades, bairros e ruas, reafirma memória, história e cultura europeias.

As lembranças sobre o continente africano e seus países trazem à tona, de forma crítica, estereótipos de uma África mítica, selvagem. No entanto, mesmo quando questionados, principalmente em *Caderno de memórias coloniais* e *A árvore das palavras,* esses estereótipos permanecem presentes na formação do pensamento das personagens. Essa permanência apenas confirma o quanto o discurso colonial é forte e perpassa a formação de todos os sujeitos, mesmo os que o questionam.

Se os espaços africanos são tidos como selvagens, da mesma forma são vistos os seus habitantes, que sofrem um processo de inferiorização e animalização na visão do colonizador, como ocorre em

todas as narrativas. Daí a forte presença, nessas memórias, de uma perspectiva colonial que é salvacionista e paternalista, características tão significativas na cultura portuguesa e fundamentais para justificar a necessidade das colonizações historicamente.

Já as lembranças sobre Portugal não sustentam a ilusão anterior à partida para a metrópole idealizada, como, por exemplo, Rui a idealiza já no início de *O retorno*. Os aspectos da frieza, da pequenez, da violência, da pobreza e do preconceito vividos no país são destacados em todos os romances. Aspectos esses que se opõem à imagem do país como grande potência imperial, uma imagem tão defendida pela memória oficial e que se buscou manter a todo custo historicamente.

Essas lembranças também enfatizam a ideia de um país em apodrecimento, em estado de deterioração no centro do grande império, como ocorre, por exemplo, no caso de *O nosso reino* com a imagem constante da água e da lama que se repete. Também são memórias que evidenciam, por um lado, o controle e a organização dos espaços portugueses mesmo para os sujeitos brancos provindos do continente africano, que passam a habitar o país na condição de retornados, como se vê em *Caderno de memórias coloniais* e *O retorno*. Por outro lado, para a população interiorana de *O nosso reino*, que nunca pode sair de Portugal, o controle do espaço é exercido pela Igreja, e esse espaço reflete a condição miserável a que os cidadãos portugueses estavam submetidos.

As memórias sobre os espaços dos romances possibilitam confrontar narrativas que sustentam a memória oficial sobre esses espaços. São esses espaços testemunhas (SANTOS, 2004) do que neles e a partir deles ocorre, como o racismo, a desigualdade social, a usurpação de territórios, a negação da existência de uma história diferente da do colonizador, a negação de formas de existir diferentes das europeias.

Com o último eixo da pesquisa, é tratada a intrínseca relação entre memória e tempo. A partir da diferenciação entre o tempo vazio e homogêneo, norteador de narrativas da memória oficial, e o tempo disjuntivo (BHABHA, 2013), da ordem do sensível (KOHAN, 2015) e da insubordinação, as memórias das narrativas analisadas se aproximam desta última noção de tempo. Há, nos romances, uma sensibilização para a diferença e a desigualdade sociais, a injustiça e a revolta diante de uma realidade social com a qual os narradores não concordam, permitindo uma sensibilização também por parte do leitor.

A reconstrução do tempo passado por meio da memória permite perceber a complexa relação que os narradores com ele estabelecem e a sua permanência no presente. O esquecimento ao mesmo tempo em que surge como ameaça também é tomado como uma necessidade para a manutenção da vida. No entanto, não é possível esquecer. A palavra exerce a fundamental capacidade de reter a lembrança nesses romances. São escritos os cartazes em defesa da independência de Moçambique, o próprio nome no chão, o nome de irmãos, as palavras em um livro para que haja uma inscrição desses narradores, e consequentemente de suas histórias, no mundo.

Sendo assim, as memórias do corpo e do espaço se consolidam em diferentes tempos que norteiam as existências, pois as sociedades se constituem sobre uma multiplicidade de tempos, hierarquizando-os conforme seus interesses. Se, por um lado, há o tempo homogêneo da nação, que se expressa, por exemplo, nos discursos de Amélia, mãe de Gita, dos pais de Rui, dos pais da narradora de Figueiredo, de Benjamim e da população da vila, as narrativas dos romances em questão rasuram esse tempo homogêneo, propondo um tempo de sentir e subverter, em que a permanência do passado é problematizada e vista como fundamental para compreender o presente e afirmar-se nele.

O funcionamento da memória nesses romances confirma a ideia de que o colonialismo foi pai dessas crianças e adolescentes por ser o regime político em que cresceram e aprenderam a existir em resistência. Como parte da tríade de valores louvados por Salazar, é importante lembrar que, durante o Estado Novo português, com o apoio da Igreja, a noção de família sofreu uma apropriação pelo regime ditatorial, que investiu massivamente em uma educação com a finalidade de incutir valores nacionalistas e colonialistas aos cidadãos.

Nesse sentido, esse sistema de pensamento estava intrinsecamente ligado à educação doméstica de crianças e adolescentes portugueses. A presença desse pai metafórico, mesmo que não percebida conscientemente, não pode ser apagada nem após a vida adulta. É esse sistema, então, assim como infância e adolescência, parte constituidora desses sujeitos.

O escritor uruguaio Eduardo Galeano (2002) afirma que nenhum tapete pode encobrir a sujeira da memória, por mais que a sociedade tente impor o esquecimento. A literatura, não tendo um compromisso com discursos oficialmente considerados enquanto verdade,

possibilita fazer emergir diferentes memórias, para as quais não se havia dado atenção propositalmente por trazerem à tona um passado que atormenta.

Os romances em questão realizam o trabalho de exigir a democracia com a memória, como Margarida Calafate Ribeiro (2012) defende, criando, por meio da individualidade dos narradores, uma memória que diz respeito a uma coletividade cuja existência é publicamente renegada – como se fosse possível, por meio dessa negação, fazer esquecer. Configurando-se como memórias subterrâneas, devido ao fato de provirem de sujeitos sem legitimação no âmbito da circulação de discursos, essas memórias fazem emergir do subsolo narrativas que possibilitam o questionamento do discurso histórico oficial.

São memórias que propiciam um olhar outro sobre o colonialismo justamente devido ao fato de esses sujeitos não estarem ainda condicionados a um sistema disciplinar como exigido pela vida em sociedade. Essas perspectivas são, assim, menos automatizadas que as dos adultos e permitem o tensionamento entre as narrativas oficiais e não oficiais, de modo a gerar sensibilização por meio de uma ignorância mobilizadora (KOHAN, 2015) e a evidenciar a insubordinação devido à percepção e não aceitação da injustiça social. Dessa forma, essas memórias influenciam as narrativas portuguesas pós-coloniais ao realizarem sua inscrição na memória coletiva, tensionando passado e presente ao mostrar que o colonialismo constitui uma herança na atualidade nacional.

O crescente número de estudos sobre a memória nas mais diversas áreas tem em comum a exigência de um compromisso político e ético. Não só escritores exercem o importante papel social de não deixar esquecer, mas também os pesquisadores, que auxiliam na circulação das obras literárias. Nesse sentido, a escrita e a leitura dessas obras assumem uma dimensão política e ética, uma vez que são movidas pela necessidade de narrar o passado para que seja inscrito socialmente, não permitindo que o medo de recordar adoeça a capacidade da memória.

Mesmo após quase cinquenta anos do fim oficial do império colonial português e do reconhecimento da independência dos países africanos, a consciência e consequentemente o debate acerca da continuidade do colonialismo nas sociedades são pouco expressivos. No entanto, o colonialismo perpassa práticas sociais, políticas e econômicas de forma insidiosa ainda na atualidade, conforme Santos (2019,

n. p.) ressalta, dando "a impressão de um regresso, quando o que regressa nunca deixou de estar". O que as memórias da infância e da adolescência dos romances em questão fazem é justamente colocar em evidência essa complexa relação entre falso regresso e permanência. Desse modo, ao provocarem sensibilização e tensionamento, essas memórias não permitem que a sujeira do passado colonial, mais do que nunca presente, seja ocultada pelos muitos tapetes da contemporaneidade.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BHABHA, Homi. The right to narrate. *Harvard Design Magazine*, n. 38, 2014. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>. Acesso em: 23 nov. 2020.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Alfagride: Editorial Caminho, 2015. *e-book*.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território e População*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir* – Nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GERSÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

KOHAN, Walter Omar. *Visões de filosofia*: infância. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 17/2, p. 216-226, 2015.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2009.

MÃE, Valter Hugo. *O nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Tradução de Monique Augras.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Tradução de Dora Rocha Flaksman.

RIBEIRO, Margarida Calafate. "A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?" In: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). *Geografias da memória*: configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamento, 2016.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Itinerâncias*: percursos e representações da pós-colonialidade. Porto: Edições Húmus, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Boaventura: o colonialismo e o século XXI. In: *Outras palavras* – jornalismo de profundidade e pós-capitalismo, 15 jan. 2019. Disponível em: < https://outraspalavras.net/geopoliticaeguerra/boaventura-o-colonialismo-e-o-seculo-xxi/>. Acesso em: 20 set. 2019.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*: da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

Entre epígrafes e uma didascália: um olhar para o romance português contemporâneo *Dias Úteis*, de Patrícia Portela

Mariana Daminato Alves (UFSCar)[1]
Ailton Pirouzi Junior (UFSCar)[2]

O estudo da literatura contemporânea portuguesa vem ganhando cada vez mais destaque nos últimos anos e tem sido evidenciado por diversos estudiosos lusófonos e brasileiros (ARNAUT, 2018; BARRENTO, 2016; REAL, 2012; REIS, 2005; SILVA, 2016). Questões como o fim da ditadura salazarista em Portugal, em 1974, e as discussões acerca do pós-modernismo permeiam tais trabalhos, de maneira a traçar ligações entre esses acontecimentos e a produção literária, que a partir dos anos 80 recuperou um realismo, dotado de outras qualidades, como o cosmopolitismo. De acordo com Miguel Real (2012, p.8), "poucos são hoje os autores portugueses não-realistas".

Ao longo desses estudos, diversos autores são apontados como expoentes em se tratando da qualidade literária, como é o caso de Patrícia Portela, escritora e dramaturga nascida em Lisboa, em 1974. Miguel Real exalta tal autora ao longo de sua obra *O romance português contemporâneo* (2012) e afirma que, apesar da absoluta dominância deste neorrealismo "[...] seja na descrição, seja na narração, seja na própria estrutura formal do romance" (REAL, 2012, p. 35), ela se destaca por fugir a este império, aventurando-se num universo antirrealista. E diz: "Patrícia Portela constitui a terceira autora cujos textos mais fortemente se notabilizam na nova narrativa portuguesa" (REAL, 2012, p. 95).

O mote para este artigo manifestou-se a partir da leitura e discussão da obra *Dias Úteis* (2019), escrita por Portela e proposta na disciplina *Tópicos Especiais em Literatura, história, cultura e sociedade: a novíssima ficção portuguesa e os dilemas da contemporaneidade*, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim e pela Prof. Dra. Gabriela Farias da Silva, por meio do Programa de Pós-Graduação em Estudos

1. Graduada em Letras Português/Francês (UNIFESP) e mestranda em Estudos de Literatura, com foco nas Literaturas Contemporâneas brasileiras (UFSCar).
2. Graduado em Letras Português (UEL) e mestrando em Estudos de Literatura, com foco nas Literaturas Contemporâneas de Língua Portuguesa (UFSCar).

de Literatura da UFSCar. Tal momento foi tão marcante que, em consonância com os apontamentos feitos por Miguel Real (2012) – ainda que não sobre essa obra, especificamente – nos motivou a nos debruçarmos na pesquisa e análise deste exemplar ímpar da literatura contemporânea portuguesa.

Ainda acerca dos momentos profícuos de discussão sobre este livro, nos saltou aos olhos a construção narrativa peculiar feita pela autora, que será aprofundada a seguir. Dentro desse escopo, verificamos a escolha curiosa de adicionar uma didascália no início da obra, ainda que ela não seja explicitamente um texto teatral. O conteúdo dessa didascália é bastante peculiar e é, sem dúvida, uma das partes mais importantes a serem analisadas. Outro aspecto observado foi a incidência de epígrafes ao longo dos capítulos – ou contos – e a prevalência de autores brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Erico Veríssimo, Adélia Prado, João Gilberto Noll e Machado de Assis, em comparação com apenas dois autores portugueses: Fernando Pessoa, sob o heterônimo feminino de Maria José, e Herberto Helder. Aqui, selecionamos algumas epígrafes para serem analisados.

Ao nos debruçarmos na leitura e debate sobre *Dias Úteis* (2019), verificamos que a escolha de tantos autores de renome para dar início a cada um dos capítulos – ou contos – não poderia ser aleatória. E não é. A seleção apurada partiu de leituras que a própria autora foi colecionando ao longo da vida, como ela afirmou em uma roda de conversa também proposta na disciplina citada. Não foram escolhidas ao acaso e, ao longo da análise, percebemos a maneira profunda na qual essas epígrafes influem na obra e também como a narrativa transforma a leitura desses textos introdutórios.

A fim de compreender e aprofundar o funcionamento e a importância de uma didascália e dos trechos selecionados e usados como epígrafes, recorremos à Gerard Genette (2009) e seu livro *Paratextos Editoriais*, no qual ele dedica-se a estudar a função dos paratextos. Para o autor, obras literárias raramente se apresentam nuas, ou seja, seus textos desacompanhados de outros elementos importantes "como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresenta-lo* [...]" (2009, p. 9, grifo do autor).

Esses *acompanhamentos* do texto incidem exatamente sobre o que ele designa de *paratextos*, que são

> [...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um "vestíbulo", que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. "Zona indecisa", entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, "franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura". Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia [...], a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente [...]. (GENETTE, 2009, p. 9-10, grifos do autor)

Por meio dessa introdução acerca dos paratextos, Genette (2009) deixa clara a importância deles numa obra literária, não apenas esteticamente, mas em seu significado mais íntimo, sempre em consonância com o texto que ele acompanha.

Em nossa análise, nos interessa compreender a didascália escrita e as epígrafes escolhidas por Portela (2019) nesse lugar de *transação*, apontado por Genette (2009), que está a serviço de uma melhor compreensão do que se segue após esses trechos, mas também o que os capítulos – ou contos – de *Dias Úteis* (2019) podem dizer sobre eles. É uma profunda relação textual, pois como "epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor" (GENETTE, 2009, p. 141), ler uma epígrafe no início de um capítulo nos faz, impreterivelmente, imaginar o que virá a seguir e, ao final do texto, recordar aquele trecho, possivelmente dando outros tantos significados a ele.

A criação literária de Patrícia Portela nos permite imergir em tal empreitada devido ao alto grau de complexidade e riqueza de detalhes em seu texto. A autora portuguesa, que é formada, principalmente, em dramaturgia e artes cênicas, atuando principalmente como dramaturga ao longo de sua vida, nos presenteou com *Dias Úteis* (2019), uma obra tanto difícil quanto magnífica. Percebe-se que sua complexidade inicia-se logo na contracapa da edição brasileira, publicada pela editora Dublinense, em 2019. Nela, encontramos a seguinte indicação: "Uma novela em sete contos curtos, um para cada dia da

semana, um prefácio fora de jogo, uma didascália e um epitáfio por preencher" (PORTELA, 2019).

Reginaldo Pujol Filho foi o escolhido para escrever uma breve sinopse do livro, inserida na quarta capa deste. Ele, então, tenta conceituar os textos como um "[...] conjunto de textos-performance [...]" ou "[...] monólogos, solilóquios, discursos [...]" (PORTELA, 2019). Sua dificuldade é fundamentada, uma vez que, separada por dias da semana (segunda-feira, terça-feira etc.), as histórias que Portela apresenta nos deixam o tempo inteiro em dúvida: serão, realmente, contos independentes uns dos outros? Ou há um fio narrativo que segue os dias da semana e poderemos interpretar como uma única personagem vivendo momentos tão intensos e quase surreais? Segundo o próprio Pujol, "as epígrafes dos textos – a maioria citações da literatura brasileira – podem ser uma das tantas chaves interpretativas destes *Dias Úteis*" (PORTELA, 2019).

Nesse artigo, optamos por não nos atermos a conceituações – capítulo ou conto – pois, segundo a própria autora (PORTELA, 2021), as duas maneiras de interpretação estão corretas. O que aqui se objetiva é compreender a relação intrínseca entre as epígrafes e os ditos textos-performance criados por Patrícia Portela, tocando questões de recepção da obra, uma vez que ela nos insere em seu jogo narrativo, nos colocando como atores centrais no palco onde a narrativa acontece.

Através da leitura e análise de *Dias Úteis* (2019), será possível apreender os diversos sentidos que a palavra *jogo* ganha. Como afirma Garcez (2017, p. 3), acerca da produção literária de Portela: "[...] um jogo é sempre apropriado para ler Patrícia Portela". Ela ainda arremata, dizendo que

> As criações de Patrícia Portela, quer gostemos mais ou menos ou muito ou nada, são sempre «soluções» imprevistas para o «jogo» que é sempre uma obra de arte, quer na sua criação quer na sua receção. E todas as suas obras propõem um jogo novo, com regras novas, o que implica um permanente deslumbramento perante os novos percursos estéticos que a autora nos propõe. (GARCEZ, 2017, p. 23)

O jogo narrativo estipulado pela autora dialoga diretamente com os temas abordados por ela. Este novo jogo proposto em *Dias Úteis* nos faz compreender de que maneira a literatura portuguesa evoluiu na abordagem dos assuntos colocados em pauta nas ficções portuguesas. Gabriela Silva trabalha essa questão em seu artigo *A novíssima*

literatura portuguesa: novas identidades de escrita (2016, p. 9-10), afirmando que:

> Perceber as transformações que acontecem na literatura produzida em Portugal contemporaneamente é dispor-se a entender as modificações que avançam sobre o homem português e sua cultura. As relações históricas não se esgotam, mas se modificam, alteram-se e expõem ao leitor um novo sujeito, com uma disposição anímica que vai além do espaço territorial que habita. Essa desnacionalização que acontece na literatura contemporânea portuguesa, deixando de lado um romance autenticamente centrado sobre os temas nacionais e que demarcavam uma cultura e uma literatura voltada sobre si mesma oferece ao homem português, esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita, uma nova configuração ideológica. O afastamento dessa história de um passado, quer distante, quer próximo e a expansão do horizonte dessa literatura demonstram esse sujeito que agora se dispõe a expandir-se identitariamente, percebendo também questões de alteridade e afastando-se do que as fronteiras territoriais e culturais impõem às sociedades e que de maneira singular se manifesta nas suas produções artísticas. (SILVA, 2016, p. 7-8)

Em seu livro, Miguel Real (2012) faz uma historiografia acerca dessas mudanças que a literatura portuguesa passou ao longo de sessenta anos (1950-2010). Com riqueza de detalhes e centenas de exemplos de autores e obras, ele coloca Patrícia Portela como totalmente desnacionalizada, dirigindo-se a esse leitor global. Suas obras possuem

> [...] uma ordem não racional, desconexa, aceitando a incoerência, comportando elementos de mistério e de metafísica, permitindo-se saltos lógicos no texto (cujo exemplo máximo é constituído pelos romances de Patrícia Portela [...]. (REAL, 2012, p. 45)

Na leitura de *Dias Úteis* (2019) percebemos que as próprias vivências da autora, que transita entre seu país de origem e a Bélgica, onde também habita, influenciaram-na a abordar temas externos à Portugal, nada nacionalistas, mas que podem causar identificação em qualquer leitor do mundo, uma vez que a solidão, a morte ou os acontecimentos misteriosos, inexplicáveis e sem sentido que ocorrem diversas vezes em nossas vidas são, basicamente, universais. Acompanhando esse raciocínio, Silva (2016, p. 11), afirma que

> Uma obra literária é desse modo, resultado da relação do sujeito (escritor) com a realidade em que ele se insere e vive. Dentro desse

> contexto, podemos pensar a literatura como uma comunidade temática e afetiva, bem como uma comunidade de experiências formais, artísticas e de pensamento.

Portela (2019) deixa clara sua intenção de abordar temas com tamanha "subversão na ideia de representação da realidade, autonomizando o texto, privilegiando-o face à instância do narrador, fundindo realidade e texto na criação de uma lógica imagética própria" (REAL, 2012, p. 95) logo em seu *Prefácio fora de jogo*, que inicia-se pela seguinte epígrafe: *"...a máquina do mundo se entreabriu/para quem de a romper já se esquivava/e só de ter pensado se carpia."* (PORTELA, 2019, p. 10).

No primeiro paratexto da obra, fica claro que a intenção de Patrícia Portela não é, em momento algum, colocar o leitor em um caminho interpretativo. Isso é evidenciado quando o *Prefácio Fora de Jogo* é construído com informações próprias, chegando a deixar dúvidas se de fato a narrativa já não se inicia naquele momento. Para nos auxiliar com a definição de tal paratexto, partimos de que "o maior inconveniente do prefácio é o fato de que ele constitui uma instância de comunicação desigual, e até mesmo desequilibrada, pois nele o autor propõe ao leitor o comentário antecipado de um texto que este ainda não conhece" (GENETTE, 2009, p. 211). Em outro momento, o próprio Genette (2009) ainda vai dizer que o prefácio "tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura". Patrícia Portela, por sua vez, apresenta um prefácio que de "fora de jogo" ou auxílio na leitura não tem nada, muito pelo contrário.

O *Prefácio Fora de Jogo* parece apresentar os únicos momentos "não úteis" da obra. Com um texto metaforizando entre um jogo de futebol e a vida, a narrativa começa a ser construída em seu eixo principal: a natureza da condição humana. Fica evidente que a ideia do prefácio não é introduzir uma sequência de leitura do restante da narrativa, mas sim abrir o caminho rumo à máquina do mundo.

Após o prefácio, inicia-se a didascália escrita por inteiro em itálico. Esse texto não cumpre à risca sua função tal como conhecemos nas peças teatrais. Didascálias, ou rubricas, são anotações (feitas pelo autor ou dramaturgo) que não fazem parte das falas dos atores, mas servem para lhes dar instruções de cena. Em *Dias Úteis* (2019) temos a autora orientando o leitor, que colocado como ator, tem o papel de representar o que se passará ao longo de toda a obra. Ela inicia de maneira imperativa: "*Abre-me. Lê-me*" (PORTELA, 2019, p.30).

Ao contrário do ultrarromântico, *Dias Úteis* (2019) não vive sua intenção de forma onírica. Se o leitor a aceitar, ela faz acordo. Patrícia Portela apresenta uma didascália que não busca esclarecer ou até mesmo introduzir ideia alguma. Tal paratexto é colocado na narrativa-lírica como um pedido de socorro de uma obra que buscará compreender a condição humana. Até aqui o texto segue a tendência pós-moderna, uma busca pela autocompreensão e compreensão alheia. Em contrapartida, ao se deparar com a didascália, o leitor percebe que tem papel fundamental no livro. É preciso voltar, e voltar com respostas. Portela não idealiza uma solução pela condição humana, ela deseja, objetiva essa compreensão. Ela diz: "*[...] mas não me enterres [...] Promete só que regressas* (PORTELA, 2019, p.30).

Dias Úteis (2019) passa a ideia de um crime premeditado e muito bem executado. Sem deixar pistas de seus métodos ou mentor, a obra se apresenta como uma busca por respostas, ao mesmo tempo que evidencia seu anseio por apenas existir. Outrossim, é esse equilíbrio que faz a didascália ser especial. Tal paratexto funciona como único momento de confissão dentro da narrativa.

Destacar-se-á o modo cosmopolita e transitório do texto, quando ficará cada vez mais evidente a pretensão da didascália. Junto com o epitáfio de domingo, trecho poético de algumas linhas, são os únicos momentos da obra em que não é inserida uma epígrafe. Ao ler e interagir com a didascália, o leitor não entende, mas sente o porquê. Ali não pode/deve existir uma introdução, uma preparação. O leitor deve bater de frente com esse muro erguido através de uma profissão de súplica. Se afogar em *Dias Úteis* (2019) é certo, partir é necessário, retornar é consolo.

Após a didascália e já inseridos profundamente na obra, o livro dá início aos dias da semana. Nos deparamos com a epígrafe da *Segunda-feira*, um pequeno excerto do que disse Érico Verissimo em entrevista à Clarice Lispector: "*não sou profundo, espero que me desculpe*[3]". A interpretação desse trecho, num primeiro momento, pode ser mais ou menos *profunda*, a depender do grau de imersão do leitor na obra.

Após a narrativa quase surrealista do "jogo da vida" no prefácio e

3. "- Os críticos, ao que ouvi dizer, acham você pouco profundo. Que me diz disso? - Lembro-me de um escritor francês que costumava dizer que un pot de chambre est aussi profond. Mas, falando sério, concordo com os críticos: não sou profundo. Espero que me desculpem" (LISPECTOR, 2007, p. 40).

da didascália, seria difícil acreditar que a autora trouxesse uma história rasa em plena *segunda-feira*, um dos dias mais difíceis para os trabalhadores, pois marca o fim dos dias de descanso e o início dos dias chamados *úteis*. Caso esse questionamento não tenha surgido antes, ele poderia muito bem caber aqui: dias *úteis* para que? Ou para quem? Se os dias *úteis* são apenas aqueles em que há expediente comercial, os fins de semana seriam *inúteis*?

Em seguida, Portela (2019, p. 36) inicia seu texto pela seguinte elocução: "Levo uma vida habitual de segunda a sexta". Aqui quase há uma quebra de expectativa, pois a autora simula que contará uma história cotidiana com início em uma segunda-feira. Porém, o parágrafo seguinte confirma o que virá de profundo, revelando o que ocorrerá em toda obra: "Saio de casa com alguma facilidade à procura de uma resposta clara para o complexo princípio do Universo [...]" (PORTELA, 2019, p. 36).

A personagem, que mais uma vez é indicada através de marcadores femininos no discurso – o que se repete por toda obra – conta, por meio de um fluxo de pensamento e sem diálogos, aquilo que poderia muito bem estar na mente de qualquer pessoa: como é maçante essa rotina de servir ao trabalho todos os dias, a infelicidade que nos causa estar presos a um sistema que apenas nos permite imaginar e não viver. E ela sonha acordada até a própria morte, em meio ao expediente.

O coração freme por alguma liberdade, mas o que a personagem consegue apenas é voltar para casa ao fim do dia, como em todos os outros dias "com os sapos todos que engoli durante o horário de expediente" (PORTELA, 2019, p. 37). Ela, então, se autonomeia Alice Winston Smith, que vive "[...] a cair no buraco de um mundo onde o futuro mais risonho é uma bota a dar-nos um pontapé perpétuo na cara como se isso fosse felicidade" (PORTELA, 2019, p. 39), uma clara alusão à *Alice no país das maravilhas* e à Winston Smith, protagonista da obra 1984, de George Orwell, que em sua existência monótona, sonha em experimentar uma vida significativa como indivíduo.

O capítulo – ou conto – é arrematado com uma conversa entre pai e filho da qual a personagem se lembra: "Um filho pergunta ao pai: - Pai, quando é que tudo melhora? – Quando te habituares a isto, filho. Apago a luz, fecho os olhos, e prometo não me habituar." (PORTELA, 2019, p. 40), mas, já sabendo o desfecho dessa promessa, ela finaliza "Sei que não vou cumprir a promessa de não me habituar. Mas gostava tanto" (PORTELA, 2019, p. 41).

Ao fim, voltamos à epígrafe e o questionamento retorna ainda maior: o quão profundo são os nossos questionamentos rotineiros? Com o passar cansativo e desgastante dos dias (úteis ou não), das semanas, meses, anos, a nossa existência é condicionada a ser cada vez mais rasa, as nossas questões mais planas e as nossas ações, quase não existem. Quando iremos, então, parar de nos desculparmos por não sermos profundos se, em cada individualidade, somos ainda mais do que enxergamos?

Em seguida, a autora inicia a *Terça-feira* utilizando como epígrafe uma citação da obra *Carta da corcunda ao serralheiro,* de autoria do escritor português modernista Fernando Pessoa, sob seu heterônimo feminino, Maria José: *"... escrevo esta carta só para guardar no peito como se fosse uma carta que o senhor me escreve em vez de eu escrever a si*". Acredito que o primeiro questionamento que nos vem à mente é acerca das coisas que não temos coragem de dizer, mas que, de alguma maneira, precisamos externalizar.

Aqui, a personagem (a mesma? Ou outra?) nos conta, através de um monólogo – e não um fluxo de pensamento – a vontade que tem de tirar férias e viajar, pois "Há sete anos que não saio do país, que não um fim de semana fora de casa, sempre o trabalho, sempre o trabalho... nunca tenho tempo para nada..." (PORTELA, 2019, p. 44). Quase como numa sessão de terapia, em que um paciente desabafa, a personagem lista uma série de motivos pelos quais ela adiou por tanto tempo seu descanso. Em dado momento, ela desiste e acaba por passar as férias em casa, mas sem deixar de trabalhar.

As razões dadas pela personagem se tornam, em muitos momentos, devaneios de momentos que ela gostaria de ter vivido, lugares onde gostaria de ter visitado, sentimentos que ela gostaria de sentir. Para cada uma dessas coisas, ela coloca empecilhos. Se de um lado há a letargia que a impede de se mover, de outro a necessidade de correr, de buscar qualquer coisa que se faz prioridade.

Ao final, ela agradece pela conversa, "que há muito que não desabafava assim" (PORTELA, 2019, p. 55). À quem ela agradece? Aos que a ouvem seu solilóquio frenético e cheio de "poréns", como alguém que quase não se faz presente, pois não interfere em momento algum? Somos nós, colocados como atores na didascália, que damos sentido ao que ela diz ou nós que proferimos esse discurso sobre a solidão humana?

A personagem despeja o impasse no qual se encontra, assim como faz a corcunda na carta que escreve para o serralheiro, no texto de

Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Maria José. Ambas as personagens falam/escrevem operando em catarse, pois precisam desdobrar-se, ensaiando ângulos e possibilidades absurdas de existência.

Ao sair do texto e voltar à epígrafe, mesmo sem saber que ela é uma citação retirada de uma carta sobre um amor solitário, verificamos a intenção da autora (e da personagem) em escrever/falar com o intuito de se autocompreender, e não para se fazer compreender ou explicar algo através do que diz. O que ganharíamos se dispuséssemos aquilo que pensamos e sentimos não para que os outros saibam, mas para que fizéssemos sentido para nós mesmos? Será que tomaríamos mais atitudes, tiraríamos da imaginação sonhos e desejos, em vez de deixarmos mais um dia da semana passar por nós?

Na *Quinta-feira*, Portela (2019) utiliza um trecho da obra *A fúria do corpo*, do autor brasileiro João Gilberto Noll. Simbólico de tantas maneiras, ele diz: "*O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. [...] o meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto a cara a um nome preciso*" (PORTELA, 2019, p. 62). De acordo com Carvalho (2017),

> *A fúria do corpo*, obra originalmente lançada em 1981, é o primeiro romance publicado por João Gilberto Noll, sendo o de maior extensão e marcado pela intensidade com que trabalha com temáticas concernentes à tendência pós-moderna no Brasil, opondo-se à hegemonia realista do romance no país e demonstrando uma intenção metafísica [...]. (CARVALHO, 2017, p. 2)

A epígrafe já deixa claro, mesmo aos que não conhecem a obra de Noll e ainda não mergulharam no texto que se segue, que há um problema identitário sendo proposto. A rejeição ao nome, a ser identificado, a ser reconhecido. Aqui, o nome é um significante que não determina, não significa o ser em si. Se retomarmos os capítulos/contos anteriores, veremos que essa é uma constante em *Dias Úteis* (2019), pois em nenhum momento temos a identidade real da personagem divulgada, apenas na *Segunda-feira* ela se autonomeia Alice Winston Smith, como comentado anteriormente. No mais, não temos maiores indícios de sua (ou de outra) identidade.

Entretanto, se até aqui pouco sabemos sobre a identidade dela(s), no maior dos dias da semana, adentramos profundamente nas reflexões existenciais dessa personagem. Nesse ponto, há o ápice na subversão da tradicional realidade textual, junto com as categorias

de tempo e espaço, porque nos deparamos com "um excesso metafórico de sentido, a uma síntese figurada da condição humana, que, porque humana, sempre se malogra" (REAL, 2012, p. 96). Os questionamentos existenciais, que nos foram apresentados de maneira espiralada, agora se fragmentam em uma cadeia imagética delirante.

A personagem anuncia que "Foi assim que começou. Quando parecia ter acabado" (PORTELA, 2019, p. 62). Ela passa, então, a narrar uma viagem em tom surrealista e, sem saber o motivo correto, deixa por onde passa aquilo que carrega nos bolsos e troca por coisas que encontra em seu caminho. "Parto, dirão alguns. Parto-me, poderia eu dizer" (PORTELA, 2019, p. 63), e ao partir(-se), deixa para trás objetos e pedaços que carrega (de si mesma?).

Aqui estão presentes muitos elementos discutidos anteriormente, como o reflexo da autora viver em trânsito entre dois países, sentindo-se em casa, porém estrangeira em ambos. "A identidade também é um país. Temporário, mas um país. Não é um corpo, não é a terra, não é mar, e pode até não ser nossa, mas é um país" (PORTELA, 2019, p. 69). Quando retomamos a epígrafe, lembramos que nem mesmo um nome é a identidade, pois abdica-se dele também.

Outro elemento presente é a questão do sujeito português, que foi expandindo suas fronteiras culturais com a desnacionalização do romance contemporâneo, dando lugar a um indivíduo mais cosmopolita, que expande-se e ganha o mundo. "É o que podemos definir como "literatura-mundo" a que se difunde, que deixa de ser uma experiência localizada, estanque, mas múltiplas, variantes, do mundo" (SILVA, 2016, p. 11).

É possível perceber isso quando a personagem diz:

> Não sei se quero voltar para a casa que tenho, se para a casa que tive, se para a casa que gostaria de ter encontrado. Todos sofremos ligeiramente de aporia, penso, esta dificuldade tremenda em escolher entre duas opiniões contrárias sobre o mesmo princípio; e quando não há espaço para pensar, corre-se. E eu corri. Continuo a correr. A chegar. A ir até àquela fronteira que reconheço. Percebo que a identidade que agora tenho (e que não era minha) não me deixa entrar naquele país que por acaso já foi até o meu. (PORTELA, 2019, p.72)

Ou seja, a personagem está em constante viagem/trânsito/percurso e, levada pelo acaso dos acontecimentos que se sucedem, torna a jornada de encontrar suas "fronteiras" identitárias quase impossível.

Portanto, ao retomar a epígrafe deste conto/capítulo, percebemos que nomear a nós mesmos não é tarefa tão simples. Não é apenas carregar um nome que nos foi dado ao nascermos. Se vivemos em trânsito não somente em espaços estrangeiros físicos, mas também emocionais (quando sentimos emoções novas) ou de experiências, então que sentido teria carregar algo imutável conosco? Deslocamentos que acontecem cotidianamente, principalmente no século XXI, em que a impermanência e a fugacidade do viver instaurou-se em nossa sociedade, nos mostram tamanha complexidade que é assimilar aquilo que fomos, somos e seremos. Portela nos mostra que nosso nome pode não nos servir mais, não dizer mais quem somos com todas as letras, pois, na prática, nunca mais seremos os mesmos de cinco minutos atrás.

Assim como afirma Isabel Garcez, que trabalhou por mais de dez anos com Portela, em seu texto *1, 2 passos em direção à obra literária de Patrícia Portela* (2017), fazemos coro sobre as criações literárias da autora: "cheguei à conclusão de que, realmente, ninguém compreende verdadeiramente a sua obra... Bom, e eu? Compreendo esta obra? Claro que não! Convivo com ela, o que é muito diferente" (GARCEZ, 2017, p. 1).

Em *Dias Úteis* (2019), são apresentadas diversas características da literatura portuguesa pós-moderna e contemporânea, por meio da construção do jogo narrativo, nos deixando em dúvida se estamos lendo capítulos interligados ou contos sem conexão, com personagens diferentes. Essa quebra com a representação da realidade e com as formas narrativas tradicionais é levada até as últimas consequências, privilegiando metáforas e um desmascaramento da razão lógica.

As emoções e sentimentos são colocadas como pontos centrais de cada um dos textos. Questões universais como a angústia, solidão, ansiedade, depressão, luto etc. são sempre apresentados por meio de um discurso catártico, quase clariciano. Além disso, o jogo narrativo empregado pela autora nos faz voltar a passagens dos textos diversas vez, seja para repassar um trecho denso e cheio de significado, para tentar imaginar uma cena surreal ou para dar novos sentidos às epígrafes tão bem utilizadas.

Por conseguinte, Portela nos presenteia com uma obra ímpar dentro da vertente pós-moderna. Através de sua sutileza e planejamento, o narrador passa por temáticas que, normalmente, construímos epifanias apenas por obrigações, sempre lembrando que "não há respostas ou conclusões". Do mesmo modo, não é a intenção da narrativa

propor uma solução, mas sim deixar ao leitor a ideia de que este possa retornar com respostas. Em *O Romance Português Contemporâneo* (2012), é bem observado que

> O romance como obra de arte, diferentemente, deixa a mente e a sensibilidade do leitor em estado de choque emotivo, subvertendo-lhe algumas das suas certezas cristalizadas, levantando-lhe um contínuo de interrogações existenciais (a que não compete o romance – como toda a obra de arte – responder), de natureza social, política, religiosa, ideológica, até idiossincrática, que, se lhe não altera a visão do mundo, abre nesta rijas fendas ou cria novas dobras no seu horizonte cultural. Um grande romance deixa o leitor a habitar uma terra de ninguém ideológica ou um deserto mental de que não sabe como sair, forçando-o a repensar partes ou a totalidade da sua existência. (REAL, 2012, p.12)

Patrícia Portela consegue caminhar em uma linha tênue dentro do contemporâneo e do pós-moderno. Ao mesmo tempo em que seu texto cumpre a missão de apenas existir, carregar sentido para e com o agora, a narrativa também possui uma visível estaticidade no tempo, na História. Como pós-moderno, o texto busca, primeiramente, subverter ideias fixas sobre a existência e tratar a condição humana atual, e é cirúrgico quando o faz. Como ideia de ser retomada, a obra traz a esperança da busca por uma chave que será encontrada, ou não. Independentemente, é uma narrativa colada à pele, e isso é provisório e permanente.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. *Do post-modernismo ao hipercontemporâneo*: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários,* Coimbra, no. 8, p. 19-44, 2018. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_1. Acesso em: 10 junho 2021.

BARRENTO, João. *As chamas e as cinzas.* Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016.

BATISTA, Luelia Gomes; CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da R. de M. *A ficção da autoria feminina na obra "A carta da corcunda para o serralheiro" de Fernando Pessoa.* Anais do Festival Literário de Paulo Afonso, Bahia, 2018. Disponível em: https://www.unirios.edu.br/

eventos/flipa/anais/internas/conteudo/resumo.php?id=43 Acesso em 10 mai. de 2021.

CARVALHO, Jéssica Catherine B. de. O sujeito pós-moderno a partir da figura do *flâneur* e do homem do subsolo em *a fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. *Revista e-scrita*, Nilópolis, v.8, no. 1, p. 242-255, janeiro-abril 2017. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/2623. Acesso em 10 jun. 2021.

CEIA, Carlos. Anotação. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários.* 29 de dezembro de 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anotacao/ Acesso em 29 mai. 2021.

GARCEZ, Isabel. *1, 2 passos em direção à obra literária de Patrícia Portela*. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335749662_1_2_passos_em_direcao_a_obra_literaria_de_Patricia_Portela Acesso em Acesso em 06 jul. 2021.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

JOSÉ, Maria. Senhor António: O senhor nunca há-de ver esta carta. *In:* LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer –Textos para um Novo Mapa.* Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LISPECTOR, Clarice. Érico Verissimo. In: *Clarice Lispector*: entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PAIVA, Vanessa Soares de Paiva. *Berkeley em Bellagio*: Lugares. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2775 Acesso em 14 de junho de 2021.

PORTELA, Patrícia. *Dias Úteis.* Porto Alegre: Dublinense, 2019.

PORTELA, Patrícia. Entrevista, 26 de maio de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gonhj-oKp_k Acesso em 31 de maio de 2021.

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

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa.* Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005, vol. IX.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2017. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430 Acesso em: 8 junho 2021.

Jenny amava António, que amava Pedro: ciranda amorosa em *Nas tuas mãos*

Alyne Isabele Duarte da Silva[1]
Maria Aparecida da Costa[2]

Introdução

Eclodem a partir do século XX visíveis rupturas culturais nos moldes de fazer arte; em parte, resultante das modificações sociais que incidiram no século passado, marcado por regimes ditatoriais ao redor do mundo. Como consequência, uma força contrária surge aos sistemas impostos, as revoluções de combate aos regimes deixam marcas sociais profundas. Portugal foi palco de conflitos que implicaram diretamente na produção artística, em especial após o Abril de 1974. Sobretudo na literatura, é após a década de 70 que emergem escritores que permitem a inovação de uma narrativa portuguesa que englobe as várias camadas sociais do novo Portugal livre de ditatura; figuras marginais ganham espaços acentuados dentro da nova expressão literária. De acordo com Deolinda M. Adão,

> no momento em que o regime cai, em Abril de 1974, surge a época mais significante em relação à rotura com padrões de identidade femininos, e a mulher é um dos grupos que aparentemente mais beneficia do processo de liberalização e da reforma social e política provocada pela Revolução. (2013, p. 30)

Nesse ensejo, Inês Pedrosa, no seu terceiro livro, *Nas tuas mãos* (2005), narra a trajetória de três mulheres e os amores errantes que guiam o trio feminino: Jenny, Camila e Natália. Pedrosa traça um paralelo entre a década de 1940 a 1980 através dessas personagens, que são arrebatadas não apenas pelos amores intensos que cruzam

1. Doutoranda em Texto Literário, Crítica e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN.
2. Doutora em Literatura Comparada, professora de literatura luso-brasileira e membro permanente do Programa de Pós Graduação em Letras na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

suas histórias, mas, também, pelo contexto social em que estão inseridas. Para Miguel Real,

> não é belo o retrato que Inês Pedrosa desenha da mulher portuguesa da segunda metade do século XX: Jenny, mulher do Estado Novo, heroica e trágica, *mas sempre frustrada*; Camila, mulher do 25 de Abril, revoltada e desorientada, *mas sempre frustrada*; Natália, mulher europeia, cética e solitária, *mas sempre frustrada*. (2012, p. 119-120)

Real (2012) condensa e define as personagens de Pedrosa em paralelo com o curso de Portugal no século XX, e para além disso, a recorrente frustração apontada pelo crítico as personagens criadas pela autora podem ser compreendidas com a nítida falta de tato que o trio tem para as relações amorosas, as quais todas fracassam, seja diante de obstáculos sociais ou de impedimentos de ordem existencial. Entretanto, são por esses mesmos caminhos tortuosos de amores frustrados que se constrói as protagonistas do romance contemporâneo de Pedrosa, desenho da construção identitária da nova mulher portuguesa.

Além das personagens femininas, que ensaiam sair da margem, a autora coloca, ainda, em evidência um amor homoerótico vivido por António e Pedro. Demarcando de vez essa nova narrativa pós-revolução, a qual:

> a máxima *non nova, sed nove* (não coisa nova, mas de uma nova maneira), num efeito semelhante a uma manta de retalhos, parece ser, pois, a melhor forma de ilustrar a sensibilidade que se tem vindo a impor no panorama literário português. Esta imposição não implica, contudo, o desaparecimento de cultores de práticas romanescas afins de linhagens tradicionais. (ARNAUT, 2010, p. 131)

O que Arnaut propõe é pensar que, apesar de temas comuns percorrerem a tradição literária, como o protagonismo de personagens femininas e as relações homoeróticas, esses aspectos têm se reinventado na literatura portuguesa contemporânea, de tal forma que surgem agora com um novo contorno, na tentativa de desnudar os tabus que a sociedade portuguesa cristã os envolve. Pois, assim afirma Álvaro Cardoso Gomes: "o romance se torna assim um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passe a crer que seja possível uma revolução social através da ação da obra literária" (1993, p. 22). Desta maneira, Inês Pedrosa usa sua escrita potente

para construir novas concepções sobre casamento, amor, amizade, solidão e tantos outros sentimentos comuns ao sujeito que permeia a obra através de uma escrita intimista e lírica.

O duplo caminho do amor

Nas tuas mãos foi publicado em 1997, e sua narrativa gira em torno de três gerações de mulheres de uma família de classe média portuguesa, transpassando as décadas do contexto português através dos registros das três personagens protagonistas. Divido em três partes de 10 capítulos, cada uma delas é narrada por Jenny, através do seu diário; Camila, em seu álbum fotográfico e as cartas de Natália, respectivamente, avó, mãe e filha. Em cada uma das partes narradas a história reinicia de outro ponto, outra década, mas acaba ligando os caminhos das mulheres que tinham algo em comum: amores errantes. Além disso, a narrativa atravessa, com potência, o século XX, tendo como pano de fundo as transformações de Portugal durante o período de ditadura, Revolução dos Cravos, Guerra Colonial, entre tantas outras questões sociais que permearam o século passado.

A primeira parte é o diário de Jenny que conta a sua vida desde seu casamento com António até a sua morte. A matriarca da família escreve com a tinta evocada da memória a trajetória de sua vida, os rastros do amor que a fizeram ser: amiga, cúmplice, mãe e mulher. Diferentemente da proposta inicial do gênero diário, que é escrito para o próprio autor, o diário de Jenny tem uma destinatária: "Nunca contei esta história a ninguém. [...] Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue connosco" (PEDROSA, 2005, p. 21). A história nunca contada por Jenny é revelada apenas em seu diário, em um gesto íntimo que desnuda uma vida inteira de segredo e solidão: o seu casamento era branco, isto é, não existia uma relação erótica entre ela e António.

O diário de Jenny ainda subverte o gênero, pois sua intenção vai além de narrar os sabores e dissabores de sua vida, mas tem a intenção de ajudar a filha adotiva, Camila, no processo de descoberta e de construção identitária. O temor de Jenny em deixar a filha irritada é pela descoberta de que o seu casamento com António fosse de fachada, e que, a realidade, é que Camila é filha de Pedro com uma judia francesa.

Os versos de John Ashbery, "[...] W*ho goes to bed whit what Is unimportant. Feelings are importante* [...]", constitui parte da epígrafe do diário de Jenny, que pode ser compreendida como uma vaga sugestão ao seu itinerário na vida amorosa. As primeiras linhas do diário de Jenny, assim como serão as últimas, são voltadas para o grande amor de sua vida, António, com o qual se casou em meados da década de 1930 e logo na noite de núpcias descobre que António tem um caso com o melhor amigo, Pedro. Os caminhos para o enlace matrimonial embora pareçam apenas um, são igualmente dois: o amor de Jenny por António, e o de António por Pedro. O casamento, que nunca foi consumado no ato sexual, servia como cortina para a verdadeira relação amorosa que António mantinha com Pedro.

> No fim da festa, subimos as escadas os três, de mãos dadas, às gargalhadas. "Não vai levar a noiva ao colo?", perguntou alguém, e tu respondeste: "Não. A noiva é que nos leva aos dois pela mão." [...] No corredor escuro, a tua voz [de António] soou com uma nitidez de espelho: "Jennifer, minha filha, a menina dorme no quarto do Pedro. Veja se lhe quer mudar alguma coisa para ficar ao seu gosto. Queremos que se sinta bem cá em casa, minha querida". [...] Os dois [António e Pedro] entraram no nosso quarto, aquele que tinha a larga cama de dossel da minha avó e os lençóis de linhos bruados a frioleiras que ela bordara para celebrar a minha entrada no universo do amor real. (PEDROSA, 2005, p. 21)

A descoberta de Jenny, frente ao amor de António por outro, não sucumbe o seu amor e a devoção. O "amor real", citado pela a avó de Jenny na citação acima, pode ser compreendido com o que Anthony Giddens define como "amor romântico", o qual "nas ligações [desse amor], o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele ardor sexual" (1993, p. 51), além disso, é um amor associado ao casamento, que se preocupava, sobretudo, na organização social. De acordo com as reflexões de Giddens, é possível compreender a relação entre Jenny e António, que estava destituída do desejo erótico. Mas, apesar disso, Jenny nutria um amor devoto ao marido, o que permitia sustentar o casamento e manter a organização do ciclo social em que estavam inseridos.

A presença de António ressiginificava a própria existência da esposa que, assim como a personagem do romance de Júlio Dinis que serviu de inspiração para o seu nome, Jenny é apenas a coadjuvante e cúmplice da relação amorosa que acontece na narrativa. A

personagem assume ainda uma imagem de "a mulher portuguesa, Eva e Maria num só olhar" (PEDROSA, 2005, p. 30). As duas figuras do imaginário cristão condensadas na imagem de Jenny podem ser compreendidas através das escolhas e ações da protagonista. Habita em Jenny um ser sagrado, que incorpora a sacralidade de Maria ao aceitar os desígnios do destino, sobretudo, ao assumir a figura de mãe para Camila; e existe ainda, por outro lado, contornos de Eva, a mulher pecadora, que transgride a regra, isso seria Jenny ao violar o sacramento do casamento e aceitar a condição de ser apenas amiga do marido e cúmplice do amante.

A protagonista aceita e vive com resiliência a relação, que não pode se definir como uma relação amorosa erótica a três, pois nenhum dos homens jamais satisfez os desejos da carne de Jenny: "É verdade que fomos felizes, embora nunca tenhamos construído um triângulo amoroso convencional. Quis sobretudo que ninguém suspeitasse da minha castidade, que nos envolveria aos três no falso manto de um equívoco trágico" (PEDROSA, 2005, p. 37-38). Jenny decide guardar-se casta, quando foge de uma relação sexual casual com um convidado em uma das tantas festas promovidas:

> Lembro-me daquela ocasião **única** em que senti a terra molhada do jardim cedendo debaixo das minhas costas, a chuva vergastando-me o rosto e a cabeça de um estranho tentando afogar-se no meu peito. Foi durante uma das muitas festas que inventastes para comemorar o fim da guerra. [...] Encontrei-me no meio do labirinto do teu Xadrez botânico a discutir política com um comunista espanhol que nunca mais vi nem soube quem era. [...] Ele tapou a minha boca com a sua língua, abraçou-me e fez-me deslizar com ele para o chão. **Creio que só não chegámos a consumar o acto porque o meu alheamento o desconcertou**. Devia ser contra os princípios dele possuir uma mulher que apenas se deixasse levar, sem cooperar. **Mas a intensa atracção física que me empurrava para ele como um ímã enquanto falávamos desfez-se logo que ele me tocou.** Habituara-me demasiado a imaginação da pele e não conseguia ultrapassar a decepção da realidade. (PEDROSA, 2005, p. 53-54, grifos nossos)

Como pode-se depreender da citação acima, o momento mais próximo de uma relação sexual vivida por Jenny foi com um desconhecido que encontrara em uma festa. A princípio atraída, o desejo se desfaz no segundo em que os corpos se tocam, esse ato de inércia de Jenny diante do homem, pode ser compreendido como uma forma

de continuar preservando o sentimento amoroso que nutre por António. Afinal, o homem para o qual Jenny deveria e pensou que iria se entregar aos desejos do corpo era o marido, pelo qual apaixonou-se e viveu essa paixão, ainda que sozinha, a vida inteira. Desta maneira, a apática condição de Jenny nos braços do outro pode ser entendido como conservação de um ato que se manteria impraticado: o sexo, e portanto, não macularia o sentimento amoroso e nem a relação vivida com António.

Jenny se guarda casta da mesma maneira que decide guardar o segredo de sua vida, pois nenhum dos homens a desejou ou consumou os desejos eróticos da mulher, que entretanto se manteve a vida inteira alimentando a chama amorosa da harmoniosa tríade. Pois, assim como Jenny precisava de António para fazer dela uma mulher desejada e invejada na sociedade, António e Pedro precisavam da mulher para enfeitar o casamento aos moldes tradicionais.

Apesar da ciranda amorosa, o trio desenvolveu uma relação afetuosa a qual a mulher sentia-se, também, amada: "Vivi sempre tão apaixonada pelo António como o António pelo teu pai [de Camila, Pedro], e ambos me amaram e amam da mesma forma que eu, com firmeza e cumplicidade" (PEDROSA, 2005, p. 23). O sentimento de Jenny para com António parte de uma ideia de amor que se sustenta para além dos prazeres do corpo. Para a teórica Júlia Kristeva existe "o amor centrado no em si, embora aspirado para o Outro ideal. Este será um amor que magnifica o indivíduo, como reflexo do outro inacessível que amo e que me faz ser" (1988, p. 82). Conforme Kristeva, esse amor cultivado para o outro faz do sujeito apaixonado atestar seu estado no mundo, isto é, o amor que cultiva é, antes de tudo, para fertilizar com vivacidade sua própria existência. Assim poderia ser compreendido o amor de Jenny para António: o sentimento que movimenta e contorna a existência da própria mulher, e o outro inacessível é o reflexo do sentimento que magnifica apenas Jenny.

Além disso, a sustentação do casamento está para além do sentimento amoroso, ligando-se também a questões sociais que são caras à Jenny, que causa receio e é contornada de orgulho, diante da possibilidade de descoberta de um casamento branco:

> Preciso de te dizer que existiu mais do que pura paixão e livre entendimento na minha decisão de permanecer contigo para sempre. Houve também altivez [...] Não suportaria o desolado desprezo da

> minha mãe, nem o riso das zumbidoras. A mágoa do teu desamor tornava-me incapaz de semelhantes afrontas. A pouco e pouco, desenvolvi a capacidade de me cingir à felicidade de ser a tua mulher. [...] O sexo que eu desconhecia não podia roubar-me o êxtase desta aventura. Permaneceria tua namorada, cúmplice do teu amante. (PEDROSA, 2005, p. 19)

O principal ponto destacado para manter a relação recai no peso da vergonha da descoberta de não ser deseja pelo homem que ama, por isso decide manter-se ao lado do marido e do amante durante toda a vida, relegando ao sexo desconhecido um lugar insignificante diante da vergonha, que não suportaria, caso descobrissem a configuração incomum do seu casamento com António.

Além disso, a ideia de casamento foi por muito tempo, para as mulheres, uma forma de libertação e de viver a sua própria vida fora da casa paterna, conforme aponta Anthony Giddens em *A transformação a intimidade* (1993). Todavia, a suposta liberdade gira em torno de outra figura masculina, com a diferença que esta daria prazeres ao corpo. Desta maneira, ao pensar a relação do romance de Pedrosa, de acordo com a ideia do teórico, é possível compreender que a reflexão não abarca a compreensão de casamento o qual Jenny vive. Pois, fugindo à regra dos habituais, a única forma de satisfação que a mulher encontrou foi observar o sexo entre António e Pedro pelo buraco, que ela mesma fez, da parede que dividia os quartos.

> Aprendi a fazer amor sozinha a ver e ouvir, do lado de lá da parede, como tu fazias amor com o Pedro. Fiz um buraco na parede, sim, mesmo ao lado do espelho do toucador, em frente à vossa cama. Os meus dedos imitavam no meu corpo o percurso dos deles sobre o teu corpo. Aprendi a sincronizar os meus desejos e êxtase com os vossos; aprendi, até, a certa altura, a provocar-vos, atrair-vos um para o outro quando tinha vontade de me entregar à divina inconsciência do prazer. (PEDROSA, 2005, p. 52)

Embora rebaixe o ato sexual a uma ínfima condição de uma possível felicidade no matrimônio, o *voyeurismo* de Jenny demonstra que sente a ausência do sexo, ainda que não seja um fator condicionante; e o prazer que vem do seus próprios dedos e toques pode ser compreendido como um ato afirmativo de satisfação de sua vida dentro daquele casamento não convencional, a própria Jenny afirma que "o sexo que eu desconhecia não podia roubar-me o êxtase desta

aventura. Permaneceria tua namorada, cúmplice do teu amante" (PEDROSA, 2005, p. 19).

Roland Barthes afirma que "o sujeito chega a anular o objeto amado sob o volume do amor em si: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto" (1981, p. 23). O que o teórico propõe é pensar uma ideia de amor que esteja para além do objeto destino do amor, e a força do próprio sentimento é que reverbera de tal forma que o amante ama mesmo é o amor. Assim, é possível pensar que Jenny se dispõe, sobretudo, a amar, a vivenciar o sentimento amoroso na plenitude que ele pode levar o amante, que está para além da imagem de António, o seu amado.

Do outro lado, António e Pedro vivem o amor em todas as nuances que o sentimento permite. Apesar da relação ocorrer entre o início e meados do século XX, prelúdios de revolução sociais, a relação amorosa entre os homens não é exposta totalmente ao círculo social que viviam, isso reforça a ideia que o casamento para António serviria apenas para desviar a atenção da sociedade para a convenção que lhe é socialmente cobrada: uma relação heteronormativa.

Para Giddens, um agente transformador, também, da sexualidade moderna são as comunidades e culturas *gays,* que formaram-se tanto na Europa, quanto em cidades americanas, isso implica um processo pelo qual os relacionamentos amorosos passam, apontando que a relação homoafetiva está intrinsicamente ligada a um "compromisso coletivo" (1993, p. 23). No ensejo dessa reflexão, pode ser compreendido a relação das personagens de Pedrosa, que, apesar de estarem à beira das revoluções culturais que explodem no século XX, vivem, ainda de forma conservadora, e o único pacto social que permite a vivência do amor não é coletivo, mas individual: a cumplicidade de Jenny.

Outro aspecto para a relação ser levada na esfera privada pode estar ligada a própria condição social que Portugal encontrava-se, que vivia um período retrógado com a ditadura salazarista. Segundo Adão (2013), o cristianismo e o Estado Novo interferiam diretamente na construção de uma identidade feminina, essa compreensão pode expandida a nível dos homossexuais. Isto é, essas instituições implicavam, também, diretamente na vida de um homossexual, que assim como as mulheres, encontravam-se à margem de uma sociedade cristã e heteronormativa.

Apesar disso, António conseguia encarnar a figura masculina que a sociedade portuguesa, em tempos de Estado Novo, preservou:

casado, com amante, com vícios, centro da devoção da mulher e família. A ponto de ser comparado a figura do próprio Salazar: "Partilhavas com o Salazar que tanto detestava uma essencial incapacidade de compreender a que ponto a imposição desinquieta a paz das coisas" (PEDROSA, 2005, p. 38). Vivia em constantes arroubos de ira: se contrariado, se incompreendido, e até de ciúmes de Pedro com Jenny. Apesar disso, não foi com Jenny que Pedro traiu António, mas com Danielle, uma francesa que fugia do nazismo e achou em Pedro o encantamento de um homem "meigo e, sobretudo, muito bonito" (idem, p. 45), e o outro via na francesa a "alegria que faltava à tua [de António] negra paixão" (idem). Ao adjetivar a paixão de António por Pedro como "negra", Jenny sugere um sentimento composto de uma matéria que foge das promessas das grandes paixões. A matéria escura da paixão de António conseguia, assim como propõe a física, absorver todas as cores dos amores ao seu redor.

Era António o caminho que ligava os diferentes amores, o alvo do amor de Jenny, a figura mítica que fazia-a sentir-se viva; e o objeto de amor de Pedro, que assumia um estado de gratidão por viver com ele. A subserviência da esposa e a complacência do amante faziam do homem o eixo de encontro de amor, admiração e devoção.

Assim, a epígrafe do diário de Jenny arremata o curso de sua vida, indicando no início da narrativa e confirmando ao final que importa menos com quem você vai para cama, e sim o sentimento que se nutre, isto é, a epígrafe ilustra o percurso amoroso de Jenny, que nunca chegou a partilhar a cama com o marido, ou mesmo a viver a relação erótica; entretanto, partilhou a vida com ele, Pedro e a filha que lhe veio para despertar outro tipo de amor, que lhe encheu os dias de uma sensação desconhecida de cuidado e devoção para outro ser além de António.

Desta forma, a protagonista do romance de Pedrosa cultivou ambos os amores que lhe foram permitidos viver, o amor inviolável por António, e o amor materno descoberto na figura de Camila, e foi através desses sentimentos vivos, alimentados a vida inteira, que Jenny percorreu os caminhos de sua vida.

Conclusão

A insólita relação a três vivida pelas personagens é o segredo não revelado de Jenny, e o atestado de sua própria solidão. A mulher atravessa

a narrativa invocando as memórias do seu passado, agora narrado em um diário, e sua travessia solitária pela vida dos amores errantes, mas que apesar disso moldaram sua identidade e guiaram sua jornada por caminhos silenciosos, os quais, embora partilhe o ambiente, as relações afetivas, a casa, os amigos, cruza sozinha a existência de uma vida regada de amores conflituosos.

Ao contrário de Jenny, António é rodeado não apenas dos mesmos elementos que cercam a esposa, como, ainda, da figura de Pedro, o qual devota a vida e o amor ao esposo da protagonista. O caminho percorrido por António é contornado de amores vividos até o último sopro de sua existência, e mesmo após a sua morte, Jenny e Pedro continuam cultivando, separadamente, o sentimento amoroso pelo patriarca da família.

Desta maneira, a ciranda amorosa que se desenvolve na narrativa de Inês Pedrosa, permite compreender de que forma a relação amorosa molda e guia a vida da protagonista Jenny, impactando em níveis sociais e culturais; permite, ainda, uma compreensão do amor alimentado pela mulher para sustentação de sua própria vida. Além disso, desnuda uma relação homoerótica na nova narrativa portuguesa contemporânea, possibilitando refletir sobre uma nova expressão literária lusitana.

Assim, às margens de uma sociedade inclinada aos preceitos cristãos e atravessando constantes conflitos sociais, Inês Pedrosa desenha a figura de uma mulher que decide sustentar uma relação amorosa fora do comum; confrontando seus próprios embates existenciais, Jenny atravessa sua vida arrebatada pelo sentimento amoroso; e a autora traz ainda uma relação homoerótica vivida na completude que o amor permite.

Referências

ADÃO, Deolinda M. *As herdeiras do segredo:* personagens femininas da ficção de Inês Pedrosa. 1ª Edição. Alfragide: LeYa, 2013.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, n. 17, p. 129-140, 2010.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade:* sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante:* ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor.* Trad. e intr. de L. T. da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos.* São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo:* 1950-2010. 2ª ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

José Saramago "escrepintor": a aprendizagem pelo *Manual de Pintura* e *Caligrafia*

Denise Noronha Lima (UECE)[1]

Introdução

Em 1977, José Saramago fez vir a público, após um intervalo de trinta anos, a sua segunda tentativa no romance[2]: *Manual de pintura e caligrafia*. O enredo é construído a partir de múltiplas crises, das quais se destacam a crise existencial e artística do narrador-personagem, e a crise política da sociedade portuguesa às vésperas da Revolução de 25 de Abril, que poria fim ao longo período de ditadura salazarista. Paralelas durante a primeira parte do romance, essas crises confluirão em um segundo momento, decisivo para que se consolide o processo de formação artística e política do protagonista.

A relação entre literatura e pintura manifesta-se em *Manual de pintura e caligrafia* a partir do título. Antecede, porém, essa evidência o estranhamento causado pelo uso do vocábulo *manual*. Remetendo a uma noção prescritiva, por constituir geralmente um conjunto de regras de uma área do conhecimento ou instruções de uso de determinado objeto, a palavra *manual* pode, de fato, confundir o leitor por sua ambiguidade. Se a leitura desfaz a primeira impressão, por um lado, em relação ao conteúdo do livro, por outro mantém a sua essência, pois o romance será, com efeito, uma obra de aprendizagem.

O pintor aprendiz

Insatisfeito com a pintura de retratos sob encomenda, o narrador-personagem lamenta o que considera ser sua falta de talento para a grande Arte, como a italiana, que descreverá em seus exercícios de escrita. Homem de quase cinquenta anos, H. estabelece uma correspondência entre a nulidade de sua arte e a de sua própria vida: sem

1. Doutora em Letras pela UFC, é professora adjunta da UECE, *campus* da FAFIDAM.
2. *Claraboia* (2011), embora escrito na década de 1950, é uma publicação póstuma.

família, com poucos amigos e, principalmente, sem um projeto que lhe dê perspectivas para o futuro, o protagonista entra num processo de autoanálise e autoconhecimento. H. busca conhecer (e revelar pela pintura) aquilo que a aparência esconde:

> Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. (SARAMAGO, 1992, p. 276)

O problema, para esse aprendiz de artista, é não conseguir colocar em prática o que intui sobre a *verificação* que, segundo ele, a arte deve ser. Ao mesmo tempo que tem consciência em relação ao pouco valor da sua obra, deseja superar tal limitação. Para ele, o começo de um novo quadro é, por isso, sempre o desafio de quem está *por nascer*. Encontramo-lo, no início do romance, diante deste impasse:

> Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda. (SARAMAGO, 1992, p.6)

O desenho a que H. se refere é *O pintor e o comprador* (1565), de Bruegel, o Velho (c.1526-1569). Nele, um pintor (que seria a representação do próprio Bruegel), tem por trás de si o comprador do quadro, estando ambos diante dessa obra, que não aparece, mas é sugerida. A postura do mercador é francamente interesseira, mais do que interessada, própria de quem calcula o lucro que obterá com a nova aquisição, opondo-se ao constrangimento do pintor, que desejaria talvez passar sua obra para as mãos de quem a reconhecesse como arte, e não mercadoria.

Esse incômodo de ser vigiado enquanto pinta é o elemento do desenho que Saramago transpôs para a sua personagem. A ideia de

um olhar crítico, e não comercial, é coerente com o fato de que, em Portugal, essa obra de Bruegel recebeu o nome de *O pintor e o crítico*. Como crítico de si próprio, H. não se perdoa pela mediocridade de seus quadros. A tela vazia sempre lhe dá uma nova esperança, como no caso da encomenda de S., mas logo se anuncia o fracasso, que ele não evita: "E, contudo, não emendei nem voltei atrás, aceitei que as biqueiras apontassem o norte quando eu me deixava arrastar para o sul, para o mar dos sargaços, para a perdição dos navios, para o encontro com o holandês voador" (SARAMAGO, 1992, p. 10). Esta é a complexidade de sua situação: o norte da bússola, ao invés de indicar o rumo seguro, apenas o conduz ao resultado recorrente, que costuma agradar ao modelo, nunca ao pintor. Quanto às metáforas marítimas – o mar dos sargaços, por vezes chamado *cemitério de navios* (região cercada de correntes oceânicas, no meio do Atlântico Norte, com pouca vida marinha e abundância de algas que dificultam muito o curso das embarcações) e a lenda do holandês voador (navio fantasma condenado a nunca aportar, navegando contra o vento até o final dos tempos, e símbolo de má sorte) – são, por um lado, a representação da desorientação do pintor e, por outro, o desejo de mudança, talvez pelo desvio do caminho reto.

Apesar de H. se manter obediente ao manual do bom retratista, desta vez, diante de S., algo diferente acontece: "bastou o primeiro olhar, e eu disse: 'Quem é este homem?' Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la" (SARAMAGO, 1992, p. 14). A partir daí, começa o seu processo de "busca da verdade", como ele designará o conjunto de ações que vão desde a pintura de um retrato paralelo de S. até a escrita autobiográfica, além das reflexões sobre os acontecimentos que desencadeiam essa trajetória.

O primeiro indício de mudança que a pergunta "Quem é este homem?" provoca no íntimo do protagonista é a inclusão, no quadro solene, de "uma prega irônica que não tracei em nenhum lugar do rosto, que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação" (SARAMAGO, 1992, p. 14). A postura autoritária e insolente do modelo teria sido o principal fator desse incômodo profundo que mudará a sua vida.

Para resguardar-se de cometer uma deformação visível do retratado, que acarretaria naturalmente a perda do cliente, sem deixar de perscrutar a *verdade* de S., H. começa clandestinamente a pintura de um outro retrato desse modelo, mantido longe da vista dos

frequentadores de seu ateliê. Será a sua segunda tentativa de compreensão: "Assim foi: falhei o primeiro retrato e não me resignei. Se S. me fugia, ou eu não o alcançava e ele sabia, a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele. Foi o que tentei. O modelo passou a ser o primeiro retrato e o invisível que eu perseguia" (SARAMAGO, 1992, p 14). O resultado que ele busca terá como ponto de partida a "prega irônica" apenas insinuada, mas irreversível.

O projeto do pintor é ambicioso demais para um aprendiz: "tinha de aprender tudo se queria dividir nas suas minúsculas peças aquela segurança, aquele sangue-frio, aquela insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse" (SARAMAGO, 1992, p. 14). Por isso, e acrescentando-se o fato de que ficava escondido, o segundo retrato de S. lembra o de *Dorian Gray*, que revelava a alma decrépita do jovem cuja aparência representava o ideal de beleza. Mesmo considerando a diferença em relação ao elemento fantástico que Oscar Wilde inclui em seu romance, fazendo com que "hora após hora, de semana a semana, a efígie na tela iria envelhecendo" (WILDE, 1998, p. 128), além de manifestar a vileza da personalidade do modelo, ambos os retratos se aproximam no ponto em que revelam a disparidade entre a aparência e a essência.

A busca do pintor, no entanto, não se resume a uma investigação filosófica – o que não seria pouco – sobre a dualidade acima descrita. A principal razão da insatisfação de H. com sua pintura tem a ver com o fato de que, para ele, a verdadeira obra de arte revela a imagem do seu próprio autor. Como os retratos que pinta não são iguais ao que ele é, mas àquilo com que se forja nas pessoas uma imagem superficial dele, o resultado é sempre falso, embora academicamente bem realizado. Por outro lado, o pintor não está convicto de quem seja: "se não é antes verdade ser eu precisamente e apenas o que de mim querem" (SARAMAGO, 1992, p. 60). Daí o seu desalento inicial:

> Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto de minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado,

> desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente. (SARAMAGO, 1992, p. 79)

Louis Lavelle (2012) faz uma análise filosófica que parece desenvolver, pela referência à pintura, essa constatação do protagonista, examinando a fundo a relação de identidade entre o eu e o outro a partir do mito de Narciso:

> É o que se percebe bem no exemplo do pintor que, ao fazer seu próprio retrato, faz o retrato de um outro, e, quando faz o retrato de um outro, faz também o retrato de si mesmo. Pois ele só pode pintar o que ele não é, o que se distingue dele e o que se opõe a ele. Assim ele se obriga, quando pinta, a descobrir o rosto mesmo que os outros veem dele. Mas o retrato que ele faz de um outro é uma obra que vem dele e que mostra a todos os olhares o que ninguém veria de outro modo, e que é sua própria visão invisível do mundo. (LAVELLE, 2012, p. 60)

Assim, o eu não apenas revela o outro, mas é revelado por ele. Utilizando a afirmação de Platão, segundo a qual nosso olho se percebe na pupila de outro olho, o filósofo estabelece uma relação especular e recíproca, análoga à do pintor que retrata a si mesmo ou ao outro. Em qualquer dessas situações, o resultado será sempre uma visão pessoal, influenciada, no entanto, pelo olhar do outro. A imagem que alguém tem de si incorpora o olhar do outro em sua formação; a imagem que faz do outro revela traços de sua própria identidade. Por isso, para H., seus quadros têm tão pouco valor quanto a imagem que tem de si próprio.

O "escrepintor"

Insatisfeito com essa imagem, mas ao mesmo tempo sem querer desistir de si, o narrador buscará outra forma de expressão e conhecimento. Para sair do impasse, H. inicia sua experiência com a escrita, ou caligrafia, como prefere chamar, considerando o seu caráter de aprendiz. Não se trata, no entanto, de uma substituição, pois a personagem transitará entre a escrita e a pintura, e, no âmbito desta, entre a arte convencional e a nova arte:

> Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. (Interessante: esta última comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças: na verdade, pouco significaria se eu dissesse que tento devassar o espírito, a alma, o coração, o cérebro de S.: as tripas são outra espécie de segredo.) E tal como já disse logo na primeira página, andarei de sala em sala, de cavalete em cavalete, mas sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento. (SARAMAGO, 1992, p. 11)

O objetivo do pintor desdobra-se: deseja a salvação, que, no seu caso, significa tornar-se um verdadeiro artista; e almeja também o conhecimento, que, por enquanto, tem "a verdade de S." como alvo. H. parece intuir que a escrita lhe possibilitará desvendar aquilo que se esconde sob a superfície do modelo e do que ele representa.

Com o exercício da escrita, o pintor caminha, gradativamente, em direção a um outro ponto, desviando-se do que inicialmente havia planejado. Nas duas tentativas pictóricas, o retrato "oficial" de S. e, depois, o da *verdade* desse homem, não atingiu seu intento. Múltipla, a verdade lhe fugia:

> Ora, que sei eu disso, da chamada verdade de S.? Quem é S. (esse)? Que é a verdade? perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.? E que verdade, ou que coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? a mental? a afectiva? a econômica? a cultural? a social? a administrativa? a de amante temporário e protector da menina Olga, sua quinta secretária? ou a verdade conjugal? a de marido que trai? a de marido por sua vez atraiçoado? a de jogador de bridge e de golfe? a de eleitor de governos fascistas? a da água-de-colónia que usa? a da marca dos seus três automóveis? a da água da piscina? a das suas obsessões sexuais? a das suas rugas verticais entre as sobrancelhas? a verdade da sombra que faz? da urina que verte? da voz que despediu há tempos trinta e quatro

> operários da primeira fábrica por causa da construção da segunda? a verdade das novas máquinas que dispensam desde já trinta e quatro operários e amanhã mais trinta e quatro? Que verdade, secretária Olga? (SARAMAGO, 1992, p. 62)

Essas várias verdades, e outras mais que o narrador poderia enumerar, impelem-no ao aprofundamento daquela constatação inicial: "Quem retrata, a si mesmo retrata" (SARAMAGO, 1992, p. 79). Não tendo ainda consciência da dimensão dessa frase, H. antecipava, sem o saber, o resultado de sua busca: o pintor retrata o objeto não como este é, mas como ele o vê; por isso, o artista estará sempre presente em sua obra, tanto quanto aquilo que foi representado, pois tudo aparecerá segundo a subjetividade do autor.

Não é outra a opinião de Tzvetan Todorov (2014), ao analisar a pintura de Francisco de Goya. Procurando demonstrar que o pintor espanhol não foi apenas um dos principais artistas, mas também um dos pensadores mais profundos da sua época, Todorov parte da premissa de que, para Goya, "a descoberta da verdade à qual o pintor aspira, passa pela adequação entre a interioridade do indivíduo e os meios acionados, e não pela submissão às tradições comuns e às regras ensinadas nas academias" (TODOROV, 2014, p. 32). Ou, em outras palavras, "o pintor não deve mostrar o mundo tal como é, mas sua visão pessoal desse mundo" (TODOROV, 2014, p. 35). Descobrimos, assim, que o nosso pintor de retratos tem um antecedente ilustre nessa busca de uma verdade artística que, para ser encontrada, deve superar os manuais de pintura. Mas não de caligrafia, diria H.

Escrevendo como quem quer "reconstruir tudo pelo lado de dentro" (SARAMAGO, 1992, p. 19), o narrador-personagem começa por si próprio a aprendizagem em relação a uma nova forma artística. Não para substituir a primeira, mas para ajudá-lo a atingir o grau de verdade que ambas podem revelar. Situação semelhante, guardadas as proporções de talento, à de Leonardo da Vinci, como relata Italo Calvino em sua conferência sobre a "Exatidão", uma das suas propostas para este milênio:

> Leonardo – "omo sanza lettere" [homem sem letras], como se definia – tinha um relacionamento difícil com a palavra escrita. Ninguém possuía sabedoria igual no mundo em que viveu, mas a ignorância do latim e da gramática o impedia de se comunicar por escrito com os doutos do seu tempo. Sentia-se sem dúvida capaz de expressar

> pelo desenho, melhor do que pela palavra, uma larga parte de seu conhecimento. [...] Mas havia nele também uma necessidade imperiosa de escrever, de usar a escrita para explorar o mundo em suas manifestações multiformes, em seus segredos e ainda para dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores. [...] Por isso escrevia cada vez mais: com o passar dos anos tinha parado de pintar, mas pensava escrevendo e desenhando, e, como que perseguindo um único discurso com desenhos e palavras, enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular. (CALVINO, 1990, p. 92)

A escrita encerraria a busca de uma expressão mais fiel ao pensamento que a pintura, por motivos diferentes em H. e em Da Vinci, não conseguia atingir. A julgar pela opinião de Calvino, para Da Vinci não foi suficiente afirmar que "a diversidade em que se estende a pintura é incomparavelmente maior que a que encerra as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras não poderão designar, por falta de vocábulos apropriados" (DA VINCI *apud* LICHTENSTEIN, 2008, p. 20). Se, ao contrário desse elogio da pintura, para o artista italiano a escrita é que seria, no dizer de Calvino, o meio de "explorar o mundo em suas manifestações multiformes", e também "dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores", para H. ela é, como vimos, a única possibilidade de salvação e de conhecimento.

As relações de H. e Da Vinci com a pintura e a escrita são desdobramentos de uma doutrina que tem produzido diversas análises desde o Renascimento, a do *Ut pictura poesis* ("A poesia é como a pintura"). Como é sabido, essa frase, que nomeia a mais alimentada discussão sobre o paralelo das artes, foi retirada da *Epístola aos Pisões*, de Horácio (65-8 A.C.), conhecida também como *Arte Poética* (1997). Nela, o poeta romano baseia-se em leis poéticas indispensáveis para a composição da obra de arte, para aconselhar os Pisões, pai e filhos, na criação e no julgamento artístico. O fundamental, para Horácio, está na ordem dos elementos segundo uma lógica interna da obra, que só assim adquire unidade, característica vital para a arte. O trecho que deu origem ao tema clássico do *Ut pictura poesis* é o seguinte:

> Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORÁCIO, 1997, p. 65)

Pode-se inferir desse trecho que a lição de Horácio identifica semelhanças entre a pintura e a poesia, numa comparação que não estimula a competição entre as artes, como ocorrerá ao ser retomada séculos mais tarde. No entanto, a simples comparação carrega em si um aspecto hierárquico, pois Horácio toma a pintura como referência, elevando-a em relação à poesia. Ocorre que a doutrina renascentista do *Ut pictura poesis* teria se baseado numa distorção interpretativa dessa comparação:

> Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit* tornou-se, para eles, *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como o poema. E foi esse sentido, ou melhor, essa inversão de sentido, que a tradição conservou. (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10)

A autora acrescenta que essa inversão de sentido não resulta de um simples erro de tradução, mas de uma estratégia a favor da pintura, mesmo esta não sendo mais o termo referente. Para os renascentistas, importava demonstrar, por um lado, que a pintura merecia o reconhecimento como uma atividade liberal, ou seja, digna de um homem livre, e, por outro, desfazer a suspeição platônica de arte ilusória que pesava sobre ela, mostrando que era também uma forma de saber.

A necessidade de legitimar a pintura, que teria motivado a inversão dos termos da comparação, parece sugerir que a "primogenitura" dessa arte não lhe garantiu a superioridade em relação à poesia, aspecto que Saramago abordará em *História do Cerco de Lisboa* (1989). No primeiro capítulo, em diálogo com o historiador de quem está revisando o livro que tem o mesmo título do romance, Raimundo Silva alega a supremacia da literatura, numa visão generalizadora do problema:

> [...] em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecendo de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta,

> ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era. (SARAMAGO, 1989, p. 15)

Aparentemente simplificadora, a opinião do revisor encerra um conceito amplo de ficcionalidade, segundo o qual "tudo quanto não for vida, é literatura". Em relação à História, tal concepção aproxima-se de teorias recentes nessa área, como aquelas que admitem a ficcionalização do discurso histórico. Desse ponto de vista, os acontecimentos do passado, ao sofrerem a intervenção da imaginação do historiador no preenchimento de lacunas deixadas por documentos escritos ou por memórias pessoais ou coletivas, por exemplo, recebem uma elaboração narrativa semelhante à que faz a literatura, e o fato histórico ganha a ambiguidade da ficção.

A ideia de "literatura feita com pincéis" estaria em germe no conceito, criado por H., de "escrepintar": "esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages" (SARAMAGO, 1992, p. 170). Situado entre a pintura e a escrita, H. é, na realidade, um duplo aprendiz: se as impossibilidades da pintura o levaram a escrever, "falta, para que fique definitivamente provada a justiça deste mundo, que as ambiguidades da escrita, e as suas por sua vez impossibilidades, me venham a fazer pintar. Ou alguma coisa intermédia" (SARAMAGO, 1992, p. 170). Essa atividade intermédia seria a "escrepintura", de que o *Manual de pintura e caligrafia* poderia ser considerado o primeiro fruto.

É possível identificar três estágios por que passa o protagonista durante o seu trânsito entre a pintura e a caligrafia. Inicialmente, sua reação diante da novidade que é, para si, o ato de escrever, é uma espécie de deslumbramento. Embora pense que "as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras" (SARAMAGO, 1992, p. 97), reconhece na escrita uma vantagem sobre a pintura:

> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho

> perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina. (SARAMAGO, 1992, p. 16)

A aventura da liberdade, que o pintor nunca conseguiu com sua obra, agora lhe abre inúmeras possibilidades. Essa descontração o levará naturalmente a um segundo estágio, que inclui o caráter lúdico da escrita e o encorajamento do pintor em *retratar*, narrando, a sua realidade:

> Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras de minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever. (SARAMAGO, 1992, p. 54)

Para além da fascinação pela escrita, H. procura "distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia [...]. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei" (SARAMAGO, 1992, p. 21). Por isso mesmo, começou a escrever dois dias depois de pressentir e destino do segundo retrato, ou seja, quando percebeu que falharam as duas tentativas na pintura. Aos poucos, sua descontração diante da folha em branco substituirá o medo do fracasso, embora, na realidade, não tenha bem definido o objetivo de sua escrita: "Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber" (SARAMAGO, 1992, p. 15). Aproxima-se agora do terceiro estágio de sua transição, que é a investigação não mais do outro, mas de si próprio por meio da escrita:

> Visto a distância (vestir a distância), tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma macrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o génio (Rembrandt) da nulidade (eu) (Entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que não ficasse escrito

> "o génio da nulidade", absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar.) Mas como os pintores meus contemporâneos usam todos pincéis iguais ou semelhantes a estes, outras diferenças há-de haver para que a crítica os louve a eles, e a mim não, para que eles, embora diferentes entre si, sejam todos melhores do que eu, e eu pior que todos eles. Questão de pulso? Questão de quê? (SARAMAGO, 1992, p. 70)

Questão de espírito, diria Charles Blanc. Em sua *Gramática das artes do desenho*, de 1867, o crítico de arte argumenta que a pincelada define o estilo do pintor, conferindo-lhe um caráter à sua obra: "A pincelada está para a pintura mais ou menos como a grafia está para a caligrafia. [...] é a caligrafia do pintor, é a marca de seu espírito. [...] a pincelada do pintor sempre será boa quando for natural, ou seja, quando vier do seu coração (BLANC *apud* LICHTENSTEIN, 2014, p. 64).

O pensamento de Blanc não difere, em essência, daquele expresso por H. em seus escritos: "Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais" (SARAMAGO, 1992, p. 79). O *si mesmo* a que H. se refere corresponde ao caráter de que fala Blanc. Para este, o quadro será tanto melhor quanto mais natural, e será natural quando o artista transfigurar na obra o seu coração. Ressalte-se que nem H. nem Charles Blanc se referem à vida pessoal dos pintores, mas àquilo que define o seu *eu*. A obra revela o próprio artista, na medida em que este deixa nela a marca de sua subjetividade.

Se H. admitia, desde o início de sua narrativa, a tese de que a obra revela a imagem do seu autor, martirizava-o, no entanto, o fato de não conseguir superar o estágio primário de sua pintura, representado pelo seu aprisionamento às regras básicas de um manual. Em outras palavras, afligia-o a sua falta de originalidade, que estaria relacionada à ausência de si mesmo na obra.

Um episódio inesperado, porém, mudará decisivamente o curso de sua vida. Em reunião de amigos para festejar a venda do quadro (o único retrato de S. concluído), Antônio descobre o segundo retrato, ou o que dele restara: segura na frente de todos - "com um sorriso fixo, decidido, que poderia ser de maldade, mas no António não, calado António e secreto" (SARAMAGO, 1992, p. 85) - a tela clandestina, coberta com a tinta preta com que H. sepultara a vergonha de mais um fracasso. O constrangimento, a raiva, a humilhação, todos os

sentimentos que a exposição da tela provocara deram lugar, depois, à mais profunda reflexão do protagonista sobre a sua vida e a sua obra:

> Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de-conta ou grossas larvas, dessas brancas e gordas que nunca tinham visto o sol e de repente o sentem na pele macia, como um fantasma eu doutra maneira se não revelará. (SARAMAGO, 1992, p. 90)

Denominamos *epifania* esse momento porque ele se insere entre os últimos instantes de inconsciência do narrador-personagem e a decisão que lhe segue: a de escrever, agora deliberadamente e não por digressões provocadas pela busca do outro, a sua própria vida, concedendo à memória o espaço que lhe cabe nessa transformação. É esse o terceiro estágio da transição de H. entre a pintura e a caligrafia. Mas a sua convicção sobre o fato de que quem retrata, a si mesmo retrata, transforma-se em dúvida quando a indagação recai sobre a escrita:

> Mas quem escreve? Também a si escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi? É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? E como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a *Cartuxa*? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. (SARAMAGO, 1992, p. 79)

Para tantas perguntas, no entanto, não se deve deduzir que o pintor não tenha respostas, afinal já tem a sua própria experiência para tentar compreender a relação entre o escritor e sua obra. Assim, se quem retrata, a si mesmo retrata, é possível que um processo semelhante ocorra com quem escreve. Se o Dr. Gachet é o próprio Van Gogh, por que não seriam as personagens de *Guerra e Paz* e *A Cartuxa de Parma* um retrato de Tolstói e Stendhal, respectivamente? H. declara ter-se modificado com a sua caligrafia. De fato, para ele a escrita será o meio de se descobrir, e só assim poder se revelar na sua pintura.

Considerações finais

O percurso de José Saramago, na literatura, até a consolidação do seu estilo, ou seja, de uma marca própria que passou a ser reconhecida pelos leitores a cada novo livro, pode ser dividido em duas grandes fases (que, por sua vez, contêm pequenas divisões). A primeira, cujo início remonta a 1947, com *Terra do pecado*, para apenas continuar em 1966, compreende aquele romance e os livros de poesia, crônica e algum teatro, variedade que indica talvez a busca do escritor por um gênero em que realmente se sentisse à vontade para explorar toda uma potencialidade que germinava nesses primeiros escritos. Isso ocorreria na segunda fase, a partir de *Levantado do chão*, de 1980, e a consagração do autor com *Memorial do convento*, de 1982. Entre as duas fases encontra-se *Manual de pintura e caligrafia*, romance que revela a situação do escritor em formação, qual o protagonista pintor.

Obra de transição, portanto, o *Manual* tem importância não apenas pelo seu valor estético, mas por transfigurar com profundidade o processo de aprendizagem do escritor, numa espécie de poética da criação literária, que a pintura ajudou a construir. Romance de formação dupla, a do protagonista e a de seu autor, essa obra se encerra anunciando o porvir de um novo homem e de sua voz.

Referências

BLANC, Charles. Gramática das artes do desenho. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). *A pintura*: textos essenciais. v. 13: O ateliê do pintor. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2014.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DA VINCI, Leonardo. Tratado de pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). *A pintura*: textos essenciais. v. 7: O paralelo das artes. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

LAVELLE, Louis. *O erro de Narciso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.
SARAMAGO, José. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras,1989.
SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras,1992.
SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

Matteo perdeu o emprego: uma taxonomia ficcional do comportamento humano

Juliana Florentino Hampel (USP)[1]

Introdução

Este artigo é composto de duas partes. Na primeira, propomos uma análise da obra *Matteo perdeu o emprego* (2013), do escritor português Gonçalo M. Tavares, à sombra do materialismo histórico debatido por Walter Benjamin, de onde se depreende que o conteúdo e a forma do livro estão a serviço de uma narrativa que critica o processo histórico como algo linear.

Percorrendo a taxonomia apresentada pelo autor para descrever cada personagem, discutiremos sobre o elemento ordenador desse universo, o alfabeto, cuja diretriz opera através da elipse da narração ou narrativa. Neste aspecto, a ordem alfabética é proposta como meio de ordenar a história contada, apesar de revelar-se através da desordem do pensamento e das atitudes de cada um dos estranhos seres que povoam o livro, conduzindo o leitor, por meio do estranhamento, a repensar e a refazer os seus caminhos interpretativos.

Discutiremos, ainda, a proposta de uma pedagogia do pensar baseada na ideia de que, através do espanto, os leitores da obra tavariana possam ativar uma máquina de produzir imagens que os retire do automatismo causado pela rotina e os coloque diante de novas possibilidades de compreensão da complexidade do real e dos fios soltos da História.

Na segunda parte, examinamos a adaptação da obra pela Cia Os Tios, no ano de 2018 na cidade de São Paulo, e sua contextualização a um momento delicado da história brasileira, qual seja o da transição presidencial ocorrida no mesmo ano, com eleições marcadas por *fake news* e decididas pela grande mídia. Nossa análise será realizada tendo como base teórica o conceito bakthniano de reacentuação, debatido em detalhes pelo crítico Robert Stam.

1. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa Contemporânea) pela USP.

Ordem-desordem: mote da obra tavariana

Em *Matteo perdeu o emprego*, fica mais uma vez evidente o hibridismo do gênero literário, comum a toda produção do autor. Dividido em duas sessões, o livro tem, na primeira, 25 narrativas dispostas das letras A a M e, na segunda, um posfácio com 34 notas ensaísticas numeradas que dialogam com o texto ficcional anterior. De acordo com Pedro Mexia, trata-se de uma "sucessão de *case studies*" ambientados em um cenário estranho, com um registro "minimalista e elíptico" (MEXIA, 2010, n.p.).

A percepção de um movimento elíptico na narração transparece nas ligações entre cada uma das personagens que, segundo declara o narrador nas "Notas sobre *Matteo perdeu o emprego*", apenas "acontecem no mundo concreto dos acontecimentos" (TAVARES, 2013, p. 155). Desse modo, elas orbitam ao redor de um centro que, pode-se dizer, é a tentativa de se manterem vivas, em uma movimentação centrípeta e centrífuga, onde lutam para escapar do vórtice da morte que as acompanha no decorrer de toda a história.

No que diz respeito à relação entre ordem-desordem / conhecimento, o narrador busca conjugar elementos da geografia e do pensamento para explicar como se utiliza desses conceitos:

> A diferença entre: eu conheço porque me oriento, e eu conheço porque sei ordenar. Dar uma ordem é distribuir no espaço (mas eu posso conhecer uma desordem); aliás, tal é um bom exercício: desenhar uma desordem, desenhar ou fotografar o local onde acabou de explodir uma bomba. Conhecer é isso: cartografar a desordem. (TAVARES, 2013, p. 130)

Em vista disso, ordem e desordem caminham juntas na narrativa, sendo esta orientada pelo alfabeto, que suscita a trajetória circular. Apesar disso, trata-se de "apenas de uma ordem exterior" já que a leitura do livro "poderia começar de qualquer ponto" (TAVARES, 2013, p. 157). Simultaneamente, o narrador nos diz que essa escolha é necessária posto que determina a ligação entre as personagens pois cada uma delas

> só existe porque a anterior existe e, de certa maneira a foi chamar, a apontou no meio da multidão, destacando-a. [...] Se há ordem no mundo, ninguém com um nome começado pela letra F pode

> ser resgatado depois de ser assinalada a presença de **Goldstein**. (TAVARES, 2013, p. 157, grifo do autor)

Esse movimento na história desvela, na realidade, uma ordem interior da hierarquia de sua construção. Consoante M. Graça Santos (2018), refere-se ao trabalho com a "linguagem [que] é, em simultâneo, matéria e objeto de investigação [na obra do autor] num laboratório de natureza existencial". O ritmo da narrativa, por conseguinte, segue uma "acentuada pulsão comunicacional resultante da alternância entre a constante elaboração em que o pensamento vive e a necessidade de o interromper" (SANTOS, 2018).

No que tange ao procedimento estético de Tavares, pode-se afirmar que se fundamenta no estranhamento como elemento estético que instaura novas visões do objeto ou da matéria exposta provocando a produção de imagens que levam à multiplicação de perspectivas sobre o real. Que outra razão teria o autor para nos apresentar o ex-historiador Baumann e sua curiosa atividade de restaurar o lixo? Restituir o lixo à sua gênese significa permitir que reminiscências desprezadas do passado ecoem e produzam novos futuros, "o lixo inicia outra narrativa, [...] o lado do lixo é o do início, é a primeira palavra" (TAVARES, 2013, p. 115).

Neste ponto, atentamos para a intertextualidade com a obra benjaminiana, uma vez que tal ação se assemelha ao exposto pelo filósofo alemão sobre a necessidade da retomada de fragmentos silenciados pela história como um *continuum*, visto que a "história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'", (BENJAMIN, 1987, p. 229). Consequentemente, ressignificar o passado é "apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1987, p. 224). O trabalho de Baumann, portanto, "era no fundo um vestígio perturbado dessa atividade de recuperação do passado, [...] de dar atenção ao que os outros deixavam para trás" (TAVARES, 2013, p. 16).

Dessa forma, a elaboração de nosso pensamento deve partir de perspectivas que contemplem a visão dos vencidos, dado que, como nos assevera Benjamim, o estado de exceção em que estamos mergulhados é, na realidade, regra. Para nos colocar nesse lugar de partida em meio a destroços, Tavares propõe ao leitor a experiência do espanto e do assombro e sua transposição em linguagem. Mediante a leitura de seus textos, tomamos consciência desses pontos discrepantes no

mundo representados por indivíduos classificados de acordo com seus comportamentos, muitas vezes, diríamos, excêntricos. Baumann, por exemplo, fazia parte do rol de pessoas com "comportamentos maníacos precisos, embora não enquadráveis em nenhuma doença que os médicos dominem o suficiente para a domesticar com a suavidade aparente de um nome" (TAVARES, 2013, p. 16).

A mudança da direção do pensamento, destarte, exige conhecer o lugar onde se formula o pensar, local no qual começa a ideia de revolução. Assim, Boiman, que fora classificado como louco, ao ser questionado mediante o inquérito de Camer e advertido a responder as perguntas apenas com um xis inscrito dentro dos quadradinhos de sim ou não, resolve escrever, no diminuto espaço, um poema com as duas palavras: sim, não. E essa pequena resistência culminará na grande resistência de Diamond enfrentando o lixo que invade a escola, "um professor que queria provar que a barbárie nunca poderia vencer a persistência da civilização" (TAVARES, 2013, p. 33).

O capítulo dedicado a esta personagem é um dos mais extensos do livro e nos apresenta um professor que enfrenta obstinadamente a invasão de lixo em uma escola devido à greve de coletores. Com uma declaração "lúdica e tensa", Diamond diz que "o lixo quer aprender [...] Quer aprender a ler", e a partir disso inicia uma reflexão filosófica sobre o que esse tipo de invasão fétida e inconveniente poderia significar para um educador:

> [...] uma ou outra vez se pôs a pensar se não seria uma tentativa de regresso à civilização por parte dos próprios materiais, dos restos que existiam no lixo. Porque o que estava naqueles sacos era o que muitos haviam expulsado do mundo humano; era o já considerado inútil e, por isso, com uma natureza que não a humana. [...] E assim Diamond tinha a ideia fixa de que o lixo queria regressar a esse mundo através de uma de suas marcas mais fortes: a alfabetização. O lixo que quer aprender a ler para mostrar que não merece ser expulso, e que ainda pertence ao mundo civilizado. (TAVARES, 2013, p. 31)

Os restos que estavam no lixo podem ser entendidos como as mônadas mencionadas por Benjamin, as raspas da história, suas manifestações mais banais que, frequentemente desprezadas, devem ser aqui consideradas para uma releitura dos fatos. No caso de *Matteo perdeu o emprego*, é possibilitar que esses resquícios revelem novas camadas da história que se tornem partículas expressivas e significativas

da complexidade do mundo contemporâneo, ou seja, "o olhar fixa-se num pormenor de uma pequena narrativa e é esse pormenor que faz a ligação com a pequena narrativa seguinte" (TAVARES, 2013, p. 155).

Ao fim, a escola inteira desiste daquele ano eletivo, pois os sacos de lixo passam a ocupar todo o espaço das salas de aula, tornando o ambiente insalubre. Sobra apenas um diminuto corredor, onde Diamond insistia em continuar ensinando "formas verbais complexas e alguma noção de história" (TAVARES, 2013, p. 32). As unidades mínimas que sobram, os 22 alunos que resistem à incursão da barbárie, acabam por se transformar não apenas em estudantes formados, mas em homens "preparados para enfrentar o mundo".

Com o discurso irônico que lhe é tão característico, o narrador nos apresenta um desses homens no capítulo seguinte, Einhorn, que se tornou dono de um bordel e explora a prostituta que trabalha em seu estabelecimento, ficando com 80% do valor recebido pelos serviços prestados. Informa-nos ele: "Pode um homem forte, um dos vinte e dois que mantêm o mundo ainda bípede e racional, pode estar um desses homens à porta de um hotel de pouca categoria? Sim é a resposta" (TAVARES, 2013, p. 35). Em nosso ponto de vista, esta personagem reflete o posicionamento do autor de que a barbárie se encontra, na realidade, dentro de cada um de nós e de que a ideia de um progresso humano *per se*, em linha reta, não pode se aplicar ao homem.

A explicação sobre esses estudantes aparece no final do livro, com a justificativa de que estão preparados para a conjuntura adversa do mundo contemporâneo porque conseguiram se tornar alheios às circunstâncias exteriores, "aprendi matemática apesar de cheirar mal pelo mundo inteiro; [estive] atento às casas decimais apesar de estar rodeado do que é podre" (TAVARES, 2013, p. 120). Tornar-se indiferente para sobreviver. Seria esta a mensagem sugerida pelo narrador? Outro trecho do posfácio parece confirmar a asserção: "A compaixão requer um tempo que se aproxima da sensação de imortalidade. Posso ser bom para os outros porque terei ainda tempo para ser bom para mim próprio" (TAVARES, 2013, p. 120).

Tal proposição parece estar indicada já no início da história, quando ficamos sabendo que "Nem sempre Aaronson esteve morto. Num certo período, Aaronson foi mesmo, sem exagero, um ser vivo" (TAVARES, 2013, p. 7). O que se pode depreender dessa afirmação? Talvez a personagem já tinha sido humana e havia se desumanizado? Buscaria ela os resquícios de sua humanidade na decisão de correr

ao redor da rotunda no sentido contrário? Parece que sim, uma vez que o narrador novamente comenta sobre essa decisão: "Como um maluco que anda ao redor de uma circunferência: ao mesmo tempo que avança, recua. Está avançando para o ponto de partida, está recuando para o destino – eis-nos enquanto seres vivos, coisas desnorteadas, embriagadas [...]" (TAVARES, 2013, p. 109).

Dessa perspectiva, Aaronson decide alterar a direção da corrida para poder avançar e abandonar a possibilidade da hipótese. Mas essa é uma tentativa de resposta e, conforme nos alerta o narrador, o problema reside em quem detém as perguntas:

> [...] a minha liberdade é, pois, nula. Só posso responder. A idiotia comum é esta: a pessoa pensar que está livre porque pode responder, porque pode escolher. A grande diferença é esta: és obrigado a escolher: sim, não – e é essa obrigação que te rouba a liberdade mínima. Nem prefiro não, nem prefiro sim. Pelo contrário. (TAVARES, 2013, p. 129)

O excerto parece ser uma resposta à busca contínua de Matteo que encerra a narrativa do livro. Mas, antes de chegar ao final, passemos por mais alguns pontos mínimos dessa intrigante história, que nos levam a refletir sobre a potência das sobras de conter, em si, camadas de significação profundas que revelam a crueldade de um sistema econômico e social que nos obriga a responder somente com sim ou não, privando-nos de alternativas.

A morte de Aaronson provoca algo no leitor, quem sabe uma pequena explosão da história e, por mais que em menos de duas horas a cidade já tenha se livrado do corpo sem vida, parece ter ocorrido uma mobilização das ideias. De acordo com Benjamin (1987, p. 232), "quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque" que ocasiona o reconhecimento "do sinal de imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido". A morte, na obra tavariana, é o momento histórico cristalizado que permite ao leitor perceber a história como uma somatória de instantâneos de tensão interligados que, juntos, formam um todo e não uma cronologia que segue em direção retilínea.

Na proposta de acionar a máquina de pensar do leitor, a catalogação das personagens opera como a tentativa de produzir imagens que recriem possibilidades de compreensão do mundo. Deste modo,

seguimos o fluir incessante das ideias de Einhorn, que ao mesmo tempo pensa no dinheiro que extorque das operárias de seu bordel, se oferece educadamente para carregar a bateria de Glasser até o andar de cima, seu coração artificial, e se sente arrependido por não ter cobrado ainda mais de um cliente "tão especial". Acompanhamos tudo isso em uma velocidade acelerada, em que se destacam descrições de sensações corporais – o cansaço, a falta de ar ao ajudar seu cliente que possui um coração mecânico de mais de 20 kg – e o próprio posicionamento do autor, resultante da observação acurada da decadência do homem na dinâmica de um mundo determinado exclusivamente por materialidades inconstantes.

A vinculação da obra tavariana à filosofia de Wittgestein leva a crer em uma releitura do mundo que passa, necessariamente, pela linguagem. Desse modo, seu processo criativo se traduz na ideia de um devir somente possível pela palavra. O processo histórico, por conseguinte, é apresentado em sua obra pela explosão provocada pelo fragmento, "lugar pequeno onde o espanto tem espaço" (TAVARES apud SANTOS, 2008) e contar histórias absurdas seria um modo de "falar de coisas muito concretas [pois] o absurdo é muito mais eficaz para falar sobre a realidade ou para explicá-la do que a descrição pura e simples" (TAVARES, 2020, p. 189), em virtude de se tornar um modo de deslocar-se a si mesmo, de modificar-se.

A ideia de um coração fora do corpo, responsável por manter viva a personagem Glasser, é outro exemplo das imagens absurdas que ativam a imaginação do leitor. No fundo, a visão de um coração mecânico funciona como metáfora para um universo desprovido de afetos, em que as relações se dão puramente por transações econômicas e em que o objetivo da existência é tão-somente saciar as vontades do corpo. Ao descer pelas escadarias do cabaré tendo seu órgão vital carregado por Einhorn e pela menina Goldberg, com quem acabara de fornicar, Glasser só consegue pensar em manter a distância de seu corpo do aparelho que o mantinha vivo: "Sempre atento, não deixava que aqueles dois se afastassem de si. Sabia bem que no meio daquela estranha procissão estava o essencial de sua existência" (TAVARES, 2013, p. 41).

No que concerne às ligações entre as personagens, declara o narrador que Glasser é o mais bem adaptado ao mundo porque conhece a fragilidade de sua ligação essencial: ao menor toque mais brusco no fio que liga seu coração à bateria que o alimenta, ele morre.

Em razão disso, a saciação dos seus desejos deve cumprir o protocolo de "fornicar com o empenho possível mas também com a delicadeza necessária para que a ligação à bateria não se quebre" (TAVARES, 2013, p. 146). Desse modo, vemos as personagens de *Matteo perdeu o emprego* nesse fluxo alucinado de manter ligações estranhas com outras que orbitam ao redor do mesmo centro, com a finalidade de encontrar as ligações que as manterão vivas. Ao menos Glasser conhece a sua ligação essencial e luta para mantê-la intacta.

Um pequeno salto nos leva à conclusão desta primeira parte para abordarmos o protagonista da obra, que dá nome ao livro e ao último conto, Matteo. O tema que encerra a narrativa tem relação com o desemprego e a que ponto absurdo se pode chegar pela falta de escolhas – os desempregados não fazem as perguntas, diria o narrador. Matteo, atormentado pela esposa que reclama incessantemente da falta de dinheiro, aceita ser acompanhante da jovem Anna, uma mulher de semblante sedutor, embora desprovida dos membros superiores. Matteo é contratado, assim, para realizar tarefas que são interditas a Anna, tornando-se os braços dela.

No entanto, trabalhar para Anna provoca estranhas sensações em Matteo, que começam com um arrepio por todo o corpo – que poder ser lido tanto como de pavor quanto de desejo sexual – e que culminam num coito inesperado. Anna é a detentora do dinheiro e "está em cima de Matteo e suas ancas contorcem-se num ritmo determinado por ela própria" (TAVARES, 2013, p. 147). Desviando seu olhar do vazio provocado pela falta no corpo de Anna, Matteo consuma a relação sexual como jamais imaginaria conseguir e seu mundo se divide em dois: o universo do trabalho, que lhe parece algo não humano e no qual desempenha um papel, e o real, com a esposa que tem os braços perfeitos e que, agora, provocam-lhe nojo. "Mas depois o regresso ao mundo era perturbador. Fora da casa de Anna estava como que atrapalhado. Não sabia onde pôr os braços, pareciam-lhe inúteis, pensava que os podia mandar fora" (TAVARES, 2013, p. 100).

O centro da narrativa é Matteo e sua adaptação a esse novo cenário, ele é o ponto de apoio estrutural, porquanto a ordem alfabética a ele conduz: "Tudo aponta para ali, tudo avança na sua direção" (TAVARES, 2013, p. 154). Dessa feita, o autor declara que os temas na criação literária se repetem, mas não os pontos de vista: Matteo consegue se imaginar sem braços e mesmo assim permanecer vivo. Ele sente que não lhe falta nada e está mais preparado para encarar

esse novo cenário absurdo e ilógico. A mudança de foco da personagem representa o próprio movimento impresso à escrita do autor, a visão que se move e que, como em cadeia, promove um movimento do corpo, revelando a dança do homem contemporâneo no mundo assolado pela racionalidade do dinheiro e da técnica.

Adaptação homônima do livro pela companhia de teatro Os Tios

Passamos agora a discutir a adaptação para teatro de *Matteo perdeu o emprego*, realizada em 2018 em São Paulo pela Cia Os Tios, com direção de André Abujamra. No elenco, três atores se intercalam interpretando diferentes personagens – Armando Liguori Jr., Paulo de Moraes e Ricardo Sequeira –, além da atriz Danielle Farnezi, que interage com eles em cena por meio de recursos audiovisuais.

Gostaríamos de salientar que partimos do conceito bakthniano de reacentuação para propor este debate, considerando que esta adaptação deu igual valor a todas as manifestações artísticas, isto é, não partimos do princípio de que a obra literária é soberana em relação ao teatro ou ao cinema e que as releituras a partir dela sejam perdas ou deformações. Especialmente esta adaptação, que apresentou uma interpretação dramatúrgica do texto completo do livro, com pouquíssimas alterações de conteúdo. A peça manteve o caráter polifônico da obra, visto que utilizou diferentes recursos para ajustar o texto de *Matteo perdeu o emprego* à realidade de uma metrópole dos trópicos, introduzindo diálogos tipicamente brasileiros e cenários conhecidos do grande público mediante o uso do audiovisual, permitindo, assim, uma "interminável permutação de textualidades" (STAM, 2006, p. 21).

O uso da linguagem cinematográfica opera como símile da segunda parte do livro em forma de ensaio e é em muitos momentos representada pela atriz Danielle Farnezi, que lê trechos do livro cujos diálogos completam as atuações em cena. Além disso, há uma contextualização que diz respeito ao exato momento histórico pelo qual passava o Brasil – um pouco antes das eleições presidenciais de 2018, ressaltando aspectos típicos do pensamento e da sociedade brasileira.

De acordo com Stam (2006), a adaptação se inclui em um espectro amplo de produções culturais que se tornam novos textos, somando-se a um contínuo discursivo infinito e se tornando mais um meio de

narrar uma história. Dessa perspectiva, por se tratar de um texto de natureza polifônica, pode complementar lacunas presentes no texto literário, criando performances que desfazem hierarquias entre as artes, em um "impulso desconstrutivo". Trata-se de uma mutação de formas entre mídias, presente em todas as ações desenvolvidas no processo de adaptar uma obra literária para o cinema ou teatro, incluindo processos de transmutação, metamorfose, recriação e transfiguração. Criam-se, assim, novos circuitos de significados, novas ligações entre o texto literário e suas releituras.

Esses novos textos/discursos permitem, por exemplo, que a atriz Danielle Farnezi apareça na filmagem descrevendo a morte de Aaranson com a palavra alemã *kaputt* – que significa danificado, estourado ou estragado –, depois de se questionar sobre o porquê de a personagem ter alterado o sentido de sua corrida naquele dia. Ao uso da palavra segue-se a imagem de uma explosão que amplifica o sentido do termo em língua portuguesa.

As intervenções cinematográficas durante a encenação da peça dialogam com os atores em cena promovendo a circulação de uma multiplicidade de discursos que reverberam e chegam até o público, ressoando posteriormente na mente dos espectadores. Dessa forma, presenciamos a conexão entre as personagens Ashley e Baumann quando o primeiro tenta entregar a encomenda do segundo em uma rua cheia de prédios com o mesmo número. O ator que representa Ashley (Armando Liguori Jr) fica de frente para a tela projetada no fundo do cenário e contracena com diferentes personagens, todas interpretadas pelo ator Ricardo Sequeira, e o diálogo acontece simultaneamente como performance teatral e de audiovisual.

Seguindo na linha dos processos inclusos na adaptação que reescrevem e recriam o texto de origem, atentando para os prefixos "re" desses verbos que, como afirma Stam (2006, p. 27), "enfatizam a função recombinante da adaptação", a releitura do inquérito de Camer remete a um antigo programa infantil brasileiro, no qual crianças eram colocadas numa nave espacial com um fone de ouvido com música e deviam responder a perguntas com sim ou não feitas por um interlocutor externo, após uma luz no interior da cabine se acender. Em tom provocativo, o ator que interpreta Camer (Armando Liguori Jr.,) inicia o interrogatório com trechos do livro para, a seguir, fazer perguntas relacionadas à ética, moral e ao contexto nacional:

> 1. Você costuma estacionar em vagas reservadas para deficientes? Nãããooo. 2. Você trairia seu melhor amigo por dinheiro? Siiim. 3. Você já culpou alguém por algo errado que você tenha feito? Nãããooo. 4. Você é uma pessoa preconceituosa? Nãããooo. 5. Pra você, lugar de mulher é na cozinha? Siiim. 6. Você acha que bandido bom é bandido morto? (MATTEO perdeu o emprego, 2018, 60 min)

E para esta resposta, Boiman – interpretado por Paulo de Moraes – responde com um enfático sim, repetindo a frase: "Bandido bom é bandido morto", em referência explícita aos discursos de ódio que viralizaram nas redes sociais naquele ano de eleições presidenciais.

Compreendemos que, nesse momento da interpretação, a contextualização da obra reflita justamente o mencionado pelo próprio autor sobre a repetição dos temas, mas a possibilidade infinita de interpretações e formas de abordá-los. Acreditamos haver uma correlação com o dialogismo bakhtiniano quando se dá, em cena, "uma profusão e disseminação difusa de ideias enquanto elas penetram e inter-vitalizam toda a 'série' literária e não literária, enquanto elas são geradas pelas correntes profundas e poderosas da cultura" (BAKHTIN apud STAM, 2006, p. 28). Assim, essa adaptação do texto literário para uma realidade divergente daquela do contexto originário de produção revela o trabalho de reacentuação que, segundo Bakhtin, reinterpreta a obra-fonte sobre novas lentes e textos, expondo, simultaneamente, "os prismas e os discursos através dos quais o romance foi reimaginado, fornecendo aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade" (BAKHTIN apud STAM, 2006, p. 48).

Nesse intercâmbio de discursos, destacamos a interpretação da personagem Cohen, (Paulo de Moraes), o professor de português que é descrito no livro com uma taxonomia bastante detalhada. Na peça, ele é apresentado como um importante conferencista, porém, um tanto excêntrico. A releitura realizada pela Cia d'Os Tios acerta em cheio ao ironizar a figura do palestrante acadêmico, outro tema recorrente na produção tavariana. Na encenação, ele é apresentado como "PhD em literatura comparada aplicada, mestre na comparação da aplicação literária e doutor em vernáculos aleatórios e comparáveis, incompatíveis e inaplicáveis" (MATTEO perdeu o emprego, 2018, 60 min), extraindo risos da plateia, que, porventura, se identifica com a linguagem muitas vezes complexa e inacessível dos cientistas.

A doença de Cohen é classificada como copropaxia, uma repetição involuntária de gestos obscenos, tiques nervosos que o acometiam

inesperadamente e que o faziam mentir "involuntariamente e sem palavras – apenas com gestos e expressões da face" (TAVARES, 2013, p. 26). Seus amigos estavam acostumados a não interpretar suas emoções por meio desses tiques, mas Cohen "sentia-se o mais infeliz dos homens: aquele que nem o próprio corpo consegue controlar" (TAVARES, 2013, p. 26). As mulheres, quando o encontravam na rua, ficavam aterrorizadas com o fato de ele colocar "a mão direita nos genitais e com força balançá-los de um lado para o outro" e, mesmo sabendo de sua doença, "não conseguiam deixar de pensar que, agora, naquele momento pelo menos, aquilo fora intencional, voluntário!" (TAVARES, 2013, p. 27). Situação que torna patente a linha tênue entre essência e aparência, remetendo mais uma vez ao jogo ficção-real presente na narrativa.

Durante sua palestra, Cohen discursa sobre a liberdade do homem. Entre uma fala que oscila entre o obsceno e o filosófico, ele pergunta à plateia: "Vocês são livres?". Logo na sequência, é acometido de um tique nervoso que assusta os espectadores. O efeito de visualizar a dramatização dos tiques provoca sensações e imagens diferentes no espectador, posto que apenas a leitura da obra não dá conta da profusão de sensações que tal ato pode gerar quando dramatizado. Depois de cada trejeito, vêm a explicação por parte da atriz Danielle Farnezi dos tipos de tique que fazem parte do espectro da doença, intercalando as releituras dramática e cinematográfica do livro, desvelando a taxonomia ficcional do comportamento da personagem.

Dessa forma, em um movimento contínuo, a adaptação da peça vai produzindo novos textos que se intercambiam com o texto-fonte literário, produzindo um "vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação" (STAM, 2006, p. 34), fornecendo novos significados atualizados ao contexto de produção desses textos/discursos, como já referido.

A dramatização da personagem Diamond, nesse sentido, ao trazer um texto de Paulo Freire para a sala de aula invadida pelo lixo, procura fazer uma denúncia das ameaças sofridas constantemente por professores no Brasil, em virtude de uma prática docente que considera a formação de um pensamento crítico nos alunos. Ao fundo, ouve-se um dos atores gritando que o professor deve se ater ao conteúdo programático, em uma clara menção aos defensores do movimento "Escola sem partido", que têm atacado frequentemente a

pedagogia freiriana nos últimos anos. Em cena, se sobressai o movimento elíptico da narrativa na atuação de Paulo de Moraes, que estende os braços e começa a girar o corpo repetindo a frase "Quem forma, se forma e reforma ao formar. E quem é formado, forma-se e forma ao ser formado" (MATTEO perdeu o emprego, 2018, 60 min), trazendo o texto do educador brasileiro para esta adaptação de uma obra portuguesa e reatualizando-o.

A encenação de *Matteo perdeu o emprego*, deste modo, nos parece extrapolar o próprio texto do autor ao adaptar inúmeras simbologias presentes na narrativa a um contexto divergente daquele do de produção, retomando um discurso com temáticas morais, porém não moralistas, e possibilitando a abertura a um viés de contestação ao estado atual de coisas, à situação absurda em que estamos hoje, no ano de 2021, logo após uma pandemia e isolamento devastadores.

Se, como afirma Stam em diálogo com Bakhtin, o texto-fonte da adaptação é "uma densa rede informacional [povoada] por pistas" que serão adequadas a um novo contexto de transmissão, e as adaptações, por conseguinte, "redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos" (STAM, 2006, p. 50), a adaptação para teatro de *Matteo perdeu o emprego* realizou com êxito essa reacentuação do texto literário ao permitir a circulação variada de textos/discursos em diferentes linguagens artísticas, amplificando as sensações do espectador e atingindo, a nosso ver, a (i)mobilização das ideias necessária e almejada por Tavares para, através da arte, provocar uma revolução.

Considerações finais

A literatura de Gonçalo M. Tavares bebe na fonte das reminiscências do Holocausto, quando o horror dos fatos e das experiências traumáticas fragmentou todas as tentativas de narração. Assim, seu projeto de escrita evidencia um mundo assolado por mecanismos artificiais em que as relações humanas, rotinizadas pelo ritmo frenético e simultaneamente maquinal das cidades, com sua repetição infinita, acabam por se desumanizar.

Nesse sentido, narrar a partir de fragmentos da história foi a maneira encontrada pelo autor para denunciar um estado de coisas em que o devir humano se realiza a todo instante, em razão da

necessidade do homem de se adaptar a um universo mutável e flutuante, com um apelo mercadológico que dita a sobrevivência. Em *Matteo perdeu o emprego*, essa denúncia já está aparente no próprio título quando, em movimento circular, após passarmos por um verdadeiro bestiário humano, terminamos em Matteo e na sua busca desesperada por trabalho, esta também infinita em virtude da instabilidade econômica do mundo contemporâneo.

A mutilação do corpo presente em sua trajetória, apesar de lhe causar espanto, o transforma, fazendo com que também se questione sobre as possíveis novas configurações desse mundo, na qual os braços não importam, mas sim o dinheiro necessário para pagar alguém que os substitua. Esse dinheiro, afinal, é a única coisa que aplaca o discurso repetitivo da esposa sobre a falta de comida, embora Matteo resista e continue dizendo que jamais se habituaria "àquilo". A urgência de sobreviver, contudo, mais uma vez o cala, pois ele "tinha agora um emprego. Todo o resto era, apesar de tudo, secundário" (TAVARES, 2013, p. 91).

Em meio a esse estado de coisas, a máquina de pensar do leitor é acionada e movida em direção a diferentes campos interpretativos, além de disparar uma profusão de imagens que se interligam, tal qual as personagens desta trama, conduzindo à reflexão de que todos são movidos por ligações, afetando-se reciprocamente, ainda que de modo involuntário. E essas ligações produzirão outras, e outras, num circuito elíptico e infinito, como se cada um fosse um elemento mínimo que se movesse pela tabela periódica de cidades proposta pelo autor, refazendo-se a cada encontro, desdobrando as diferentes personalidades que vão se formando. Somos, como seres sociais, voláteis, variando como o hidrogênio ou o oxigênio, de acordo com as ligações que estabelecemos na constituição de um corpo-cidade que, mutilado, se reconstrói a cada segundo (PUJOL, 2014).

A encenação da peça baseada no livro confirma essa assertiva, ao apresentar uma ampliação de textos e discursos, revelando as características polifônicas da literatura tavariana. Para além de se basear exclusivamente no texto de *Matteo perdeu o emprego*, sua releitura cênica criou "uma nova situação áudio-visual-verbal [que moldou] novos mundos, mais do que simplesmente retratou os antigos" (STAM, 2006, p. 26). Desse modo, houve uma amplificação dos sentidos e sua redistribuição em um cenário completamente novo e quase estranho ao contexto de produção, permitindo que os espectadores brasileiros

tivessem contato com a abertura estrutural do texto do livro, podendo completar suas lacunas.

Entrando num fluxo discursivo contínuo, a peça comprovou que o texto literário de *Matteo perdeu o emprego* é suscetível a múltiplas e legítimas interpretações, conforme nos assegura Bakhtin, tornando-se passível de receber, experimentar e sofrer certas impressões devido a um novo contexto de realização, ou de adquirir certas qualidades em virtude de interpretações que vão sendo acrescentadas pelos espectadores, os quais realizam suas próprias ligações entre o texto e as experiências provocadas quando de sua dramatização.

A escolha por não interpretar Matteo, mas destacar o formato elíptico da narrativa, nos pareceu acertada para reafirmar tal infinitude de possibilidades interpretativas. Desse modo, a peça termina com a narração de um trecho da obra pelo próprio Tavares, finalizando a encenação por meio do suporte audiovisual. Na tela ao fundo do palco, surge a imagem futurística de um homem, enquanto a plateia ouve a leitura do fragmento 20 do posfácio:

> No fim, o labirinto também é isso, uma infinidade de sem saídas. Não se vai a lado nenhum por muitos lados, ou: há muitos caminhos para não se ir a lado nenhum. É como se existisse apenas uma verdade e uma solução no mundo. Um labirinto tem, pois, a forma espacial de uma religião, o desenho de uma crença. Então, reza para descobrires a única saída, mas reza como um corredor de 100 metros, reza enquanto corres a tua velocidade máxima. Se correres muito rápido, não precisarás de palavras santas. A corrida terminará antes do início da prece. (MATTEO perdeu o emprego, 2018, 60 min)

Se o labirinto é o novo desenho da religião no século XXI e nos deparamos com inúmeros sem saídas, resta-nos adotar a perspectiva proposta pelo autor de compreender o mundo pelo poder da ficção e das imagens criadas a partir dela. Consoante o narrador em *Matteo perdeu o emprego*, "o verdadeiro iluminismo não é, pois, o da enciclopédia ou o do grande raciocínio do cientista, a principal luz é a que forma a imagem, a fotografia, o filme; tudo isto é topo do iluminismo, o grande destino do homem: a luz finalmente chegou, a luz que tudo prova" (TAVARES, 2013, p. 123). E nos tempos pós-pandêmicos que vivemos, nada ficou mais claro que o poder da imagem, agora, via internet e suas múltiplas facetas.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política.* Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

MATTEO perdeu o emprego. Direção geral: André Abujamra. 2018. (60 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WJgmYDk3Yog. Acesso em: 10 mai. 2021.

MEXIA, Pedro. *A tabela periódica*. Matteo perdeu o emprego. Disponível em: https://www.publico.pt/2010/11/25/culturaipsilon/critica/a-tabela-periodica-1656838. Acesso em: 20 abr. 2021.

PUJOL FILHO, Reginaldo. A vida é ligação, ainda que involuntária. *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/ensaio/1116-a-vida-e-ligacao-ainda-que-involuntaria.html. Acesso em: 15 ago. 2021.

SANTOS, M. Graça. Acumular possibilidade é acalmar o MUNDO: ímpeto e uma certa ordem no projeto literário de Gonçalo M. Tavares. In: PINTO, Madalena Vaz (org). *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximação, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. (E-book)

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz Editora, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. Literatura, imaginação e realidade. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão. (orgs). *Globalização como problema.* Temas de estudos globais. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020. p. 185-193.

A reescrita e seus rastros em Alberto Mussa: uma análise de dois contos transformados em um

Henrique Balbi (USP)[1]

O escritor carioca Alberto Mussa não costuma ser associado ao conto – afinal, seus livros de maior destaque na imprensa e em premiações foram romances[2], quando não um ciclo de romances, como o recente Compêndio Mítico do Rio de Janeiro. Nessa visão superficial, *Elegbara* (1997), seu primeiro livro e uma coletânea de contos, seria uma exceção, talvez até desimportante no conjunto.

Que se trata de uma exceção, é discutível; que seja desimportante, é um engano. *Elegbara* permite compreender a obra do escritor não só por ser sua estreia, mas também por ocupar uma posição inusitada: Mussa revisitou e reescreveu esse livro mais de uma vez até hoje, com mudanças às vezes substanciais. Além disso, as reescritas foram feitas em momentos decisivos de sua trajetória.

É o caso, por exemplo, da segunda edição de *Elegbara*, em 2005. Mussa tinha recebido elogios com o lançamento de *O Enigma de Qaf*, premiado romance de estrutura geométrica intrincada, na qual contos são inseridos no arco de uma novela. A terceira versão das histórias de *Elegbara* também veio em momento importante da carreira de Mussa. Em 2016, o escritor lançou *Os Contos Completos*, coletânea de todas as suas narrativas curtas, entre as quais as de *Elegbara*, agora modificadas profundamente. Ressalte-se que, em 2016, Mussa estava no auge da concepção e execução de seu Compêndio Mítico, muito elogiado por exemplo em *O Senhor do Lado Esquerdo*, de 2011, seguido por *A Primeira História do Mundo*, de 2014, talvez os livros melhor realizados de toda a pentalogia carioca.

Ambas as reescritas de *Elegbara* se dão, portanto, em momentos de maior atenção à obra do autor, quando se supõe que haja maior interesse pelos seus livros e, por conseguinte, a editora se movimenta

1. Graduado em Jornalismo (USP) e mestre em Estudos Brasileiros (USP). Doutorando em Literatura Brasileira (USP), sob orientação do prof. Jefferson Agostini Mello, com trabalho sobre Alberto Mussa. Trabalha como professor no Anglo Vestibulares.
2. Dois exemplos disso são *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular,* ambos vencedores do APCA, entre outros.

para atender a demanda – o retorno a *Elegbara* seria, em parte, uma ação para capitalizar a publicidade. Tão eloquente quanto esta semelhança entre os momentos, é a diferença das reescritas: relativamente superficial na segunda edição de 2005; bastante profunda na terceira encarnação do livro.

Basta dizer que, em 2016, o livro *Elegbara* foi como que diluído dentro da coletânea, conforme se lê na "nota prévia" de *Os Contos Completos*:

> Fiz também fusões, ou miscigenações de narrativas, além de outros experimentos similares. Esse trabalho atingiu especialmente as obras mais imaturas, constantes do *Elegbara* – obra que fica agora completamente absorvida nesta. (MUSSA, 2016, p. 8)

Um exemplo notável dessas mudanças é um conto chamado "Os sábios de Tombuctu". Além de servir como caso fecundo para entender o processo de escrita e reescrita de Mussa, o conto revela os ganhos e os custos das escolhas estéticas do autor. Por um lado, evidencia o aprimoramento técnico de Mussa (sua "maturidade", conforme a "nota prévia"); por outro, indica possibilidades não trilhadas, que também teriam muito valor.

Comecemos então por uma síntese de "Os sábios de Tombuctu". Na história, a cidade que hoje pertence ao território do Mali era – como se diz numa das versões do conto – a "capital da inteligência" (MUSSA, 2016, p. 221). Os habitantes se engajavam rotineiramente em discussões filosóficas, conceituais, presididas por dois sábios. Um dia, em meio a um debate tão polido quanto acirrado, surge um andarilho, que provoca a todos com perguntas num tom irônico, debochado mesmo. Os sábios não perdem a pose. Até aceitam um desafio do andarilho. Então, ele lança um enigma irrespondível, que lança os sábios em descrédito e a população no assombro. O andarilho vai embora. A cidade, estarrecida, é ocupada por guerreiros muçulmanos e se converte à sua religião. Os sábios caem em desgraça e morrem "míseros, ridículos, acanhados como a própria verdade" (MUSSA, 2016, p. 227).

A história vem num estilo direto, claro, que privilegia a dimensão narrativa e comunicativa do enredo. É quase como se se tratasse de um episódio colhido em alguma mitologia, transcrito por um antologista interessado em matrizes culturais distintas do habitual universo greco-latino, judaico-cristão, europeu moderno, etc. Tanto

o estilo quanto as referências extra-europeias se mostrariam constantes da literatura de Mussa.

O conflito, a estrutura e o estilo do conto se mantêm em todas as três versões, de 1997 a 2016. Olhando mais de perto, porém, percebe-se uma série de mudanças. Muitas delas são pequenas, quase cosméticas. Entre as versões de 1997 e 2005, por exemplo, muda-se alguma pontuação (uso de travessões em vez de vírgulas para isolar partes da frase; acréscimo ou supressão de vírgulas; troca de verbos, etc). As alterações por vezes se concentram em algumas escolhas de frases, em geral para tornar mais claro ou mais preciso algum gesto de personagem ou alguma disposição espacial. Lê-se na versão de 2005 que, ao propor o enigma, o andarilho caminha "perpendicularmente à reta imaginária que unia a casa dos sábios" (MUSSA, 2005, p. 98), enquanto na versão de 1997 ele caminhava "perpendicularmente à linha das casas" (MUSSA, 1997, p. 74). Sem perda de significado, algumas falas ficam mais curtas – um ganho expressivo, portanto, pela economia de recursos com o mesmo efeito de sentido.

Como já se disse, na versão de 2016 o conto sofre alterações substanciais. Um primeiro exemplo disso está no debate que os sábios travavam, assistidos pela população, antes de chegar o andarilho. Na versão de 1997, lê-se:

> Não se sabe exatamente motivado por que circunstância, mas o debate que vinha apaixonando a Tombuctu daqueles tempos girava sobre a natureza e a origem dos antagonismos conceituais. (MUSSA, 1997, p. 71)

Não se mudou nada na versão de 2005, nem vírgula, nem termo, nem ordem da frase (MUSSA, 2005, p. 96). No entanto, em 2016 o assunto muda. Lê-se:

> O debate que vinha apaixonando a Tombuctu daqueles tempos era sobre o movimento das estrelas e planetas. A questão mais espinhosa era saber se a Terra girava em torno do Sol; ou se era o contrário, como sempre se dissera. (MUSSA, 2016, p. 222)

Não se trata de mudança cheia de consequências, como se todo o desenrolar da história se transformasse com isso; no entanto, tampouco é mudança trivial. Se nas versões de 1997 e 2005 o assunto tinha algo de afetação, talvez querendo inflar o nível intelectual das discussões de Tombuctu, isso não acontece na versão de 2016. Aqui, a conversa parte de um dado facilmente observável no cotidiano (a

trajetória do sol no céu), mas com a possibilidade de um mergulho filosófico tão rico quanto uma expressão como "antagonismos conceituais" (aliás, pouco claro).

Mas a alteração mais evidente está no enigma proposto pelo andarilho. Originalmente, tanto em 1997 quanto em 2005, o andarilho usava uma carapuça que, devido à posição dos sábios e das pessoas nas ruas, era vista por um lado como de cor preta e por outro como de cor vermelha. Em 2016, isso é completamente modificado. Desafiado pelos sábios, o andarilho pega de seu bornal uma pedra, atira-a ao alto e a vê cair. Depois, ao tomar a segunda, pergunta se ocorrerá o mesmo. Conclui seu desafio perguntando quantas vezes seria necessário vê-la cair para se ter certeza de que sempre cairá.

Antes de analisar o alcance e o sentido dessa mudança profunda, convém esclarecer que ela provém de outra narrativa de Mussa, também contida em *Elegbara*. Trata-se do conto chamado "Alcácer Quibir". Em nota que precede "Os sábios de Tombuctu" na edição d'*Os Contos Completos*, de 2016, o autor explicita que fundiu essas duas histórias, o que é perfeitamente verificável.

"Alcácer Quibir" encerra os *Elegbara* de 1997 e 2005, tendo sido suprimido e reaproveitado em 2016. A história se constrói como reunião de fragmentos na voz de um narrador, conectando personagens misteriosas dispersas pelo império português: o rei D. Sebastião e seu desaparecimento em fins do século XVI; Isaac Newton em uma viagem misteriosa ao Mediterrâneo (a Portugal, na história); um "negro forro" (MUSSA, 1997, p. 105) de São Luís, no Maranhão; um esqueleto encontrado num convento do Algarve; um padre tido por herege e satanista, já nos estertores da monarquia lusitana. Em comum, o rei, o negro e o padre têm os olhos baços.

Isso se explica pelo fato de, antes de seu desaparecimento, D. Sebastião ter lançado uma maçã ao alto (como era seu hábito) e ela não ter caído – ficou estacionada no ar, em desafio à lógica natural e à estabilidade da fé. Quem toma conhecimento disso, a partir daí, fica de olhos baços. Nem Newton teria resolvido o enigma, que foi acobertado pelas autoridades eclesiásticas, responsáveis inclusive por armar a campanha militar no Marrocos que justificaria o desaparecimento de D. Sebastião, uma mentira, a esconder que na verdade ele teria ficado encerrado no convento, onde viria a falecer. O conto se encerra com o padre herege de olhos baços escrevendo a verdadeira lição de D. Sebastião:

> a Criação resulta tão-somente da convergência de grandes acasos; [...] ante a dimensão infinita do tempo – não passa de instantânea coincidência toda essa ordem aparente que estrutura o mundo. [...] Do fundo do seu túmulo humilde de rei esquecido [...] dom Sebastião continua ensinando. Sobretudo não esperar; não crer. (MUSSA, 2005, p. 142)

Aqui se pode perceber duas das mudanças que a incorporação de "Alcácer Quibir" deixou em "Os sábios de Tombuctu". Primeiro, a conclusão da existência como "convergência de grandes acasos" é a mesma a que chega a cidade de Tombuctu depois do enigma do andarilho, ficando tão assombrada que sucumbe facilmente aos muçulmanos. Segundo, o próprio enigma proposto: deixa-se de lado a cor da carapuça e adota-se o mistério elementar da gravidade como tema do desafio, com a maçã lançada ao alto se transformando nas pedras no bornal do andarilho.

Comecemos uma interpretação (ou algumas) das alterações feitas por Mussa. Observa-se, desde já, um *amadurecimento técnico* do escritor, em particular no caso de "Os sábios de Tombuctu". Nas versões iniciais da história, o núcleo do enigma estava num elemento que, embora sugerido, tinha uma força limitada: a cor da carapuça. Sendo a literatura um meio predominantemente verbal, era preciso imaginar essa cor indiscernível, tarefa para a qual o escritor tentava colaborar por meio da descrição do posicionamento das pessoas de Tombuctu. Um sábio à esquerda, outro à direita, a população dividida da mesma forma, e o andarilho passando no meio. Toda uma estrutura e um esforço que davam um resultado razoável, mas com certeza pouco eficiente. A troca do enigma pela pedra lançada ao alto ganha não só em clareza visual, como também em economia verbal – dispensa-se toda a parafernália do posicionamento e concentra-se o conflito na questão epistemológica. A demonstração do enigma se torna tão simples quanto ele é impossível de solucionar. Com menos recursos, o mesmo efeito, ou um efeito até superior.

Seria o caso aqui de lembrar sucintamente um ponto pacífico da teoria do conto, levantado por Edgar Allan Poe com sua noção de "unity of effect" e desenvolvido por Julio Cortázar: a noção do "limite" exíguo do conto como baliza de seu alcance estético. Poe analisou Nathaniel Hawthorne, Cortázar analisou Poe e outros contistas, e desde então se estabeleceu que o conto exige a máxima condensação de informações com o mínimo de expressão, não raro encadeadas num ritmo vertiginoso rumo a finais surpreendentes. É conhecida a

analogia de Cortázar, para quem o conto está para a fotografia como o romance para o filme (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Mas talvez seja melhor, em parte como homenagem, lembrar as palavras de Alfredo Bosi na sua introdução a *O Conto Brasileiro Contemporâneo*: "Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra" (BOSI, 2015, p. 8).

É certo que, na fusão de "Os sábios de Tombuctu" e "Alcácer Quibir", no aproveitamento do tema de uma história para a solução narrativa da outra, Mussa oferece um exemplo dessa "visada intensa", dessa convergência fecunda de pessoas, ações e discurso, num grande achado de economia narrativa. Um exemplo, como disse, de *amadurecimento técnico*.

Os cortes e adequações que afinal transformaram duas histórias em uma também podem ser interpretados como uma espécie de *ajuste temático*, de *poda temática*. Isso ocorre de duas maneiras. Primeiro, na escolha de ambientação. Nota-se que "Os sábios de Tombuctu" se passa inteiramente na cidade malinesa, valorizando a localização africana e concentrando-se na figura do andarilho que pode ser lido como representação do orixá Exu, a entidade que preside o livro *Elegbara*, ao passo que "Alcácer Quibir" dá um foco maior a D. Sebastião, a Isaac Newton e aos padres, ainda que mencione o "negro forro" como personagem importante. A diluição de "Alcácer Quibir" em favor de "Os sábios de Tombuctu" permite inferir uma preferência de Mussa pela filiação de sua obra ao universo das culturas de matriz africana, em detrimento das referências mais comuns da cultura europeia. Predominantemente uma possibilidade na primeira edição, essa escolha pelo universo cultural de matriz africana se reforçou na versão de 2016. Ao mesmo tempo (e esta é a segunda maneira), tendo em vista a atenção crescente às chamadas pautas "decoloniais", isso não deixa de ser um ativo que valoriza a literatura de Mussa no debate cultural, algo que chama a atenção a sua obra. Ao colocá-lo em sintonia com essas pautas, esse ajuste "valoriza seu passe", como se vê na cobertura da imprensa quando do lançamento de seus livros[3].

3. Um exemplo disso está na cobertura do próprio *Os Contos Completos*, que destacou exatamente a presença desses universos extra-europeus na literatura de Mussa. Leia-se, por exemplo, a matéria "Em livros policiais e contos, Alberto

No entanto, mais do que o *aprimoramento técnico* ou o *ajuste temático*, o caso da reescrita de "Os sábios de Tombuctu" parece evidenciar um movimento específico por parte de Mussa. Trata-se da *restrição do alcance* de seus textos. É uma escolha legítima de encaminhamento de sua poética, mas com custos.

Com *restrição do alcance* me refiro ao fato de que, comparado a "Alcácer Quibir", "Os sábios de Tombuctu" tem uma visada mais circunscrita, delimitada. Enquanto este se passa apenas no Mali, inserindo a cidade de forma bastante numa história mais ampla (por meio da menção aos conquistadores muçulmanos), "Alcácer Quibir" se constrói a partir de uma interação entre diferentes reinos e regiões: as disputas internas à monarquia portuguesa repercutem em uma ação militar no Marrocos, num diálogo com a ponta de lança da pesquisa inglesa da física, nos ecos do Brasil colonial. Também se espraia no tempo o alcance da narrativa, já que o padre herege citado ao fim escreve na derrocada da monarquia portuguesa, no século XX, construindo um arco amplo que conecta dois momentos de decadência dos reis lusitanos, bem como dois momentos-chave da colonização europeia (a virada do século XVI para o XVII e a do XIX para o XX).

Essa *restrição do alcance* também se mostra no conflito das histórias. Em "Os sábios de Tombuctu", a organização social se restringe aos sábios e à população, perturbados em sua ordem pelo andarilho. O quadro em "Alcácer Quibir" é mais complexo, pois envolve os interesses da nobreza, representada por D. Sebastião; as cisões internas à Igreja, na figura das autoridades que lutam por sufocar ou ampliar a divulgação do fenômeno insólito da maçã flutuante; e a população das colônias, cuja figura de destaque é o "negro forro", a partir de que se divisa a complexa composição social que liga o Brasil à África. Toda a máquina do poder se vê mobilizada para impedir que a descoberta de D. Sebastião se difunda pela sociedade, sugerindo não só uma discussão sobre os fundamentos do que conhecemos do mundo, como também sobre as disputas políticas e sociais envolvidas na vulgarização (no bom sentido) desse mesmo conhecimento.

Mussa conta outra história do Brasil", de Maurício Meireles (MEIRELES, 2016). Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1769569-em-livros-policiais-e-contos-alberto-mussa-conta-outra-historia-do-brasil.shtml (acesso: 02 nov. 2021).

A passagem dos dois textos a um deixa de lado essa possibilidade. Não se trata exatamente de um acanhamento, pois à sua maneira "Os sábios de Tombuctu" tem lá sua ambição; é antes um ajuste de foco que se concentra na imagem mais restrita, mais imediata e pontual.

Nesse sentido, talvez essa perda se mostre uma contraparte menos louvável daquele mesmo *aprimoramento técnico*. Se é verdade que a concentração de elementos e recursos tornou mais eficiente o conto "Os sábios de Tombuctu" conforme os ensinamentos de economia narrativa consagrados por Poe, Cortázar, Bosi e outros, também é verdade que neste caso isso se deu às custas de uma visada mais ampla, mais globalizada, que havia na história absorvida e não sobreviveu à fusão ou miscigenação das narrativas.

De certa forma, o movimento de *restrição de alcance* entre os dois contos se liga a um direcionamento similar da obra de Mussa como um todo. Após a visada mais ampla de *O Enigma de Qaf* e de *O Movimento Pendular*[4], que se concentram respectivamente na cultura de povos árabes pré-islâmicos e em narrativas sobre adultério ambientadas em diversas latitudes e períodos históricos (dos tempos de Hamurabi até o Rio de Janeiro oitocentista, passando pela Itália medieval e pela Amazônia pré-cabralina), Mussa se voltou de modo quase que exclusivo para o Rio de Janeiro, na série do Compêndio Mítico. Nesses romances, assim como nas três versões de "Os sábios de Tombuctu", há ligações com dinâmicas amplas, globais, mas elas se dão de modo lateral, menor, quase que de passagem pelas narrativas. No último romance da série, *A Biblioteca Elementar*, por exemplo, eventos históricos tão diversos quanto a imigração de ciganos, a febre da mineração no Brasil e os estrangeiros que passavam pelos portos cariocas se tornam informações acessórias, auxiliares no esboço da geografia humana da rua que interessa à narrativa.

Quanto à questão técnica, da transformação de duas histórias em uma, este caso de Mussa remete à célebre tese de Ricardo Piglia (PIGLIA, 2004, p. 89), ou melhor, a seu axioma, segundo o qual "um

4. Há inclusive quem chame essas obras de "borgeanas", devido aos temas que revelam uma curiosidade onívora, por diversas matrizes culturais. O arrazoado mais sintético e interessante está em "Com *O Senhor do Lado Esquerdo*, Alberto Mussa começou uma nova fase", de Alvaro Costa e Silva (COSTA E SILVA, 2017. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1925721-com-o-senhor-do-lado-esquerdo-alberto-mussa-comecou-uma-nova-fase.shtml (acesso: 02 nov. 2021).

conto sempre conta duas histórias" (presente em "Teses sobre o conto", recolhido no livro *Formas Breves*). Entre "Os sábios de Tombuctu" e "Alcácer Quibir", temos um exemplo praticamente literal dessa tese. Convém recuperar as ideias do escritor argentino.

A partir de uma anedota de Tchékhov, percorrendo os contos de Poe, de Borges, de Kafka, de Hemingway e outros, Piglia discernia uma operação comum aos contos bem realizados, a saber, a de cifrar histórias distintas numa mesma narração, com um ganho de ambiguidade e expressividade nesse jogo. Percorrendo escritores consagrados, desentranhando de seus estilos narrativos um procedimento dos mais valiosos (tanto para as análises dos críticos quanto para as sínteses dos criadores), Piglia se concentra na parte positiva dessa equação que torna duas histórias uma.

Ele destaca que os grandes contistas trabalham com dois regimes de causalidade, um oculto e outro explícito, sendo que cifrar neste aquele faz parte do trabalho do escritor. Assim, na escolha da situação "para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra" (BOSI, 2015, p. 8), nas palavras de Bosi, o contista conseguiria elaborar um final que trouxesse à tona uma revelação, quase que uma iluminação, quando enfim o leitor percebe a presença de outro sentido *misturado* àquele que estava mais aparente. A eclosão da história oculta na história da superfície.

Vale lembrar que Piglia era um grande leitor de James Joyce, e o ensaio do autor argentino de certa maneira se relaciona intimamente com as noções de epifania. Ele pode ser aplicado sem muita dificuldade aos contos de *Dublinenses*, por exemplo, que Piglia chega a mencionar. Além disso, a correlação entre experiência, sentido e revelação, construída na forma de notas, remete também a Walter Benjamin, outro autor querido do argentino. Leia-se a última tese, a décima primeira, fecho do raciocínio de Piglia, na qual todos esses elementos se alinham:

> O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud.

> Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto. (PIGLIA, 2004, p. 94)

As noções de Piglia ajudam a esclarecer alguns aspectos dos contos de Mussa, ao mesmo tempo em que estes lhes oferecem algum atrito, certa exigência de esclarecimento, talvez até de relativização.

Comecemos pelo que, em Mussa, confirma as ideias de Piglia. Além de literalmente fundir duas histórias em uma, a nova versão do conto "Os sábios de Tombuctu" oferece um exemplo de como uma mesma "verdade secreta" pode se manifestar em "superfícies opacas" tão distintas; não fosse assim, dificilmente a operação de fusão de Mussa poderia dar certo. Nesse sentido, é quase como se a tal "verdade secreta" fosse uma espécie de denominador comum, tornando operacionalizáveis as duas histórias superficiais.

Seguindo essa linha, percebe-se que tanto "Os sábios de Tombuctu" (em sua versão original ou miscigenada) quanto "Alcácer Quibir" orbitam um mesmo tema, explicitado ao final das narrativas, que é a fragilidade da ordem do mundo, ou melhor, a fragilidade das bases sobre as quais se assenta a compreensão que temos dele. Em "Alcácer Quibir", basta que uma maçã fuja à lei da gravidade para se vislumbrar uma reação em cadeia capaz de pôr em xeque não só o Império, como também a Fé. Da mesma maneira, em "Os sábios de Tombuctu" basta a colocação de uma pergunta bem formulada e irrespondível para que a ordem da cidade venha abaixo. De certa forma, é com ainda menos elementos que este conto toca a mesma "verdade secreta" do outro, pois não precisa recorrer a um diálogo com a literatura fantástica para provocar um assombro no leitor.

Disse que a leitura dos contos de Mussa à luz das noções de Piglia sugere uma relativização. Ela tem dois gumes: um em direção ao próprio discurso do escritor sobre sua obra; outro rumo às ideias de Piglia.

No caso do discurso de Mussa sobre si mesmo, é preciso relativizar a ideia de "maturidade". É verdade que "Os sábios de Tombuctu" original tinha seu grau de complicação algo desnecessária, como se observa na tentativa de persuadir o leitor da cor indefinível da carapuça do andarilho. No entanto, o "amadurecimento" na reescrita teve seus custos, deixando de lado possibilidades tão ricas quanto as desenvolvidas posteriormente.

A supressão de elementos rumo a uma "otimização" dos recursos literários em "Os sábios de Tombuctu" sacrificou os achados de

"Alcácer Quibir", o que não seria tão problemático se o autor os tivesse contemplado mais detidamente em alguma obra posterior. A articulação global de um mesmo conflito, com implicações em diversas camadas sociais, tem uma organicidade em "Alcácer Quibir" que nenhum dos contos seguintes de Mussa (até o momento em que escrevo) chegou a alcançar. Tampouco os romances.

Nesse sentido, "Alcácer Quibir" poderia ter sido o germe de uma síntese entre local e universal que Mussa preteriu em favor de obsessões que lhe são mais caras. Em lugar dessa síntese, ficaram explorações mais aprofundadas do tema do adultério (como em *O Movimento Pendular*) ou do ambiente do Rio de Janeiro (como no conjunto do Compêndio Mítico), mas que relegam a um plano secundário as conexões globais, a articulação cerrada e cativante de conflitos a nível micro e macro. Mussa derivou ou para um universal genérico, no caso do adultério, ou para um regionalismo pretensamente cosmopolita, no caso do Rio de Janeiro[5]. Chega a ser curioso que o autor tenha equilibrado a oposição local e universal na forma breve e exígua do conto, em vez do romance, que permite maior fôlego.

Mas não é só Mussa quem sai relativizado nessa leitura à luz de Piglia. Talvez o próprio modelo do argentino possa ser discutido em outros termos com um exemplo concreto como o do processo de escrita dos dois textos de Mussa. Mais que uma relativização, as teses de Piglia poderiam se beneficiar na verdade de uma complementação.

A princípio, pelo grau "empírico", digamos assim, do caso de Mussa. Um retorno a "Teses sobre o conto" torna evidente que a argumentação de Piglia gira em torno da observação de duas histórias cifradas em uma como um caso predominantemente conjectural. A anedota de Tchékhov lhe serviu de ponto de partida para os *insights* profundamente férteis; a sua "aplicação" ao estilo de outros narradores (Poe, Hemingway, Kafka, Borges) é predominantemente hipotética. Um exercício de ficção; ficção crítica, de alta voltagem teórica, mas ainda assim ficção.

Da mesma forma, quando Piglia destrincha os "métodos" dos contistas que lhe são caros, ele o faz por meio de uma indução, quase

5. Em resenha do romance *A Biblioteca Elementar*, Juliana Cunha e Júlio César de Oliveira Vellozo destacam uma particularidade do narrador: uma "onisciência seletiva de cunho geográfico" (CUNHA & VELLOZO, 2020, p. 444), o que reforça inclusive no nível estrutural esse apego da obra à capital carioca.

que uma intuição, a partir de seus estilos particulares. Com isso me refiro ao fato de que é Piglia quem projeta a existência de duas histórias cifradas em uma *a partir do conto já concluído*. Isso não retira o brilho da análise magistral do argentino; apenas coloca em outra chave – uma chave, digamos, mais teórica do que prática – sua leitura. A exceção é a tese sobre os contos de Hemingway, para cuja interpretação Piglia mobiliza a "teoria do *iceberg*", célebre formulação do próprio autor de *Paris é uma festa*.

É nesse sentido que chamo a atenção ao caso "empírico" de Mussa. Aqui, tem-se um caso raro de fusão de duas histórias que pode ser observada não em suposições, nem no laboratório privado do escritor, com papéis e rascunhos à disposição apenas dos estudiosos com acesso aos arquivos dele, muitas vezes depois de morto o autor, depois de sua redução aos rastros do processo criativo. Não. No caso de Mussa, essa fusão se mostra com os textos já publicados, por meio de uma comparação acessível a qualquer pessoa que obtenha as edições de 1997 ou 2005 e 2016. É facilmente verificável.

Isso posto, o caso "empírico" de Mussa serve de base para tecer algumas considerações a respeito das teses de Piglia. Uma delas é a seguinte: a fusão de mais de uma história dentro de uma narrativa, aqui, alcançou de fato resultados interessantes, mas um escritor habilidoso como Mussa também ilustra a possibilidade de perdas decorrentes desse processo.

Apesar de ser a mesma, a "verdade secreta" de "Os sábios de Tombuctu" e "Alcácer Quibir" tem particularidades e nuances de expressão que, ao se fundirem as histórias, acabam perdidas; não podem ser condensadas numa mesma "verdade secreta" sem perda de informação. Ou melhor, essas nuances só podem vir à tona de maneira plena no confronto das narrativas originais, algo que a supressão de "Alcácer Quibir" em *Os Contos Completos* impede ao leitor casual.

Um exemplo disso é justamente o flerte com o conceito de "fantástico" conforme a célebre formulação de Tzvetan Todorov, sugerida em "Alcácer Quibir" e desenvolvida em *O Senhor do Lado Esquerdo*, mas pouco presente na versão final de "Os sábios de Tombuctu". Da mesma forma, na versão original de "Os sábios de Tombuctu" havia uma tentativa de condensar literariamente a importância da posição ou do posicionamento do observador na hora de inferir uma verdade sobre o mundo. Ainda que realizada de modo canhestro, com indicações pouco claras de direita e esquerda do público e dos sábios

em relação ao andarilho e ao pôr-do-sol, a tentativa indica uma nuance da discussão epistemológica que ecoava na dispersão geográfica da ambientação de "Alcácer Quibir" e que se perdeu na nova versão.

São detalhes, claro, que não afetam de modo tão decisivo a "verdade secreta", a "história oculta", que está no foco da análise de Piglia. No entanto, se o conto é uma "microscópica máquina narrativa" (PIGLIA, 2004, p. 91) para a qual a ausência de cada peça pode ter impactos imprevistos, então tais nuances não podem ser de todo ignoradas. Sobretudo na tentativa de se compreender o conjunto da obra de Mussa, que revisitou mais de uma vez seus escritos de estreia, seu "big bang" literário, em *Elegbara*. Que tipo de autor Mussa se tornou, ou melhor, que tipo de autor ele quis mostrar ser quando diluiu "Alcácer Quibir" em "Os sábios de Tombuctu"? No mínimo, um autor que privilegia a concentração, o pontual, o circunscrito, em vez dos espraiamentos mais arriscados mas também mais desafiadores.

Mas talvez isso seja próprio do jogo literário. É bem possível que os grandes escritores vislumbrem suas novas possibilidades nas escolhas preteridas por seus mestres. Se for verdade, a palavra *rastros* ganha aqui um novo sentido: de caminhos a se percorrer, rumo a direções imprevistas, seja a uma "remota terra incógnita", seja ao "próprio coração do imediato".

Referências

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA E SILVA, Alvaro. "Com *O Senhor do Lado Esquerdo*, Alberto Mussa começou uma nova fase". In: *Folha de S.Paulo*, 10/10/2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1925721-com-o-senhor-do-lado-esquerdo-alberto-mussa-comecou-uma-nova-fase.shtml> (acesso: 02 nov. 2021).

CUNHA, J., & VELLOZO, J. C. de O. (2020). *Um romance de códigos.* Teresa, 1(20), 440-445. https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.158634

MEIRELES, Mauricio. "Em livros policiais e contos, Alberto Mussa conta outra história do Brasil". In: *Folha de S.Paulo*, 10/05/2016. Disponível no link: <https://m.folha.uol.com.

br/ilustrada/2016/05/1769569-em-livros-policiais-e-contos-alberto-mussa-conta-outra-historia-do-brasil.shtml> (acesso: 02 nov. 2021).

MUSSA, Alberto. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

MUSSA, Alberto . *Elegbara*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MUSSA, Alberto. *Os Contos Completos*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. "*Review of Hawthorne's Twice-Told Tales*". Disponível no link: < https://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/review-of-hawthornes-twice-told-tales/> (acesso: 02 nov. 2021).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975, 4ª ed.

Enigma e representação em "A Santa de Schöneberg", de Rubem Fonseca

Gislei Martins de Souza[1]

Introdução

Muito se tem escrito sobre a configuração do universo citadino na literatura de Rubem Fonseca, ainda mais quando levamos em conta o foco de suas obras no que diz respeito à violência que se alastra nas grandes cidades. Vera Follain de Figueiredo (1996), por exemplo, considera duas vertentes fonsequianas, a violência e a busca da verdade, como representativas da vida urbana e para as quais não há explicações plausíveis. A violência está presente em todas as camadas sociais e, segundo a pesquisadora, Rubem Fonseca não tematiza apenas aquela oriunda das classes oprimidas. Já Tânia Pellegrini (2004) traça um breve resumo sobre a projeção da violência na literatura brasileira, elencando desde o regionalismo até a de cunho urbano. De acordo com a estudiosa, Rubem Fonseca representa a linhagem de autores contemporâneos que aborda todos os tipos de violência:

> Ele já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente. (PELLEGRINI, 2004, p. 20).

Vemos o quanto a escrita fonsequiana foi inovadora ao fazer com que as contradições presentes na *urbe* brasileira fossem apresentadas a partir da emergência de um olhar voltado para múltiplas esferas da sociedade. Seguindo o argumento de Antonio Candido (1989), esse olhar consiste em uma maneira de fazer com que as distâncias sociais sejam diluídas e, por isso, há a recorrência ao emprego da primeira pessoa no discurso. O estudioso ainda enfatiza que, mesmo parecendo exótico alinhar a voz autoral com a das personagens, opera-se uma grande inovação quanto aos modos de narrar já cristalizados na literatura brasileira. Trata-se de mobilizar uma linguagem

1. Doutora em Letras pela UNESP/Assis e docente do IFMT.

que reflita sobre o jeito de ser do povo brasileiro com todas as suas agruras e demandas para a construção do reconhecimento e emancipação nacional.

Desse modo, trazemos ainda a perspectiva de João Luiz Lafetá (2000) que mostra como a violência e o lirismo estão imbricados na escrita urbana do autor mineiro. Nas palavras do crítico, vale enfatizar a preocupação estética com a elaboração poético-ficcional da linguagem até mesmo nos livros que são considerados como ensaios de *best-sellers*. A violência surge entremeada a um aporte lírico que revela a subjetividade das personagens para além de uma expressão nua e crua do real. Autores como Boris Schnaiderman (1994) e Alcides Villaça (2011) apontam que a literatura fonsequiana mistura a história da cultura com a nossa realidade em uma espécie de orquestração polifônica que mostra como a barbárie e a violência ainda estão presentes na civilização moderna. Sendo assim, vemos como a produção de Fonseca abre um leque para diversas possibilidades de estudo e interpretação, o que evidencia o trabalho estético com a linguagem, mesmo tendo fulcro na violência circunscrita ao meio citadino.

Por esse motivo, lançamos mão do conto "A santa de Schöneberg", que compõe a obra *Romance Negro e outras histórias* (1992), a fim de compreender como a construção de uma trama imprevisível baseada na relação de Úrsula, Roberto e Marie encena a crise da representação na literatura moderna brasileira e, consequentemente, a perda da aura na obra de arte. Ainda, o enigma narrativo vai se estender ao fascínio que a personagem Roberto tem quanto ao pintor austríaco Egon Schiele e a uma carta encontrada numa feira de Viena, que, supostamente, trata do artista. A procura pelo remetente da missiva culmina no assassinato misterioso e trágico de Roberto que, por sua vez, morre sem saber o conteúdo exato que entrelaça a vida de Schiele com o seu próprio destino.

O enigma da santa

Quando deparamo-nos com um título que faz menção a um objeto sagrado, logo imaginamos que haverá algum tipo de debate religioso ou, até mesmo, uma duplicação ético-moralista à identidade das personagens. Entretanto, a narrativa de "A santa de Schöneberg" (1992), de Rubem Fonseca, faz um movimento contrário, pois deixa o leitor

perplexo a ponto de querer investigar a origem da referência geográfica a que o título faz jus. Por um lado, o conto está organizado em oito partes que são denominadas pela alusão que fazem às personagens e ao relacionamento que se depreende entre elas. Por outro, o discurso do narrador em terceira pessoa se estrutura no tempo verbal do presente, o que produz o efeito de proximidade entre leitor e matéria narrada.

A personagem Úrsula entra em cena contemplando a cozinha do apartamento vizinho, cuja alvura dos móveis e objetos sugere a necessidade de atribuir sentido àquele espaço físico, tal qual uma tábula rasa. Para tanto, ela chega a comprar um binóculo, pois, conforme vemos: "Há uma razão para ela se interessar por esse homem. Todo mundo pode ser curioso, mas ela não é; todo mundo come carne, ela não come" (FONSECA, 1992, p. 77-78). A partir dessa assertiva, percebemos a construção de uma tênue linha de mistério que vai se desenrolar por toda a narrativa e que deixa o leitor sem uma explicação plausível para o interesse de Úrsula quanto à vida do seu vizinho de apartamento. O olhar que perscruta o apartamento vai em busca dos pequenos detalhes que possam definir a existência do seu habitante: a quantidade de mercadorias na saca do supermercado, as inscrições em uma garrafa de vinho e o título de um livro. Úrsula faz suposições de toda ordem em relação à vida do vizinho e chega a contar o tempo empregado por ele na realização de atividades corriqueiras.

Em um aparente diálogo entre o narrador e a mulher, aquele conjetura a possibilidade de ela se encontrar com o vizinho ao traçar o percurso de chegada ao apartamento, mas, logo, a narração volta apenas a descrever os episódios. O ato de olhar/observar pode ser encarado como uma busca por (re)conhecimento quando a personagem tenta seguir as ações praticadas pelo homem e, até mesmo, comer a sopa enlatada que ele tanto aprecia. Úrsula encontra um cartaz oferecendo trabalho como faxineira em um apartamento do edifício ao lado e julga que tenha sido colocado pelo sujeito. Por ironia do destino, ela se candidata à vaga e, quando entra no prédio decadente, descobre que realmente o homem havia colocado o anúncio. O primeiro cômodo no qual Úrsula entra é a cozinha:

> Vista de perto a cozinha está ainda mais desarrumada. No ar, um odor forte de charutos. Da janela da cozinha procura localizar a janela do seu quarto. **Lá está ela, com as cortinas cerradas; de trás**

> **daquelas cortinas ela espia o homem; sente pena dele.** Senta-se, com um suspiro. A cozinha tem um pé direito muito alto, o prédio do homem é mais antigo do que o dela, escapou da destruição. Antes de começar a arrumar a cozinha faz um exame da casa. (FONSECA, 1992, p. 79, grifo nosso).

Com um tom bastante intimista, o narrador descreve como Úrsula experimenta as percepções que foram sentidas/vivenciadas pelo homem naquele ambiente, a ponto de ver a si mesma no outro lado do prédio e com as cortinas fechadas como diversas vezes o observou. Em conversa com a amiga Marie, ela descreve os fatos ocorridos com um sentimento de propriedade tão grande que assevera: "Ele, de certa forma, é meu." (FONSECA, 1992, p. 80). A relação entre pertencimento e olhar se acirram cada vez mais como o jogo de luzes, preto e branco, apreendido por Úrsula no apartamento do vizinho. Não há meio-termo: "[...] tudo é negro, no apartamento, ou então imaculadamente branco" (FONSECA, 1992, p. 81). Desse modo, a reflexibilidade está presente em toda a narrativa por meio do jogo olhar/observar que vai sendo estruturado pela mulher a partir do momento em que começa a se interessar pela vida do vizinho. O espelhamento, e consequente reconhecimento identitário, se estende também à pintura do austríaco Egon Schiele intitulada *Sitzende Frau mit hochgezogem Knie* (1917). Úrsula resolve deixar um bilhete com seu número de telefone para que o proprietário do imóvel possa conhecê-la, tendo em vista a suposta semelhança com a personagem do quadro que, por sua vez, se chama Edith.

Conforme argumento de Alfredo Bosi (1988), o significado do olhar faz referência à busca pelo conhecimento, como também ao agir sob o mundo com cuidado e zelo. Seguindo o argumento do crítico, pode ser notada uma diferença entre os termos olho e olhar que encontra-se presente, até mesmo, na constituição vocabular dessas palavras em outros idiomas:

> Se, em português, os dois termos aparentemente se casam, em outras línguas, a distinção se faz clara ajudando o pensamento a manter as diferenças. Em espanhol: *ojo* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês: *oeil* é o olho; mas o ato é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é o *occhio* e outra é o *sguardo*. Creio que essa marcada diversidade em tantas línguas não se deva creditar ao mero acaso: trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão

> receptor externo, a que chamamos 'olho', e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, que é propriamente o 'olhar'. (BOSI, 1988, p.66).

O olho movimenta as fronteiras entre o sujeito e o mundo, possibilitando o acesso ao nosso universo interior. A partir daí, temos a configuração do olhar que permite ao ser humano construir o conhecimento e interpretação dos fatos experimentados por cada um. Em contrapartida, a visibilidade também pode ser relacionada a outras teias de sentido, a saber, com a ideia de vigilância e controle. Michel Foucault (2010) utiliza-se da imagem do panóptico a fim de mostrar como a ação de olhar/vigiar atua para implantar a disciplina e, assim, o adestramento dos corpos. A política do olhar manifesta-se nas sociedades disciplinares e regimes de exceção a serviço do ordenamento dos indivíduos aos aparelhos de produção capitalista. Para o filósofo, o olhar disciplinador vai ser exercido dentro das instituições (escola, prisão, hospital, etc.), distribuindo cada sujeito no espaço e registrando suas particularidades:

> O olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá a vigilância sobre si e contra si mesmo. Fórmula maravilhosa: um poder contínuo e de custo afinal de contas irrisório. (FOUCAULT, 1995, p. 218).

Deste modo, o poder disciplinar não emprega a violência, já que exerce nos indivíduos a sensação constante de ser observado/olhado, mesmo que de forma invisível/onipresente, por meio apenas de uma construção subjetiva. Com isso, podemos dizer que o conto "A santa de Schöneberg" (1992), de Rubem Fonseca, trabalha em duas vertentes para alcançar a figuração do olhar: a primeira diz respeito à personagem Úrsula que produz o conhecimento de si a partir do ato de observar a vida do vizinho com cuidado e zelo; a outra refere-se à prática de vigilância que lhe permite ter a sensação de controle sob o outro. Utilizando-nos do termo foucaultiano, podemos dizer que a mulher emprega a técnica de quadriculamento que ordena o indivíduo no espaço e, de certa forma, produz a ideia de que ele está vivendo uma situação de clausura da qual ficará livre quando conhecê-la.

No primeiro encontro, o homem, que se chama Roberto, restitui à sua dona o broxe de crisálidas o qual, alegoricamente, sugere como a escrita literária no Brasil está em um processo de transição até atingir uma metamorfose completa. O vizinho descarta qualquer possibilidade de semelhança entre Úrsula e a musa de Schiele, como também afirma pensar na última no momento do sexo. Este, por sua vez, é caracterizado pelo narrador como melancólico e possessivo, já que a mulher deseja ser o centro da atenção durante o coito amoroso. Na quinta parte do conto intitulada "Diálogo a três", Marie e Roberto estão na casa de Úrsula para uma refeição e, nesse encontro, notamos a atração dele pela amiga da anfitriã. O desejo/atração agora estende-se a Roberto que, num misto de sexualidade, a todo instante deseja passar a língua nos dentes de Marie. Pela conversa, o leitor conhece um pouco mais de cada personagem: o esoterismo de Úrsula, o abandono do emprego e, o que mais chama a atenção, o fato de Roberto também ser obcecado por perseguir/vigiar pessoas, a saber, mulheres grávidas[2].

Marie coloca-se a preparar um espaguete enquanto as outras duas personagens dialogam sobre o pintor austríaco Egon de Schiele, como também a respeito de duas obras dele: *Die Familie* e *Die Frau des Künstlers*, de 1918. Interessa-nos perceber em que medida as personagens referendam as impressões que têm sobre o artista e, principalmente, a reflexão que sua obra provoca no público:

> A carne maternal do corpo de Edith nada tem de despojamento tranquilo, mas provocante, que as roupas descuidadas não conseguem esconder na Mulher sentada. E no quadro A família, entre as pernas dela, contrastando com a nudez dos pais, vê-se o menino inteiramente vestido, o olhar perdido em algum ponto, como Edith. "Um quadro sombrio", repete Roberto. (FONSECA, 1992, p. 85).

Quando as personagens problematizam o olhar que o pintor lança a respeito de sua obra, como também sobre a própria condição de ser um artista, mostra que eles não querem reconstruir ou interpretar, de modo ecfrástico, um objeto não-verbal. A figura maternal causa estranhamento da mesma forma como a escrita fonsequiana

2. O gosto de Roberto em perseguir mulheres grávidas pode ser explicado pelo interesse que desperta por Edith, modelo e esposa de Schiele, que morreu de gripe espanhola em 1918 quando ainda estava gestante de seis meses.

subverte a tradição literária brasileira ao retratar a brutal e miserável vida nos centros urbanos brasileiros. O fenômeno metaficcional em relação à obra de Schiele traz uma resposta simbólica do escritor mineiro às críticas sobre a sua produção literária. Assim, o recurso à reflexibilidade sugere a entrada de novas articulações e, sobretudo, a movência de sentidos própria do universo ficcional.

Segundo Ângela Prysthon (1999), nos anos 80, Fonseca dá uma nova roupagem à sua escrita de cunho urbana ao enfatizar outras características da cidade com referências à vida cultural, a obras literárias e, ainda, extraliterárias[3]. Diferentemente, portanto, dos escritores contemporâneos de sua época que buscavam, a partir do historicismo, povoar a literatura com personagens da vida real. No argumento de Prysthon:

> Ao aliar as estratégias da referencialidade *pop* e *midcult*, aparentadas com a ficção dos prosistas mais jovens, com as técnicas do romance policial, ao popularizar o romance histórico mesclando-o aos gêneros referidos, Fonseca soube adaptar-se confortavelmente aos novos tempos, tempos nos quais era imperativo ultrapassar o ideário nacionalista-populista do passado, aceitar incondicionalmente as regras do mercado e ainda incluir algo de subversão textual. (1999, p. 26).

Com base nessas considerações, notamos o quanto "A Santa de Schöneberg", de Rubem Fonseca, ao mesclar o real com o imaginário, estabelece uma crítica à recorrência ao histórico na tradição literária brasileira do seu tempo. Um leitor, acostumado com a forma clássica da narrativa policial, provavelmente lerá o referido conto acreditando que se trata de uma história espetacular que, ao cabo, será desvendada por Roberto. Todavia, o que segue não é nada disso. Na sexta parte da narrativa, cujo título faz alusão a Roberto, ressaltamos que esta personagem decide ir a Budapeste e, em seguida, para Viena. Além da menção geográfica, à cidade de Úrsula, e sociocultural, aos poloneses que caminhavam pela Beneburger Strasse, vemos também a referência histórica a um selo, encontrado por Roberto numa carta, e que continha a imagem do dirigível alemão,

3. Em "A Santa de Schöneberg", além de Egon de Schiele, são mencionadas outras renomadas personalidades do mundo cultural: Bergman, Erland Josephson e Canaletto.

chamado Hindenburg, que fazia a propaganda nazista. Na misteriosa carta havia outros selos, o que provoca curiosidade na personagem a ponto de desejar possuí-la:

> Fevereiro de 1936. A carta é dirigida a Jean Gasch, ou Gaesch, Wien, Hotel Pan. O remetente não seguiu a determinação dos correios. Nem rua nem número estão escritos no envelope. Roberto não esperava encontrar, numa feira de pulgas, uma carta fechada e selada que certamente não foi entregue ao destinatário. Uma compulsão súbita o domina. Tem que possuir aquela carta. A vendedora, uma mulher de nacionalidade indefinida, quando Roberto pergunta quanto quer pela carta, o encara com olhos muito abertos e ele repete a pergunta. Então percebe que ela é surda-muda. Isso aumenta ainda mais seu interesse em obter a carta. Repete a pergunta, formando as sílabas com os lábios. A mulher dá de ombros, um gesto que talvez signifique que ela não quer vender a carta. (FONSECA, 1992, p. 87).

A obsessão de Úrsula parece agora impregnar o espírito de Roberto que chega a oferecer à ambulante uma quantia maior do que o devido valor da carta. O efeito enigmático se estende ainda ao modo como o narrador apresenta a vendedora por meio do contraste entre o olhar lançado por ela e a sua condição de surda. A sinestesia aqui é bastante ilustrativa do recurso empregado para aumentar o suspense, mas, acima de tudo, mostra como a temática do olhar, alinhada ao espelhamento narrativo, constrói um jogo de simulacros no qual o fazer literário constitui o foco do discurso. Além do tumulto na rua, a indiferença da ambulante, que parece não querer vender a carta, e o gesto enfático que ela faz com a mão, como se o comprador precisasse estar atento às consequências de possuir aquele objeto, revelam a mudança no enredo que permite a Roberto, até então figura secundária, tornar-se protagonista desta compulsão pelo mistério que toma conta da literatura fonsequiana.

A presença de Schiele faz-se notória na trama, pois Roberto imagina que o conteúdo da missiva tem relação com a vida do pintor. Inclusive, quando chega ao Belvedere, faz questão de ir admirar a tela em que Edith, musa do pintor austríaco, aparece com o corpo curvado e a mão entre os joelhos. Mais uma vez temos a imagética do olhar que explora a cidade na esperança de encontrar indícios da localidade para onde a carta está endereçada: o Hotel Pan. Roberto assume o papel de investigador e se aprofunda na história que envolve o lugar que outrora foi uma hospedagem. À moda do leitor das narrativas

policiais, Roberto considera que a escrita epistolar possui algum poder capaz de transformar o conteúdo em realidade. Trata-se de uma estratégia empregada pela narrativa fonsequiana a fim de expandir o debate sobre os modos pelos quais a arte, de um modo geral, processa a ruptura da ilusão referencial quando cria a sua própria realidade por meio do trabalho com a linguagem.

É quase impossível não fazermos a relação da estética expressionista, presente em Schiele, com o conto "A santa de Schöneberg" que, de certa maneira, encena como Rubem Fonseca se contrapõe à representação do real. Isso porque, junto à astúcia em desvendar um enigma, a composição narrativa recorre a uma vasta gama de técnicas discursivas que opera a simbiose da metaficção com um viés intimista, existencialista e, antes de mais nada, detetivesco. No que tange à convenção do romance policial, Figueiredo (1996) situa a ironia e debate sobre as classificações e rótulos de gênero na obra *Romance negro e outras histórias*. Com isso, acreditamos que Rubem Fonseca vai de encontro ao academicismo artístico que, primando pelos valores de consumo da sociedade industrial, supõe que a aceitação do público esteja ligada aos efeitos de realidade produzidos por esse tipo de trama.

Talvez seja por esse motivo que, no decorrer do conto, a ideia de vigilância vai se tornando relativa, já que, na sétima parte, Úrsula afirma não se importar, ou mesmo sentir ciúmes, caso Roberto queira contrair um relacionamento com Marie. A liberdade nas relações afetivas se amplia, nesse sentido, à emancipação das estratégias de escrita literária para o gênero policial. Para entendermos de que modo "A santa de Schöneberg" tensiona a tradicional escrita detetivesca, reportamo-nos a Walter Benjamin (1996) no intuito de compreender como ocorreu o fenômeno histórico que resultou na perda da aura na obra de arte. Nas palavras do filósofo, as transformações, processadas no âmbito da modernidade, ocasionaram o surgimento de novas possibilidades técnicas, como também a mudança de perspectiva em relação à arte e ao próprio indivíduo. O valor de autenticidade deixou de ser expoente na produção artística quando as obras começaram a ser reproduzidas de forma massiva, como realça Benjamin. Vinculando-se ao conceito de mercadoria, a arte tornou-se mais acessível ao público geral, o que provocou uma total mudança na sua recepção, que antes era quase devocional e/ou ritualística:

> Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. [...] *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno do único*. (BENJAMIN, 1996, p. 169-170).

O significado estético da originalidade não está mais ligado ao valor de culto e magia da arte, resultando na emancipação das obras no que tange ao perfil tradicional de sua existência. Assim, é possível às massas se aproximarem do repertório cultural que antes ficava restrito apenas ao escol das elites. Nesse sentido, a ideia de representação também se transforma, pois deixa de ser aurática para assumir um caráter fragmentário e polimorfo. Com a reprodutibilidade, a função contemplativa das obras abre espaço para uma nova forma de se relacionar com a arte, permitindo ao público experimentá-la como entretenimento. Trata-se, portanto, de entendermos que Fonseca trabalha com um aparato ficcional bastante vasto em "A Santa de Schöneberg" no objetivo de abrir novos horizontes para a escrita do gênero policial.

Em regresso a Viena, Roberto busca descobrir não mais o destinatário da carta, mas sim o seu remetente que se chama W. Husack. Nesse instante, é que ele se depara com a imagem da santa de Schöneberg no pátio de um prédio arruinado pela guerra. A descrição da estátua é inevitável, o que talvez possa mitigar a curiosidade do leitor em conhecê-la. Aparentando grande entusiasmo, a personagem consegue localizar o nome do remente no painel de entrada do edifício. Outra vez Roberto se lembra da fatalidade ocorrida com Schiele, Edith e o bebê morto no ventre materno: "Teria consciência, o menino, do que aconteceria naquele 1918? 'Por que Schiele?', murmura ofegante, entre os dentes" (FONSECA, 1992, p. 90). O escritor mineiro realça a trágica e complexa natureza humana imputando a Roberto o mesmo fim que levou o pintor austríaco.

Ao encontrar-se com Hussack, em uma sala caracterizada como sombria, a personagem indaga se o conteúdo da epístola trata de Schiele. Em resposta, o remetente afirma positivamente e, com palavras inaudíveis, pergunta: "O que você sabe sobre Schiele? Meu Deus, quando poderei esquecer o passado?" (FONSECA, 1992, p. 92). Na sequência, um funcionário de Hussack, chamado Schlüter, tenta

asfixiar Roberto e, em luta, ambos caem de uma janela emoldurada por madeira velha. Ao término, o leitor, assim como a personagem, fica sem uma réplica para o verdadeiro conteúdo da carta e, muito menos, ao que acontece com Úrsula e Marie. Com a entrada do conto no universo do extraordinário, destacamos, novamente, o jogo de simulacros produzido em "A santa de Schöneberg" mediante os diversos recursos mobilizados por Rubem Fonseca na configuração de uma nova categoria de narrativa policial.

Considerações Finais

O conto "A santa de Schöneberg" enreda o leitor a todo o instante, permitindo-lhe não apenas contemplar a tessitura narrativa, mas, principalmente, conhecer os artefatos socioculturais mobilizados pela estética fonsequiana. Notamos que o efeito de reflexividade/espelhamento da linguagem faz com que a narrativa escape à ordem instituída pelo discurso do gênero policial. Além disso, o recurso a uma escrita que glosa diversas estratégias na construção das personagens, e seus dilemas existenciais, sugere como o autor mineiro desterritorializa o conceito de literatura de seu tempo. Não obstante, José Feres Sabino (2018) alude ao vazio que as personagens de Rubem Fonseca sentem, mas, ao mesmo tempo, não conseguem escapar a essa condição:

> Na obra de Rubem Fonseca, notamos que o raio de ação humana vai diminuindo, como se o homem "nascesse" numa cidade empilhada de gente, de dejetos, de detritos e progressivamente fosse sendo empurrado para espaços cada vez mais restritos, para a periferia das cidades, para seu próprio corpo, para suas próprias paranoias, tornando-se um observador obcecado de suas ilusões, minúcias corporais, excrementos, secreções. (SABINO, 2018, p. 232).

Nesse tocante, aventamos como a vida das personagens de "A santa de Schöneberg" está condicionada à irredutibilidade do destino, fazendo delas apenas peças de um jogo enigmático no qual a obsessão pela verdade/conhecimento constitui o fulcro narrativo. A interiorização do olhar com vistas ao desnudamento subjetivo torna mais evidente o desejo de abranger a totalidade do saber sobre o mundo. Trata-se de pensarmos que a literatura de Rubem Fonseca coloca o indivíduo

em uma constante reflexão a respeito das transformações sociais, em nível quase enciclopédico, já que necessita investigar as diversas referências históricas, geográficas e culturais trazidas por ele. Além do mais, a leitura do texto fonsequiano desvela a arbitrariedade de qualquer tradição ao colocar em xeque o valor de culto embutido às obras de arte, que, por sua vez, distanciava e restringia o acesso do público.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite.* São Paulo: Ática, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 1, 1996. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/684. Acesso em: dez. de 2020.

FONSECA, Rubem. A santa de Schöneberg. In:FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

FOUCAULT, Michel. O olho do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Revista Literatura e Sociedade. Edição comemorativa: João Luiz Lafetá.* São Paulo, n. 5, 2000. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/196100. Acesso em: dez. de 2020.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, julho/dez., 2004.

PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Revista Signótica*. Goiânia, p. 9-27, n° 11, jan./dez. 1999. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7259/5145. Acesso em: dez. 2020.

SABINO, José Feres. Rubem Fonseca: modalidades de encarceramento. *Estudos Avançados*. v. 32, n. 92, 2018. Disponível

em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000100229&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: dez. 2020.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VILLAÇA, Alcides. Com o anteparo da memória. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. S3 - S3, 30 jul. 2011.

Exílio e melancolia no conto "Bárbara no inverno", de Milton Hatoum

Alexandre Luiz Ribeiro da Fonseca Júnior (UFMG)[1]

Exílio, melancolia, abismo e desastre: uma leitura de "Bárbara no Inverno"

O conto, aqui analisado, pertence ao livro "A cidade ilhada" (2009), do escritor brasileiro contemporâneo Milton Hatoum. Esse livro é uma coletânea de 14 contos, cuja temática principal gira em torno de sujeitos em trânsito, errantes, imigrantes, viajantes, estrangeiros, exilados e em estado de profunda descontinuidade, ilhados em si mesmos e em procura de uma identidade nunca efetivamente encontrada. Trata-se de uma temática muito presente na obra do escritor, cujo trato multicultural e dotado de hibridismo étnico é marcante em sua escrita. As personagens apresentam-se em travessia constante, levando à abertura para o outro, isto é, sugere-se que, pela alteridade, caminhos de construção – e de revisão – de identidades possam ser trilhados.

Na literatura contemporânea, discute-se largamente e criticamente, no âmbito da ficção, tais categorias, cuja força simbólica leva a colocar em xeque as ideias fixas de pertencimento e de enraizamento, embora também apresente os avessos dessa constante errância, tendo em vista que motivações econômicas, políticas e autoritárias, por exemplo, podem forçar o sujeito a uma deriva absoluta, a um degredo de si mesmo e de seu território natal. Conforme advoga Rita Olivieri-Godet (2010, p. 189-190),

> [...] as figuras da errância exploram diversos aspectos, mas têm em comum a ideia de deslocamento físico ou mental, voluntário

1. Bacharel em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UNIVERSIDADE Federal de Minas Gerais (UFMG). Área de Concentração: Literatura Brasileira/ Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural. E-mail para contato: alexandre.r.fonseca@hotmail.com. Link de acesso ao currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/9261849674407829. Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

> ou involuntário. Daí decorre a ambivalência da imagem da errância: positiva, como a aventura voluntariamente assumida que, em algumas narrativas pós-modernas, evolui no sentido da busca da desterritorialização de pertencimentos, como a viagem iniciática à descoberta de si mesmo e dos outros; negativa como desenraizamento involuntário, enfocando a violência das travessias impostas de territórios, representadas pelas figuras do imigrante, do refugiado, do exilado, do marginal, errantes excluídos.

Logo, narrativas destinadas a explorar as diversas facetas da errância subjetiva e objetiva figuram seres marcados, ao mesmo tempo, pelas benesses e pelos males advindos do deslocamento, seja ele territorial ou psicológico. Em um mundo marcadamente globalizado, cujo drama dos refugiados é latente, essas reflexões são urgentes e fazem com que o escritor, enquanto presente no debate público, emerja como aquele que deve

> [...] falar a partir da margem da produção de ideias, evitando o pensamento central e levando em conta os marginalizados do conjunto social. A condição do intelectual é a do exílio, a do ' fora-do-lugar' deslocando a frente da cena. Tal condição é assumida por estes narradores, nômades e deslocados, exilados muitas vezes dentro do próprio espaço nacional. (CURY, 2007, p. 14)

Sob a perspectiva apresentada, da professora Maria Zilda Ferreira Cury, em diálogo com o pensamento de Edward Said, os narradores dessa "literatura errante" assumem a condição conflituosa e tensa do desenraizamento, forçado ou não. Quando se trata do exílio, tema de base do conto aqui discutido, as configurações apresentadas tornam-se ainda mais problemáticas, haja vista a situação ambivalente do exilado, cujo motivo de deslocamento, muitas vezes, é de ordem política. De acordo com Vieira (2016, p. 50, grifos nossos), tais narrativas de deslocamento se produzem a partir de uma nova ótica, qual seja:

> Por via dos tropos de viagem e migração, narrativas contemporâneas brasileiras também **mapeiam comportamentos afetivos**, ilustrando os **sentimentos de ansiedade e de perda** nos indivíduos em contato com as diversas formas de migração, diáspora, exílio e alteridade. [...]. A nova ótica fora do lugar brasileira dá enfoque a viagens e locais internacionais em que protagonistas fazem o papel de viajantes, exilados, residentes, migrantes ou imigrantes **tentando sobreviver a experiências sociais e mentais de deslocamento e desamparo**.

Desterrado, desamparado e degredado, o sujeito que se exila foi, de certa forma, expulso de seu território por perseguição político-ideológica. Destituído da segurança identitária, vive à deriva, à espera de um retorno sempre adiado. Em artigo em que analisa criticamente o romance "A noite da espera" (2017), também de Milton Hatoum, no qual o protagonista está exilado em Paris, o pesquisador Alexandre Luiz Ribeiro da Fonseca Júnior comenta:

> Sabe-se que a situação de um exilado, principalmente em um regime de exceção, **representa a mais profunda crise identitária**, prefigurando um indivíduo rompido, flutuante, que precisa agenciar e negociar com o outro, pois é um estrangeiro, um "estranho", conforme a perspectiva freudiana. Acaba, assim, tornando-se um estrangeiro para si mesmo, pois não pertence a lugar algum, mesmo estando paradoxalmente em dois: o lugar de origem e o lugar atual. **Quer voltar para sua terra natal, a mesma que o baniu. No lugar atual, não se sente pertencido. É, assim, um ser fraturado, rompido, fragmentado**. (FONSECA JÚNIOR, 2019, p. 507, grifos nossos)

Acrescente-se, também, o fato de que o deslocamento, em si, pode gerar perturbação e desconforto no indivíduo conforme salienta Zygmunt Bauman em seu livro "Identidade" (2005):

> Estar total ou parcialmente "deslocado" em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa "se sobressaiam" e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar. (BAUMAN, 2005, p. 19)

Com efeito, o conto "Bárbara no Inverno", em seu enredo manifesto, narra a experiência de um casal de exilados brasileiros em Paris, Bárbara e Lázaro. Nesse sentido, o drama do exílio percorre toda a narrativa, daí a importância de sua discussão *a priori*. Também é manifesta, neste conto, a dessubjetivação de Bárbara, cuja causa aparentemente não é revelada à primeira vista, embora possa estar associada ao fenômeno do exílio e às vicissitudes íntimas do casal. Narrado em terceira pessoa, o conto acaba por se revelar mais misterioso em relação ao drama intrínseco aos jovens exilados, já que desloca o ponto de vista para a esfera do narrador, cuja observação parece

distanciar o leitor da trama interna e oculta, a qual parece ser revelada no final do conto, fazendo com que a composição textual seja entrevista conforme as perspectivas teóricas aqui adotadas.

Merece destaque, também, o momento histórico no qual o conto é contextualizado. A narrativa se dá no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), regime autoritário e repressivo, o qual, pelo menos desde a promulgação do Ato Institucional de número 5 (A.I.-5), em 13 de dezembro de 1968, condenou dissidentes e opositores políticos ao exílio, pois, se permanecessem em território nacional, seriam, com certeza, torturados, presos ou, até mesmo, assassinados. Um dos destinos de grande parte dos exilados políticos brasileiros e latino-americanos foi justamente Paris, cenário do conto. Como recorda Said (2003, p. 49, grifos nossos), "Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram **anos de solidão miserável** [...]".

> Nas tardes de sábado, quando Lázaro se reunia com os amigos, Bárbara chegava da redação da RFI **com notícias sinistras da América Latina: prisões, mortes, sequestros, tortura**. Depois de uma discussão exaltada, o silêncio prevalecia sobre a **impotência e a revolta**; Bárbara punha um disco e os convidados ficavam fumando e bebendo, pensando no que fazer. Terminavam o almoço na hora do jantar, e as propostas do fim de noite variavam: **um protesto em frente à embaixada do Brasil, um encontro com intelectuais franceses, um abaixo-assinado no** *Le Monde***, uma concentração na praça da Sorbonne.** (HATOUM, 2009, p. 64, grifos nossos)

Observa-se, neste trecho, em consonância com o exposto, as evidências do clima de terror prevalecente no Brasil e na América Latina nos anos 1960 e 1970. O regime autoritário implantado em solo nacional transformou-se em uma verdadeira máquina de perseguição, de violação dos direitos humanos e de tortura sistemática e generalizada. Mesmo fora do Brasil, os exilados, reunidos em grupos e em círculos, organizavam protestos visando chamar a atenção da comunidade internacional para o que vigorava em seus países de origem. É salutar recordar que, na França, principalmente após a Revolução Cultural de 1968[2], respirava-se a luta pelos direitos inalienáveis

2. O movimento de maio de 1968, na França, representou a renovação dos valores comportamentais e a expressão da cultura jovem. No Brasil, atrelou-se a algumas reivindicações estudantis durante a Ditadura Civil-Militar e foi base

do cidadão, e os jovens obtiveram papel fundamental nesse processo revolucionário.

Desde o início da narrativa, prefigura-se uma negociação de identidades, imperativa ao sujeito deslocado. Para ser "aceito" em terra estrangeira, é necessário justificar-se com a comunidade local. Na maior parte das vezes, esta é dada pelo trabalho a ser exercido pelo sujeito. Nesse sentido, estar empregado pressupõe uma ocupação laboral e pode justificar a presença desse elemento "estranho" em outro território. Em um artigo em que analisa o romance "Estive em Lisboa e lembrei de você", de Luiz Rufatto, a professora Rita Olivieri-Godet, já citada neste artigo, comenta a respeito da legitimação do fenômeno migratório pelo trabalho:

No campo da sociologia, a obra de Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou les paradoxes de l'alterité. L'illusion du provisoire* (2006), mostra como o **trabalho legitima o fenômeno migratório**, representado como **provisório**, tanto do ponto de vista da sociedade que acolhe o imigrante como do ponto de vista da sociedade de origem. Segundo esse autor, o fenômeno migratório só pode ser entendido se for levado em conta que a imigração numa sociedade corresponde sempre uma emigração fora de outra sociedade: **a partida está sempre associada ao retorno**. O emigrante-imigrante encontra-se assim diante da dificuldade de construir sua relação com o 'lugar habitado' que **se apresenta como provisório.** (GODET, 2012, p. 134, grifos nossos).

Embora não se trate aqui de um fenômeno migratório associado diretamente à busca por melhores condições socioeconômicas, ligadas ao universo empregatício, já que o exílio possui natureza essencialmente política, é interessante perceber essa relação, já denunciada no início do conto:

> Lázaro **lecionava português** a um grupo de executivos do La Défense e Bárbara **trabalhava na redação** da Radio France Internationale. Mas só Lázaro **era exilado**, só ele **havia sido preso no Brasil**, e isso Bárbara lembrou na primeira reunião no quarto e sala da avenida Géneral Leclerc. Para Lázaro, a prisão não era heroísmo, e do inferno do cárcere não se orgulhava nem tirava proveito político ou moral. **Viviam em Paris com o coração e o pensamento num canto**

para o movimento Tropicalista. Contraditoriamente, 1968 também é o ano de acirramento do golpe de 1964 no Brasil com a promulgação do Ato Institucional de número 5 (AI-5), que, dentre outras medidas, institucionalizava a tortura.

> **do Rio**: o apartamento avarandado de Copacabana onde moraram quase dois anos, conciliando a militância com o calor da paixão, até o dia em que Lázaro foi preso e **Paris se tornou um destino temporário**. (HATOUM, 2009, p. 63).

Tais considerações encontram ressonância com o pensamento de Julia Kristeva, uma das teóricas mais importantes na discussão sobre estrangeiridade, deslocamentos e exílio. No reconhecido livro "Estrangeiros para nós mesmos", Kristeva também associa o imigrante, ou o exilado, ao trabalho:

> O estrangeiro é aquele que trabalha. Enquanto os nativos do mundo civilizado, dos países adiantados, acham o labor vulgar e assumem os ares aristocráticos da desenvoltura e do capricho (quando podem...), você reconhecerá o estrangeiro pelo fato de que ele *ainda* considera o trabalho como um valor. Certamente uma necessidade vital, o único meio da sua sobrevivência, que ele não coroa necessariamente de glória, mas reivindica simplesmente como um direito básico, grau zero da dignidade. (KRISTEVA, 1994, p. 25, grifos nossos).

Outra notação crucial é o fato de que, desterritorializados, os personagens apresentam-se impregnados do desejo utópico da volta e encaram o local de degredo como provisório, pois não se sentem realmente pertencidos neste espaço. Estar no exílio exige reconfigurações constantes, reordenamentos diversos, redescobertas infinitas. Experiência provocadora de traumas, determinante no surgimento de rupturas e de descontinuidades psicológicas. Ao sujeito exilado, restam a solidão e o vazio imiscuídos na ausência da língua materna, fato que, combinado com experiências profundas de perda, pode culminar em um abismar-se sem fim. Notadamente, Bárbara, pelo apego ao trabalho e a Lázaro, acabará por enfrentar essa experiência de uma maneira um tanto quanto mais solitária, profunda e traumática, resultando em sua despersonalização e em sintomas de melancolia. Mais uma vez segundo a ótica de Kristeva (1994, p. 17-18, grifos nossos), o que se realça, na experiência de estrangeiro, é a nostalgia melancólica:

> A dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. Conhecemos **o estrangeiro que chora eternamente seu país perdido**. **Enamorado melancólico de um espaço perdido**, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida.

> **O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada**. Ele sabe disso, com o saber desolado dos que desviam a raiva dos outros (porque sempre existe um outro, um coisa ruim do meu exílio) contra si mesmo: "Como pude abandoná-los? Eu mesmo me abandonei. " E mesmo aquele que, aparentemente, foge do veneno viscoso da depressão, não se priva disso, no fundo do seu leito, nos momentos glaucos entre a vigília e o sono. Pois em meio à nostalgia. Embebido de perfumes e de sons ao quais não pertence mais e que, por causa disso, o ferem menos que os daqui e de agora, **o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante.** Feliz?

O coração desses jovens, como foi percebido, estava no Rio de Janeiro, ansiavam pela terra natal. Procuravam ressignificar essa perda quando "iam ao mercado na rua Mouffertard, onde mitigavam a saudade comendo e cheirando frutas que os remetiam ao outro lado do Atlântico, ou conversando com africanos, antilhanos e latino-americanos" (HATOUM, 2009, p. 63). A partir de uma memória afetiva, gustativa e olfativa, eram devolvidos, mesmo que ilusoriamente, ao berço materno, fato mediador entre o local atual e o local deixado para trás, provocador, portanto, de uma falsa sensação de segurança. Como bem delineia Godet (2010, p. 204), "A nostalgia do país de origem é uma armadilha da memória afetiva que captura o sujeito num passado imóvel que lhe dá segurança". Sobre essa experiência desconfortante do exílio, em que se perdem os laços com o lugar de origem, culminando em uma solidão absoluta, Edward Said afirma:

> Ele é **uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal**, entre o eu e seu verdadeiro lar: **sua tristeza essencial jamais pode ser superada**. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para **superar a dor mutiladora da separação**. As realizações do exílio são permanentemente minadas **pela perda de algo deixado para trás para sempre**. (SAID, 2003, p. 46, grifos nossos).

Atravessados pela experiência do exílio, os personagens sofrem o distanciamento físico em relação à terra natal. Juntos, poderiam amenizar essa dor, mas, ao longo do conto, percebe-se o nascimento de problemas íntimos do casal, os quais reforçam, principalmente em Bárbara, a dor da solidão e do abandono:

> Então **alguma coisa desandava** e Lázaro não sabia por quê, ou apenas desconfiava e ele mesmo não queria, não podia aceitar. **Antes não era assim**, ele pensou. No começo do namoro os dois **ouviam a mesma música** quase todas as noites e, no tempo em que moraram juntos no Brasil, a paixão e a política se completavam; depois **do primeiro inverno em Paris, o exílio, a solidão e a saudade do Rio os uniam e, quando a melancolia os deixava abatidos, Bárbara punha o disco e esperava a música**, como se aquela canção tivesse o poder ou a magia de exorcizar qualquer vestígio de ameaça ou mesmo indiferença à vida amorosa. Essa música não conta a nossa história, dizia ele, e Lázaro, pensativo: Claro, o inferno dessa canção pertence aos outros, e os dois dançavam em silêncio, dando passos curtos e arrastados, **esperando mais uma noite fria passar:** ela rum, ele vinho e depois vodca, e iam vivendo assim, **sonhando com a viagem de volta ao Brasil**. (HATOUM, 2009, p. 64, grifos nossos).

Este trecho, bastante pungente e revelador, indica, de antemão, a situação conflituosa que, mais tarde, redundará em catástrofe, em desastre. A atmosfera ambivalente do exílio é realçada pela vivência singular do casal. Percebe-se, pelo uso dos tempos e modos verbais, a existência de um passado anterior ao presente da enunciação, no qual a união dos jovens parecia mais estável – "antes não **era** assim". Alguma coisa estava fora da ordem habitual, suposição reforçada pelos problemas inerentes ao exílio, o qual é "uma solidão vivida fora do grupo" (SAID, 2003, p. 50). Solitários, os personagens buscam, de modo ilusivo, pela terra perdida, sonham com a volta, com o retorno, embora Lázaro, talvez se sentindo mais adaptado ao exílio, tendo em vista a amizade com outros exilados, adiasse a volta para quando o regime militar findasse: "Ninguém pensa em voltar, disse Lázaro, o tempo por lá ainda está fechado" (HATOUM, 2009, p. 66). Contudo, o esvaziamento relativo à melancolia, espelhado nas noites frias de inverno, dificulta ainda mais a realização desse desejo, joga-o ao campo da incerteza e abre brechas para a disseminação de conflitos indesejados, porém involuntariamente permitidos.

Supõe-se, ainda, pela leitura do trecho acima, o desenvolvimento do sentimento de melancolia. Ter um objeto perdido, rompido ou distanciado implica ao sujeito a melancolia, fundamentalmente marcada pela não superação e pela suspensão do tempo e do espaço. O melancólico, estigmatizado pelo trauma, não consegue, a princípio, superar sua perda. Estabelece uma conexão com o objeto perdido calcada em um conflito com o passado e em uma desconfiança com o

futuro, vivendo suspenso no tempo presente. De acordo com Freud (2010, p. 172-173, grifos nossos):

> A melancolia se caracteriza por **um desânimo profundamente doloroso**, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e **um rebaixamento do sentimento de autoestima**, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.

Nota-se, também, na leitura do conto, a duplicidade antagônica e agônica entre Lázaro e Bárbara, motivo principal do desenrolar de conflitos componentes da narrativa. De acordo com o narrador, apenas o personagem masculino era exilado, dado seu envolvimento direto com a militância estudantil e a sua prisão em território brasileiro. Contudo, pode-se, por trás dessa afirmação um tanto quanto categórica, mas ao mesmo tempo indicadora de uma outra forma de exílio, supor que à Bárbara cabe uma experiência para além do âmbito político. Sugere-se que seu exilar-se seja de fundo muito mais subjetivo, hipótese talvez confirmada no fim do conto. A personagem feminina possui uma natureza muito própria, capaz de romper determinadas barreiras invisíveis. Em seu nome, *Bárbara*[3], já se supõe a estrangeiridade inerente ao seu universo íntimo. Estranha, única, perfeitamente alheia ao mundo, mas dentro de si. Entretanto, estranhar-se ao mundo externo pressupõe também um lado negativo, um completo esvaziamento que pode redundar em melancolia. Ao longo do conto, percebe-se que Bárbara apega-se a Lázaro e ao seu trabalho, revelando-se profundamente solitária:

> Bárbara **não tinha amigos**, e sua vida era a RFI e Lázaro, os mesmos passeios com ele, e a recusa em participar de reuniões clandestinas até o dia em que ele convidou uns amigos para almoçar e conversar sobre o exílio, e foi então que ela conheceu Feancine e Laure, e ficou tentando descobrir qual delas se interessava por Lázaro, enquanto

3. O nome Bárbara significa "estrangeira", "forasteira", "estranha". Surge a partir do grego, "bárbaros", o de fala ou língua incompreensível. De acordo com Kristeva (1994, p. 57), "O termo 'bárbaro' torna-se então frequente para designar os não-gregos. Homero aplicava a palavra 'barbarófonos' aos naturais da Ásia Menor que combatiam com os gregos e parece ter forjado o termo a partir de onomatopeias imitativas: *bla-bla*, *bara-bara*, balbucios inarticulados ou incompreensíveis."

> a bebida e o haxixe os envolviam num ambiente de lascívia e queixume que **Bárbara detestava**. (HATOUM, 2009, p. 69, grifos nossos)

No caso específico dos personagens, principalmente de Bárbara, a melancolia está associada à perda da terra natal. Mais adiante, ver-se-á que também se associa ao seu completo esvaziamento, oriundo de brigas com Lázaro, de desconfianças referentes ao relacionamento e de ciúmes das amigas do jovem. Retomando o excerto, observa-se a presença de uma música dissolvente e embaladora dos momentos de comunhão do casal. Essa canção, que será revelada mais diretamente no fim do conto pelo verso "E me vingar a qualquer preço", é de composição de Chico Buarque: "Atrás da porta". Sua manifestação no conto é de extrema importância, uma vez que, percorrendo toda a narrativa a partir de índices determinados, demonstra a situação conflituosa do casal exilado, piorada a partir do "terceiro inverno parisiense", quando Lázaro convidará amigos para comemorar seu aniversário. Bárbara, então, passará a sofrer uma crise de ciúmes quando vê Laure, amiga de Lázaro, beijando-o. A partir de então, o relacionamento do casal entra em um abismo, e Bárbara, solitária, esvazia-se de si mesma, porém com sentimento de ódio e de rancor. Vale transcrever a música de Chico Buarque a fim de que se perceba o drama evocado pela letra: a partida do ser amado, o desespero, a maldição proferida, a possessividade colérica, a vingança prometida.

Atrás da Porta (Chico Buarque)

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

> Dei pra maldizer o nosso lar
> Pra sujar teu nome, te humilhar
> E me vingar a qualquer preço
> Te adorando pelo avesso
> Pra mostrar que inda sou tua
> Só pra provar que inda sou tua

O drama evocado pela letra da canção é análogo ao drama experienciado pelo casal em situação de exílio. É ele que comporá, como na música, as entrelinhas ocultas propiciadoras da intensidade revelada ao fim do conto: momento de estranhamento completo, de estrangeiridade absoluta, de deslize ao vazio, de desastre. Após a festa de seu aniversário, Lázaro já previa uma catástrofe:

> E agora **o silêncio, a noite fria,** a louça suja no chão da sala. Lázaro pensou: **melancolia, inverno e ciúme**, e pressentiu o **tremor de algum desastre**; esperou-a sair do quarto e convidou-a para dar uma volta até a Bastilha ou as livrarias de Saint-Germain. Ou então um conhaque em Montparnasse. Ela ignorou o convite, tomou mais um gole de rum e confessou: **queria voltar para o Brasil.** (HATOUM, 2009, p. 66, grifos nossos)

Neste trecho, evidentemente forte e profético, a noite fria de inverno, o silêncio e o desejo de regresso ao Brasil vêm se somar aos ciúmes de Bárbara, catalisando a o desastre prenunciado. Fonte de intensa desestabilização, o exílio ganha contornos mais sombrios associado ao inverno, daí a importância dele na intitulação do conto. É interessante notar que Edward Said propõe uma relação instigante entre inverno e exílio:

> O exílio jamais **se configura como o estado de ser satisfeito, plácido ou seguro**. Nas palavras de Wallace Stevens, **o exílio é uma "mente de inverno"** em que o *páthos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, **sua força desestabilizadora entra em erupção novamente**. (SAID, 2003, p. 60, grifos nossos)

Em suma, um desastre gestado no inverno e no exílio: fonte suprema de traumas que, acoplados a um abandono sentimental, sofrido

posteriormente pela personagem feminina, só poderia resultar na perda do astro, como define Maurice Blanchot:

> O desastre, **ruptura com o astro, ruptura com toda forma de totalidade**, sem, entretanto, denegar a necessidade dialética de um cumprimento, profecia que não anuncia nada além do que a recusa do profético com simples evento por vir, abrindo, todavia, descobrindo a paciência da palavra velante, atingida pelo infinito sem poder, isso que não se passa sob um céu sideral, mas aqui, um aqui em excesso sobre toda presença. Aqui; onde, pois? (BLANCHOT, 2016, p. 115, grifos nossos)

Deste ponto em diante, a vida do casal entra em um vertiginoso declínio resultante em um abismo sem fim. Bárbara, assolada pelos ciúmes, assim como a voz poética da canção de Chico Buarque, passa a maldizer o relacionamento, e Lázaro começa a tratá-la com indiferença:

> Bárbara acendeu o abajur e passou **a injuriar o namorado, a maldizer a vida dos dois, e a jurar vingança.** Num momento de fraqueza ela o olhou com ternura e começou a chorar. [...]. Bárbara se curvou para beijar sua boca, e ele não pôde **disfarçar a frieza dos gestos** quando ela tentou abraçá-lo com um **desespero de náufrago.** [...]. Numa madrugada de fevereiro ela não o encontrou na sala. [...]. Não foi atrás dele, não queria arriscar um desencontro. Esperou-o **atrás da porta**, encostada à parede, o corpo inerte como o de uma sentinela, aliviada por não ter que pensar em mais nada. Quando amanheceu, ela ainda estava de pé, **o cabo da faca na mão fechada. A porta não foi aberta**. (HATOUM, 2009, p. 68, grifos nossos)

Em profunda ressonância com a música de Chico Buarque, este trecho marca a divisão do conto e prepara o leitor para o final. Nele também são apresentados certos índices, como "o cabo da faca na mão fechada", denunciadores de um fim trágico: morte ou suicídio? Bárbara, cuja vida em Paris só fazia sentido ao lado de Lázaro, passa a se desesperar, a lançar-se em um abismo de si. O jovem namorado, de espírito desenraizado, abandona-a. A jovem passa insistentemente a procurá-lo, mas em vão. Não há pistas de seu paradeiro. Até que, em um determinado dia, quando foi promulgada a Lei da Anistia[4], em 1979, Bárbara descobre o nome de Lázaro na lista daqueles

4. Lei de número 6.683, sancionada pelo então presidente João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979. Permitiu o retorno de exilados por dissidência ou crime político durante a ditadura civil-militar brasileira.

que poderiam regressar ao Brasil. Decididamente, retorna ao Rio de Janeiro, ao mesmo apartamento de outrora, na esperança de encontrar Lázaro. Eis, enfim, que o encontra, embora com outra mulher, de quem ela nem desconfiava em suas crises de ciúme. Levemente, como uma borboleta que paira sobre as flores, dança seu réquiem ao som da canção buarqueana, escutada naquele momento por Lázaro como o cumprimento da vingança: diante de seus olhos, Bárbara, finalmente, estranha-se, barbaramente se lança do sétimo andar do edifício em Copacabana e talvez faz nascer no asfalto uma flor abismal: "Ele e Cláudia ficaram assim por algum tempo, os dois imobilizados pelo pânico ou culpa, a voz de Chico Buarque cantando baixinho: 'E me vingar a qualquer preço'..." (HATOUM, 2009, p. 72).

Referências

BAUMAN, Zymunt. *Identidade.* Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A escritura do desastre.* Rio de Janeiro: Lumme Editor, 2016.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias discursivas. *Letras de Hoje,* Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007, p. 7-17, 2007.

FONSECA JÚNIOR, Alexandre Luiz Ribeiro da. O recurso ao diário em *A Noite da Espera*, de Milton Hatoum: o desenho de um conflito pessoal e de um conflito histórico-político. *Letras de Hoje,* Porto Alegre, v. 54, n. 4, out./dez. 2019, p. 503-511, 2019. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/33038. Acesso em: 15 jul. de 2020.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo:* ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GODET, Rita Olivieri. "Entre o chão encontrado e o chão perdido": Estive em Lisboa e lembrei de você, de Luiz Rufatto. *Aletria,* Belo Horizonte, v. 22, n. 3, set./dez. 2012, p. 131-138, 2012.

GODET, Rita Olivieri. Errância/migrância/migração. In: GODET, Rita Olivieri. BERND, Zilá. (org.). *Dicionário das mobilidades culturais:* percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada.* São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.* Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA, Nelson H. Fora do Brasil-globalização e deslocamento na literatura brasileira contemporânea: migração transnacional e luto cultural. In: CHIARELLI, Stefania, OLIVEIRA NETO, Godofredo. *Falando com estranhos - o estrangeiro e a literatura brasileira.* Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

Formas incomuns de um autor irremediável: o cenário narrativo em *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu

Deyse Filgueiras Batista Marques[1]

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, mas nunca pertenceu àquele lugar ou a qualquer outro. As obras do autor são marcadas por um estrangeirismo em si próprio. Enquanto artista, ele encontrava na escrita a sua possibilidade de fuga de si mesmo e dos outros, especialmente, como ele mesmo relatava, quando se permitia ser mais sincero na sua produção literária do que em conversas e encontros com qualquer pessoa. Suas obras foram marcadas por cartas, romances, novelas e peças teatrais, mas, acima de tudo, foi nos contos em que seu talento se revelou.

O livro *Morangos Mofados* é, até hoje, o de maior repercussão de Caio Fernando Abreu. A obra é mesclada por uma coletânea de contos e é divida em três partes: "O Mofo", composta de nove contos; "Os Morangos", de oito; e um último conto que dá título ao livro: "Morangos Mofados". A primeira parte é marcada pelo sombrio e a descrença no mundo, uma total asfixia da liberdade e da esperança; na segunda parte, por sua vez, Caio Fernando Abreu se mostra mais disposto a despejar na realidade dura as sementes dos morangos, para que esses frutifiquem mesmo diante da repressão vivida. Essa possibilidade de esperança se confirma no último conto do livro, que traduz a reabertura da liberdade.

Mesmo com esse fiapo de pensamentos positivos que vão se revelando com a leitura dos contos, a obra inteira é marcada por elementos que confirmam a solidão e melancolia em que Caio Fernando Abreu se enclausurava, bem como a necessidade do autor de preencher esse vazio das grandes cidades e da própria vida por qualquer coisa que o fizesse amar e ser amado. José Castello (2008 apud CALLEGARI, 2008, p. 09), no prefácio do perfil de Caio Fernando Abreu escrito por Jeanne Callegari, afirma a dor e a escrita de Caio F. estavam intimamente interligadas, de forma a construir "um escrito irremediável. E aqui se deve entender o irremediável em dois sentidos: como uma condenação (algo que não tem remédio), e como um

1. Graduada em Letras - Língua Portuguesa (UEMA) e mestranda em Letras (UEMA).

destino (algo em que ele se lança para a vida e com grande vigor)" (CASTELLO, 2008, apud CALLEGARI, 2008, p. 09).

Muitos temas são apresentados ao longo do texto do livro: drogas, AIDS, homossexualidade procura e desamparo, desencanto, estranhamento e o sentimento de marginalização. Até mesmo ao tratar de amor, Caio Fernando Abreu o fez de forma dolorida, pois o desabrochar dos sentimentos e a descoberta de uma possível fonte de felicidade são interrompidas pelo rompimento de grandes relações. Foi em *Morangos Mofados*, ainda, que o autor despertou o seu lado mais chulo e "não-literário", pois expôs uma versão de si e dos seus escritos que não seguiam as técnicas e padrões que eram valorizadas na época – sofreu, portanto, desprezo por críticos que condenavam o seu estilo livre e sem censura.

Talvez tenha sido na própria recusa da sua escrita que Caio Fernando Abreu tenha achado a possibilidade de resistir diante do movimento repressivo que abafava outras vozes como a dele, na época em que ter sentimentos contrários ao de redenção era proibido; eram vozes que tentavam se manifestar com a escrita, mas que tinham a sua possibilidade de comunicação incapacitada:

> O incomum torna-se o próprio processo de comunicação. O fracasso da escrita, da literatura, passa a ser a fonte de resistência literária, onde o mundo da cultura de massa é devorado e transformado. O sonho acabou, mas retorna de uma nova forma em outra utopia. Atualizada no presente e no ato, a obra de Caio Fernando Abreu é uma ação, um movimento, uma saída de um lugar banalizado. (SILVA, 2011, p. 02)

Caio Fernando Abreu denunciava a todo instante a sensação de viver diante de tanta opressão, destacando sempre a sua busca por justificativas que fizessem valer à pena todo o sacrifício que a sua geração parecia sofrer. No conto "O dia que Urano entrou em Escorpião", da primeira parte do livro, "O Mofo", o narrador concentra suas forças na busca por algo que seja real, justamente por não ter mais o controle sobre essas mesmas coisas e não conseguir direcionar ao seu favor o sentido que cabe a eles – o que antes ele conhecia já não é mais, então cabe ao personagem promover uma busca de ressignificação diante daquilo que agora lhe é ofertado, além de concentrar as suas forças em não se render aos referenciais que estão sendo impostos. Ao afirmar que "então perguntou se os outros entendiam (...),

mas não pareciam entender. (...) Deu um salto à janela gritando que ia se jogar, que ninguém o compreendia, que nada valia mais a pena, que estava se saco cheio e não apostava um puto na merda de futuro" (ABREU, 2005, p.34), o autor deixa clara a sua necessidade de associar compreensão, futuro e liberdade.

A receptividade da obra pelo público foi enorme, fato decorrido das circunstâncias vividas nos anos 70, que trouxeram para 1982, ano de publicação da obra, um público amadurecido e aberto ao atrevimento do escritor. O cenário escolhido por Caio Fernando Abreu é o da cidade, por achar que nesse ambiente os seus personagens poderiam reagir de forma mais instintiva e diversa diante das mais diferentes circunstâncias que a eles seriam apresentadas; percebe-se, então, que as demais temáticas, como crítica social e inconformidade diante da repressão, são desenvolvidas concomitantemente à interioridade do homem. Por isso, mesmo quando o tema urbano é o adotado, nota-se uma investigação introspectiva do personagem, dando lugar a uma narrativa psicológica, onde as reflexões do inconsciente se confundem com o momento de vida - são os traumas pessoais e a força da realidade se cruzando.

A obra *Morangos Mofados* destaca-se especialmente por isso: em meio à repressão vivida pela população, seja por parte do governo, seja pelo interior de cada homem que reprime a si mesmo, Caio Fernando Abreu escolheu tratar os seus personagens com uma nova perspectiva, uma que despertasse, por meio de suas histórias, um desejo de que cada um reavaliasse os seus preceitos político-ideológicos. Mesmo tendo sido produzida sob um clima de autoritarismo, onde a censura e a perseguição política, que eventualmente o autor chegou a de fato sofrer, fossem constantes, a obra conseguiu ser marcada em todos os seus contos por uma inclinação sociopolítica e ainda de maneira que essa manifestação não ficasse isolada em um conto e outro, mas sim de forma que se relacionassem e fizessem sentido quando juntos.

É nesse ponto que a fragmentação na obra é despertada. É curiosa a maneira como o autor aborda suas temáticas de maneira que, à primeira vista, o leitor talvez ache que não exista de fato uma mensagem por trás daquelas palavras: em um primeiro olhar, é difícil dizer se existe realmente uma unidade perpassando por todos os contos, de modo a manter um significado totalizante. Porém, quando a leitura é feita, o leitor passa a se encontrar em meio às palavras; o

próprio autor usa de artifícios para permitir esse encontro de quem lê com o texto, na medida em que, por exemplo, ao longo da narrativa, faz menção a livros, filmes ou canções, mostrando a todos que aquilo que a ele faz sentido e indica uma forma de comportamento a ser admirado e seguido, pode igualmente ser o referencial de muitas outras pessoas. Portanto,

> À extensão, à diversidade e à intertextualidade da obra de Caio Fernando Abreu, alia-se a plurissignificação dos textos, e esses são traços que, combinados constituem um empecilho para o estabelecimento de uma leitura generalizante de sua obra, embora a maior parte do discurso críticos sobre a sua produção literária indique uma coordenada constante na obra. Por isso, selecionar um ângulo de investigação e levantar aspectos relevantes da literatura do escritor tornam-se estratégias necessárias para uma leitura interpretativa que possa não só contribuir para a interpretação dos textos, mas também apontar particularidades ainda não discutidas pela recepção crítica. (PORTO, 2005, p. 10)

Assim, o leitor passa a perceber que não as histórias em si, mas as temáticas de cada conto passam a ser costuradas, até que ao final do livro existe uma manifestação de ideologia única, mas que pode ser explorada por personagens diferentes em circunstâncias diversas. Caio Fernando Abreu demonstra, então, que o interior de si mesmo não está somente nos seus pensamentos, mas que pode estar em qualquer pessoa ou em qualquer lugar. Desse modo,

> Em *Morangos Mofados* o autor constrói os contos, explorando especialmente a posição do narrador ou a ausência dele, numa narrativa que é fragmentada e lacunar, densa e complexa. O autor filtra aspectos do contexto social e explora-os, apresentando uma (re)visão de valores, condutas e ideologias próprias dos períodos autoritários e de sociedades conservadoras. Ao questionar tais ideologias e posições preconceituosas marcadas por um pensamento conservador, a obra mostra a mediocridade e o preconceito de uma sociedade voltada para o culto de valores tradicionais, convidando o leitor a fazer parte das histórias e a tomar posição crítico-reflexiva em relação ao contexto e a posturas assumidas pela classe dominante. (PORTO; PORTO, 2004, p. 68)

O que se teria aqui é algo que Andrade (2007, p. 128) vai tratar como uma "estrutura psíquica em pedaços". Usando de conceitos freudianos, tais como *Ego*, é possível analisar tanto o espaço da consciência,

que é construído por aquilo que o sujeito de fato conhece e que se adequa ao seu princípio de realidade, como pelo espaço formado pelo *Id*, que corresponde àquilo que o sujeito conhece, mas que por algum motivo encontra-se retido em um momento anterior ao da consciência, podendo aflorar ao consciente do sujeito. A forma fragmentada da narrativa seria a porta que permitiria a passagem para a consciência daquilo que se encontra retido no sujeito, pois a narrativa impõe esse processo de digressão, podendo desenvolver em alguém um instinto ou ideologia que por algum motivo estava oculto. Assim, *Morangos Mofados* impulsiona nos leitores a possibilidade de verem despertar aquilo que nem eles próprios tinham consciência que estavam sentindo.

Tratando-se do âmbito da literatura, especialmente a moderna, algumas obras passaram a exigir uma nova construção formal que fugisse à espécie clássica que normalmente era aplicada, propondo modificações na linearidade, cronologia, espaço e tempo da narrativa. Como bem assinala Porto (2011, p. 64), tem se tornado uma opinião comum entre os críticos literários o fato de que a estrutura da narrativa foi modificada completamente, não sendo mais pautada em um conceito linear e estruturado por um começo, um meio e um fim, independentemente do gênero literário, mas sobretudo no romance e no conto. Ao expor suas reflexões sobre o romance moderno, Rosenfeld (2005, p. 80) destaca que as transformações sofridas pelo gênero ao longo do século XX, enfatizando que algumas categorias como espaço (ou a ilusão dele), tempo, ordem causal e lógicas forem alteradas por modificações surgidas a partir de um mundo em crise. "Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas" (ROSENFELD, 2005, p. 81), de modo que "o fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte" (ROSENFELD, 1998, p. 81).

Isso decorre principalmente da temática adotada por tais narrativas, que demandam que haja um maior entrosamento entre o objeto que está em foco e o modo com que este está sendo abordado, para que o sentido da obra seja posto ao leitor de forma mais impactante. O que surge, portanto, é uma literatura que clama por uma modificação

na narrativa tradicional, principalmente no que diz respeito ao narrador. Ao mesmo tempo em que tal alteração na estrutura se torna um mecanismo forte para melhor expor o sentimento que pretende se transmitir ao leitor, esse expectador da história também pode se encontrar em um âmbito de difícil compreensão. A obra passa a ser um espaço que não contém conclusões e desenvolvimentos óbvios, pois são estabelecidas relações profundas entre os episódios narrados e as características que compõem esses episódios. Embora a ideia seja dar mais sentido ao texto, este significado passa a não ser identificado tão facilmente, pois a fragmentação da narrativa põe em destaque menos pontos óbvios e mais assuntos sugestivos.

Por "fragmentação", entende-se a característica específica dos textos literários segundo a qual, de acordo com Andrade, existe uma "não-linearidade discursiva". O elemento fragmentário, ainda, pode se manifestar de outras maneiras, como "no esfacelamento de perspectivas, na memória/digressão, no recurso da intertextualidade – prosa/poesia/drama ou literatura/cinema/teatro – na linguagem sintomática, ou ainda, na coexistência de alguns desses aspectos presentes no mesmo texto" (ANDRADE, 2007, p. 122). Dessa forma, o narrador torna-se uma figura instável na narrativa, sendo posta de lado a forma mais tradicional de narração em terceira pessoa, que relata de forma linear os fatos, para dar espaço ao narrador em primeira pessoa, que relata suas próprias experiências, fatos que pode presenciar ou que ouviu alguém descrever, em uma mistura de histórias que a todo tempo se interrompem e que muitas vezes sequer chegam a serem concluídas.

Nessa estrutura modificada da narrativa, passa a existir um narrador real, não apenas criado para desenvolver uma história e tendo essa como única função – o narrador, primeiro de tudo, é um indivíduo marcado de subjetividades e nele vivem as experiências que são compartilhadas na narrativa. Nesse sentido, não se pode compreender que acontecimentos intensos, sejam estes internos ou externos ao autor, sejam abordados de maneira tradicional. Porque se assim fosse o caso, a representação da experiência vivida por quem conta a história, bem como a quantidade de informação assimilável pelo leitor seriam comprometidas pelo uso de uma linguagem inadequada, que não transmite a amplitude dos fatos narrados. A reformulação da narrativa impõe que, além do narrador confundir-se entre aquele que conta e aquele que vive o que está sendo contado, também seja significativa a ordem em que os episódios são relatados.

Faz parte da característica da fragmentação da narrativa, portanto, a quebra da história, elemento que fica evidente aos olhos do leitor que, por vezes, concentrava-se em uma linha de pensamento que subitamente era interrompida para dar ensejo a outra divagação com sentido aparentemente diverso. "A instabilidade do narrador, nessa linha de raciocínio, também influencia a caracterização das personagens na medida em que a fragmentação do discurso dificulta uma percepção nítida dos traços físicos ou psicológicos que as definem" (PORTO, 2011, p. 65). Por muitas vezes, o narrador fragmenta de forma tão intensa o seu pensamento e a história narrada que esta sequer chega a ser concluída. Assim, essas narrativas "procuram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura essa 'discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente' (ROSENFELD, 2005, p. 82). Portanto, entende-se como texto literário fragmentado aquele:

> [...] cuja estrutura narrativa caracteriza-se pela falta de linearidade, pela descontinuidade e pela flexibilidade na postura do narrador – que entrega ao leitor uma "história aos pedaços" -, são aqueles que, do ponto de vista teórico, rompem com o modo clássico de estrutura artística. São também textos que se servem da técnica de recortes, da experimentação na construção do fluxo da consciência, da ordenação não cronológica, da transgressão às leis da sintaxe. (PORTO, 2011, p. 65)

São esses textos que exigem do leitor uma maior atenção no momento da leitura, justamente por trazerem consigo uma complexidade estrutural que o afasta do tipo de leitura convencional. Críticos como Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, ao estabelecerem reflexões acerca da teoria da narrativa e das formas literárias convencionais, apontam para a possibilidade de considerar os episódios da experiência humana como elementos utilizados para produzir o contexto das obras e a sua forma literária. O posicionamento desses autores frente a teoria fragmentária de obras literárias fortifica a ideia de que a modificação na estrutura convencional da narrativa é um mecanismo utilizado para exprimir maior veracidade na narrativa e permitir que o narrador exponha mais claramente o estrato sentimental humano na obra literária.

Assim, apesar de defender que a obra de arte irá possuir uma ligação com a realidade exterior a ela, Adorno (2008, p. 18) ressalta que estas narrativas não se resumem a "cópias" do real. Todavia, é factual

a existência de uma tensão externa que provoca uma tensão interna à obra de arte, de modo que este cenário suscite uma resposta estilística da experiência artística, que terá sua estrutura abalada, pois

> as obras de arte, como mónadas sem janelas, "representem" o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza, não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se assemelha em si, sem a imitar. A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. (...) Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem, ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. (ADORNO, 2008, p. 18)

Em referência à própria arte do mundo moderno, Adorno e Benjamin (1983) discutem a teoria da narrativa, apontando as questões da estética literária e das relações humanas. Suas reflexões, portanto, consideram viáveis realizar uma análise dos textos literários a partir da realidade, associando o sentimentalismo de uma obra às experiências humanas vivenciadas no plano da sociedade. Essa linha de pensamento reproduz "o impacto desse contexto na reprodução dos textos, assinalando uma relação estreita entre a forma literária e a representação social e, por extensão, representação do sujeito" (Porto, 2011, p. 66).

Críticos como Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, ao estabelecerem reflexões acerca da teoria da narrativa e das formas literárias convencionais, apontam para a possibilidade de considerar os episódios da experiência humana como elementos utilizados para produzir o contexto das obras e a sua forma literária. O posicionamento desses autores frente a teoria fragmentária de obras literárias fortifica a ideia de que a modificação na estrutura convencional da narrativa é um mecanismo utilizado para exprimir maior veracidade na narrativa e permitir que o narrador exponha mais claramente o estrato sentimental humano na obra literária.

Adorno defende que "a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva" (ADORNO, 2003, p. 60). Nesse ponto, o crítico afirma que "a violação da forma é inerente a seu próprio sentido" (idem) e que a quebra dos costumes se torna totalmente compreensível se o intuito for de fato a reconstrução necessária da forma literária mais coerente com o conteúdo da narrativa. Ainda, Adorno (1982 apud PORTO, 2011, p. 69) defende a ideia do reflexo do texto na realidade e que a obra de arte é, muitas vezes, uma resposta artística à experiência humana vivida inclusive pelo próprio narrador, que expõe sua ligação com o exterior.

Ao investigar a posição do narrador no romance contemporâneo, Adorno (2003, p. 201) observa as modificações na postura do narrador, que passa a abandonar a objetividade para ceder espaço à subjetividade. Essas modificações estão intimamente ligadas a fatores externos, que exigem do sujeito da narração uma postura reveladora de pensamento e uma tomada de controle da obra diante de uma influência em massa que já era exercida pelo Estado. A narração do romance contemporâneo não só suprime a objetividade como também destaca a fragmentação como uma forma que pretende buscar, ao utilizar uma estética inovadora, aquilo que o narrador já não consegue mais expor utilizando os recursos conservadores.

> A posição do narrador do romance moderno não é fixa e sim flexível, e a distância estética dele em relação ao leitor também é variável. A ausência de uma posição regular do narrador, no sentido que não é dado ao receptor um enfoque único, deixa o leitor incerto, pois a fragmentação das cenas e o olhar múltiplo do narrador impossibilitam uma apreensão definitiva do texto literário. (PORTO, 2011, p. 73)

Benjamin (1994, p. 202), por sua vez, destaca principalmente que as transformações que ocorrem na forma narrativa não afastam aquilo que é fundamental para a estrutura de uma obra; por outro lado, o processo de modificação se justifica pelas leis que determinam o processo de criação literária. O autor entende que a arte é um instrumento valioso para se utilizar em prol de uma reflexão ética e moral diante das experiências vividas, jamais sendo utilizada como um mecanismo de camuflagem daquilo que é real. Para Benjamim (1994, p.

202), a posição do autor deve ser de tal forma que este priorize dois aspectos imprescindíveis à construção da obra: primeiro, o seu posicionamento diante da história e segundo, a produção literária em boa qualidade. São esses dois elementos que dão liberdade ao autor para que este possa buscar recursos que garantam o nível necessário de correspondência entre a obra literária e o seu receptor, garantindo que a mensagem seja transmitida de forma fidedigna e que a tendência narrativa adotada não interfira na obra de arte.

O escritor, na visão de Benjamin (1994, p. 213), deve despertar no leitor a sensação de companhia – o crítico afirma que o leitor de um romance por si só já é um ser solitário, mas que essa solidão deve ser rompida pela matéria que é objeto da leitura. A obra deve ser algo transformável pelo leitor, ser dotada de uma tensão que contagie, alimente e reanime o leitor como o próprio ar. Logo, o artista literário tem que se preocupar não só com o que pretende transmitir, mas também com a maneira com que fará isso, se terá qualidade e se o leitor se sentirá ligado ao contexto de produção. Ainda: o narrador deve trabalhar de forma que a significação do texto não esteja limitada a uma interpretação previamente definida; o papel do autor é preparar o texto de forma que ele esteja aberto a uma pluralidade de significações que de fato tenham algum sentido no contexto narrativo.

Dessa forma, a contração da narrativa moderna em forma de "montagem" permite que na obra estejam associados elementos que, no molde clássico, não poderiam estabelecer relação possível e com sentido – isso porque a adequação da forma da narrativa tem que estar relacionada com o seu conteúdo. De forma sintética, pode-se afirmar, então, que a fragmentação da narrativa é "evidenciada pela descontinuidade temporal, pela dificuldade de encadeamento causal dos episódios narrados, pelo fluxo de imagens aparentemente desarticuladas, pela mudança do foco narrativo" (PORTO, 2011, p. 79). Essas características são perfeitamente aplicáveis a qualquer gênero literário, podendo, consequentemente, estar presentes no conto, e não apenas no romance, onde a maior parte das análises críticas têm se limitado.

Os contos de Caio Fernando Abreu são um referencial dessa prática justamente por transgredirem as fronteiras apontadas pela literatura moderna, já que ultrapassa a estética clássica da narrativa, propondo ao autor uma desafiadora forma de narrar o real na sua forma mais complexa. Essa intencionalidade de contextualizar seus contos de acordo com os conflitos sociais que emergem em todos os

lugares sempre vem acompanhada do sentimentalismo do autor, que comumente está tomado pela melancolia de ser capaz de elaborar ideias que vão de encontro ao sistema autoritário, mas de ser impotente no momento de realizar suas próprias ideologias. A fragmentação da narrativa passa a ser sintoma dessa condição melancólica.

Foi assim que Caio Fernando Abreu recebeu o seu reconhecimento nacional: através de um público fiel com a identificação sentimental que estabeleceram com o autor e sua obra, independente dos requisitos de técnica e estilo que eram exigidos na análise das obras literárias. A obra consegue transmitir às pessoas a insegurança, as dúvidas e o sentimento de repressão da época; tal proximidade entre autor e leitor nada mais é que um fruto da organização da sua narrativa, que estabelece, entre os seus contos, uma conexão que permite que a obra seja lida em forma de um romance não-linear – é mediante essa não-linearidade discursiva que é pautada a especificidade dos textos literários denominada por Andrade (2007, p. 122) como *fragmentação*. "Assim, a fragmentação configura-se na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante a técnica de cortes, no fluxo da consciência em momentos, na ordem não cronológica, na reversão da ordem sintática" (ANDRADE, 2007, p. 126). Pode-se afirmar, portanto, que:

> Devido a esse fator, a leitura das coletâneas de contos, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade; é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. O termo fragmento, nessa perspectiva, sintetiza a construção da obra do autor, constituindo-se de uma estratégia de elaboração literária. A fragmentação em Caio Fernando Abreu é observada não só no elemento organizacional interno de cada conto, como também na articulação de contos de cada livro [...]. (PORTO, 2005, p. 09)

É possível, portanto, a partir da fragmentação da narrativa e dos discursos dos personagens, que nada mais é que o discurso do próprio autor e da sociedade que das mesmas aflições compartilha, perceber que a linguagem é a tradução encontrada para manifestar as perdas e a impossibilidade de manutenção da esperança. Para se perceber como essa manifestação está nitidamente desenhada ao longo do livro, é interessante analisar alguns contos específicos – o que não implica dizer que os demais estão descontextualizados e aquém dessa unidade de sentido.

O conto "Os sobreviventes", que é parte da primeira etapa do livro intitulada *O Mofo*, é considerado um dos principais contos do livro por tratar do choque que a sociedade levou ao sair do movimento utópico da contracultura e ser recepcionado por uma realidade diferente daquela pela qual se lutava; a sensação que o autor retrata é aquela de quem, utilizando de uma metáfora, plantou os morangos e no momento de se alimentar deles, engasgou-se ao perceber que todos estavam mofados. Ou seja: retrata uma sociedade que cultivou ideologias e no momento de implantar todos esses ideais, percebeu que a sociedade estava contaminada de repressão e controle político. *Morangos Mofados*, nesse momento, reflete o caminho e o rompimento.

O sujeito desse conto quer escapar para outro lugar, mas se deparar com emoções e uma realidade que precisam ser superadas, mas não o protagonista não sabe como fazê-lo. "Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê" (ABREU, 2005, p. 27). Sob essa ótica, o que se vê é um personagem que se esgota em si mesmo na tentativa de superar algo que possivelmente nunca o será – se esforça para ser um sobrevivente diante do esgotamento da realidade, mas tudo o que consegue é colher os frutos mofados da esperança que plantou. O conto torna-se um reflexo da juventude revolucionária dos anos 70, propiciando ao leitor uma análise crítica além das que já eram publicadas, mas que vinham carregadas de um forte cunho jornalístico. Caio Fernando Abreu faz diferente: constrói uma narrativa habitada por diferentes personagens, onde cada um conta a sua história, com a intenção de valorizar a subjetividade e voltar-se para a participação do leitor como um dos protagonistas da história.

Em um conto diverso, o "Além do ponto", ainda na parte do "Mofo", Caio Fernando Abreu narra a história de alguém que mergulha em uma longa jornada em busca de um amante que nunca é encontrado. Mas uma vez, há uma mistura de sentimentos ambíguos, bem como era a desilusão e a busca pela revolução, os sentimentos dominantes dos jovens da época, que não sabiam exatamente o que escolher – não sabiam se partiam em busca de algo que nunca encontravam ou se contentavam com a ideia de nunca ter ido à luta. Essa questão torna-se uma incógnita e Caio Fernando Abreu não tinha resposta para quaisquer pergunta que a ele surgisse; ainda assim, continuava a oferecer perguntas, em uma tentativa de que as pessoas ao menos

se movimentassem no sentido de elaboras seus próprios questionamentos, também. No meio da revolução que marcava os anos 70 e 80, o conto reúne mais uma vez a desesperança em torno da esperança, a vontade de expor ao mundo as mudanças radicais que ele mesmo e todos ao seu redor vivenciavam, mas que não era permitido ser exposta.

No último conto da parte referente ao "Mofo, o Luz e sombra", Caio Fernando Abreu mostra um protagonista que obcecado pelo sentido das coisas e que se incomoda por não ter o controle sob a ordem com que as ações vão sendo executadas na sua vida. A cerca da narrativa dessa história em específico, é importante ter em vista que

> Assim como sentido e o depois ocupam espaço de destaque neste conto, a ordenação dos fatos também. O personagem acredita que por uma ordenação lógica, tudo seria melhor. Ele falha várias vezes nesta ordenação lógica, evidenciando a fragilidade dela. Isto, porém, não o perturba. Organiza, ordena, para um futuro que salvará. Ele crê de forma ensandecida no poder da linguagem, no poder dos signos, como se o seu discurso pudesse ser mais forte que o mundo, mais forte que os seus sentimentos, e o salvasse de ter que descobrir a si mesmo. (SILVA, 2011, p. 03)

Em uma perspectiva que pode ser considerada mais intimidadora para a época, tem-se na parte referente aos "Morangos", o conto "Aquele dois", que narra, dessa vez em terceira pessoa, uma suposta relação homoerótica entre Saul e Raul, colegas de trabalho em uma repartição. Ao longo do texto, o autor vai deixando indícios de que existe entre os personagens algum envolvimento amoroso, à medida que narrava impressões sutis: "Tentaram afastar-se quase imediatamente, deliberando limitar-se a um cotidiano oi, tudo bem ou no máximo, às sextas, um cordial bom-fim-de-semana-então. Mas desde o princípio alguma coisa (...) conspirava contra (ou a favor, porque não?) aqueles dois" (ABREU, 2005, p. 133).

Esse relacionamento de fato não chega a existir, já que o conto não passa de insinuações sobre um possível sentimento que começa a surgir entre os dois; isso, porém, pode ser vista como uma estratégia para evidenciar como, em poucas e sutis palavras, a intolerância e o preconceito podem aflorar na sociedade, como indica o próprio subtítulo do conto: história de aparente mediocridade e repressão. Isso fica mais evidente com o final do conto, onde o narrador declara que os dois homens acabaram por serem demitidos por

demonstrarem às outras pessoas uma "relação anormal e ostensiva" (ABREU, 2005, p. 140).

A crítica de Caio Fernando Abreu, porém, não vai somente até o ponto que trata do preconceito; a verdadeira análise está sob os valores que regem a sociedade e diante de quais aspectos e comportamentos as pessoas passam a ser aceita ou não como parte do grupo social. E mais: condena todos aqueles que promovem essa limitação da liberdade do outro a um fim tal como o do conto: "quase todos ali dentro tinha a nítida impressão de que seriam infelizes para sempre. E foram" (ABREU, 2005, p. 140). O interessante a se perceber é que o narrador sai da culpa a si mesmo em que se encontrava na primeira parte do livro a passa a apontar fragilidades naqueles que contribuíram para o personagem se encontrar naquela circunstância aflitiva.

> "Aqueles dois" (...) ao problematizar questões de repressão, violência e homoerotismo, põem em xeque os parâmetros de uma sociedade conservadora, desestabilizando seus princípios e propondo a liberdade individual e social como alternativa para as relações humanas. Metaforicamente, essas narrativas alertam para uma necessidade de vigilância quanto aos problemas e conseqüências da imposição de regras e condutas sociais, uma vigilância que também é indispensável na análise da conduta estabelecida pelos regimes autoritários no Brasil. (PORTO; PORTO, 2004, p. 73)

No último conto, aquele que dá nome ao livro, Caio Fernando Abreu vai, de certa forma, deixar aberta a possibilidade de renovação da esperança: os morangos estão mofados, mas isso não impede ninguém de sentir a sua essência. É como se o personagem final olhasse ao redor e, diante daquele cenário de mau-gosto e fedor do mofo, decidisse ir embora. O mofo continuaria presente, mas sempre existe a possibilidade de tentar um recomeço longe de lá, ainda que no paladar do personagem persistisse o gosto ruim dos morangos estragados. Desde o início desse conto, não há marcador de tempo nem de narrador, deixando o leitor livre para transitar por toda a leitura que fez do livro até agora e imaginar qualquer um dos personagens que lhe foram apresentados revivendo aquela situação de um recomeço forçado.

> Ele teve certeza. Ou claras suspeitas. Que talvez não houvesse lesões, no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar?

> Sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis, alices-davis que o tempo levara, mas substituições oportunas, como se fossem mágicas, tão a seu tempo viriam, alices-davis que um tempo novo traria? Não era uma sensação química. Ele não tinha boca seca nem as pupilas dilatadas. Estava exatamente como era, sem aditivos. Vou-me embora, pensou: a estrada é longa. (ABREU, 2005, p. 148)

Ao final, o protagonista abandona a experiência do mofo como algo que marcou a época vivida – uma contaminação que estragou todas as perspectivas de uma geração que almejava mudanças. O personagem do último conto deixa claro essa perda de um tempo que poderia ter possibilitado um futuro promissor para muitos e que agora deixa em aberto o fato de haver ou não chances de se reerguer diante do contexto que se instaura na época, que é crise social. O livro *Morangos Mofados*, por inteiro, atravessou o tempo da sua escrita, pois provoca inquietações durante as experiências de leitura até hoje. A obra atua, portanto, como instrumento de provocação política e social e sobre relações coletivas e particulares, induzindo nos leitores o interesse de refletir a respeito de suas temáticas e abordagens. Ainda que se considere que *Morangos Mofados* trata de certas crises aparentemente superadas, é possível pensar que os atuais jovens leitores também estão submersos em um contexto de opressão disfarçado de democracia e liberdade.

Seus contos são elaborados em torno de poesia, lirismo, canções, filmes e sonhos. Esses elementos são, inegavelmente, plano de fundo de todas as histórias narradas e só ajudam a enriquecê-las, na medida em que traz para a realidade não só o sentimentalismo do autor e de quem o lê, mas todo o contexto que envolve ambos. O elemento predominante de todas as histórias é a dor, mas isso não limitou a temática de Caio Fernando Abreu, que perpassou por todos os objetos de censura da época, amarrando em um só livro todo o sentimentalismo de quem era oprimido nos mais diversificados aspectos e momentos. Por isso, *Morangos Mofados* é muitos em um só, por constantemente associar a sua leitura narrativa em fragmentos de contexto sociais diversos, uma descontinuidade temática que pode ser vista como símbolo de um único sentimento: a perda de esperança na realidade. Era a isso que Caio Fernando Abreu sentia estar condenado: à dor e ao prazer de ser um escritor irremediável.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Rio de Janeiro: Edições 70, LDA, 2008.

ANDRADE, Maria Luiza Oliveira. *A fragmentação do texto literário: um artifício de memória?*. Interdisciplinar, v. 4, n. 4, p. 122 – 134. Jul/Dez 2007. Disponível em: <http://www.posgrap.ufs.br >. Acesso em: 27 Out. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v. 1. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTELLO, José. Prefácio. In: CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. *Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social*. Revista Letras, Curitiba, n. 62, p. 61-77, jan./abr. 2004. Editora UFPR. Disponível em: <http://www.revistaletras.ufpr.br>. Acesso em: 29 Out. 2021.

PORTO, Luana Teixeira. *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br>. Acesso em: 29 Out. 2021.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: < http://www.ufrgs.br >. Acesso em: 28 Out. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SILVA, Antônio Marcos Moreira. *O lugar incomum no livro Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.* Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt >. Acesso em: 28 Out. 2021.

Nem tudo o que é breve desaparece: uma leitura do conto "Duas Margens", de Rinaldo de Fernandes

Paloma do Nascimento Oliveira (SEECT-PB)[1]

Introdução

O ato de contar retoma tempos longínquos cuja data não há precisão, mas tem-se notícia de enredos então não tocados pela tradição escrita, a exemplo dos contos egípcios por volta de 4000 antes de Cristo. Num passeio histórico é possível elencar teias que se misturaram à própria história dos povos como: a *Ilíada* e as *Mil e uma noites*. Ao passo do tempo os contos ganharam registro escrito e a atenção do leitor se voltou para enredos construídos por nomes como Bocaccio e Chaucer no século XIV.

Em fins do século XVII Charles Perrault lança os *Contos da mamãe Gansa* e no século seguinte fica conhecido o nome de La Fontaine com suas fábulas. É no século XIX que surgem as primeiras linhas da concepção de conto moderno como hoje temos conhecimento: "ao lado de um Grimm que registra contos e inicia seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto" (GOTLIB, 1988, p. 7). No limite impreciso do contar o *short story* ganha impulso nos EUA de 1880 e se torna um gênero com características independentes.

Já no século XX, o formalista russo Vladmir Propp lança mão da teoria do conto maravilhoso estudando a estrutura em todos os aspectos e destacando sua morfologia. Propp descobriu 31 funções e 150 elementos constantes que serviram de base, e ainda são referência, para muitos estudos na área.

Mais recentemente outros nomes surgiram na tentativa de definir esse gênero: em "Instinto de nacionalidade" Machado de Assis (2008) demonstrava certa preocupação com a aparente facilidade do conto e afirmava ser um gênero difícil por suas formas breves. Julio Cortázar (1974) também atesta sua a complexidade, alegando o

1. Graduada em Letras (UFCG), Mestra e Doutora em Teoria da Literatura (UFPB), líder do grupo de pesquisa CNPq Mitos, mulheres e deusas (UFCG). É docente pela SEECT-PB.

conto ser esquivo em seus múltiplos e antagônicos aspectos, voltado para si mesmo tal qual um caracol da linguagem e tão próximo da poesia que poderia ser seu irmão em outra dimensão do tempo literário. Angélica Soares (2007) adiciona que esse gênero tem em seu escopo a arte da sugestão: concentrado, resulta de um trabalho de seleção rigoroso e da harmonização de elementos selecionados, que enfatiza o essencial.

O que todos esses teóricos trazem é a problematização da dificuldade em conceituar e caracterizar o gênero e apontam, em seus estudos, a necessidade de se concentrar em torno de contos que legitimem a qualidade daquilo que está escrito. Desse modo, pensando no que Cortázar também afirma – que o conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases – elegemos o texto "Duas Margens", do maranhense Rinaldo de Fernandes, como objeto de análise.

Partindo do conceito estrutural de Massaud Moisés (1979) de que o contista age tal qual um fotógrafo, que usa sua câmera para focar num ponto central e captar os arredores que compõem toda a imagem fotográfica, este artigo objetiva analisar o conto em suas nuances e elementos que se harmonizam para causar a tensão unitária e o efeito preciso e inesperado em seu desfecho. Além dos teóricos citados, utilizamos no embasamento do trabalho Piglia (2004), Gotlib (1988) e Bosi (2015).

O poder da brevidade: entendimento sobre o gênero conto

Ao se deparar com o conto literário o narrador assume a função tríplice de contador, criador e escritor, dando múltiplas facetas ao gênero e tornando-o único. Gotlib (1988) afirma que o contar literário não é apenas relatar acontecimentos ou ações, pois o conto não se refere tão somente ao acontecido, ele não tem compromisso com o real. Afinal, realidade e ficção neste gênero não tem limites precisos.

De acordo com Soares (2007) a primeira particularidade a se levar em conta é sua extensão, o que o diferenciará do romance e da novela, incialmente. Cortázar (1974, p. 151) também chama atenção para esse tipo de abordagem e afirma que "Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular" e adiciona: "O conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando

um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito". Entretanto, o gênero não se limita a essa designação de forma de menor extensão, este é apenas um dos pontos importantes que o toca.

Por essa característica Gotlib (1988) lembra que na teoria de Poe há uma explicação que relaciona a extensão do conto à reação que ele consegue provocar no leitor. De acordo como teórico durante as pausas de um romance a possibilidade de elementos externos interferirem nas impressões do leitor é muito maior que no conto, pois neste a brevidade é condensadora da intenção do autor.

Moisés (1979) explica que o conto por constituir uma unidade narrativa, é unívoco e gravita em torno de um só conflito, um só drama que toma conta de todas as ações dos personagens, também limitados em quantidade. Por isso, uma das chaves deste gênero é o alto poder de concentração, afinal é nesta estrutura concentrada em que os elementos da narrativa se harmonizam fazendo dele um gênero de potente alcance. Essa potência é ressaltada por Bosi (2015, p. 10) quando este diz que "o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força". Para conter em si tanta força é interessante lembrar que Poe alertou sobre sua elaboração ser oriunda de extremo domínio do autor sobre seus instrumentos, é esse domínio que produz o efeito único, tão próprio do gênero.

Esse efeito único só é possível através da reunião do máximo de efeitos com o mínimo de meios, ou seja, aquilo que não chamar a atenção do leitor e não apreender sua atenção deve ser descartado. Afinal, o conto não deve se deter em pormenores que desviem de seu objetivo e quebrem sua eficácia.

O conto compreende a captura do momento, o discurso ficcional que o envolve abarca a forte percepção do autor sobre aquilo que flagra. Como sinalizamos na introdução, Massaud Moisés exemplifica a estrutura do gênero assemelhando o trabalho do autor à técnica fotográfica:

> A técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica: o fotógrafo mergulha sua atenção num ponto e não na totalidade dos que pretende abranger no visor: focaliza num ponto, o central, e capta-lhes os arredores, de forma a fixar o que vê mas abarcar

> o que não vê. [...] Uma imagem bem conseguida seria aquela em que os pormenores involuntários se casam harmonicamente com o âmago da cena, dando a impressão de uma paisagem que a olho nu não perceberíamos, decerto porque dispersos pelas minúcias que vamos contemplando ou desatentos às outras várias que a retentiva do fotógrafo detecta. (MOISÉS, 1979, p. 29)

Assim como Moisés, Cortázar também enxerga semelhança com outras artes e compara romance e conto a cinema e fotografia. Enquanto o filme é uma ordem aberta e se aproximaria ao romance, o conto teria proximidade conceitual com a fotografia que "bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação" (CORTÁZAR, 1974, p. 151). Conto e fotografia estabelecem a relação de limite físico, a concentração de tudo no mesmo espaço delimitado.

A concentração e compactação do gênero e a capacidade de prender a atenção do leitor, de fato remete à fotografia contemplada em seu todo. A imagem da fotografia tem forte semelhança com o conto pelo seu teor fragmentário; numa única imagem, às vezes, não cabe uma narrativa extensa, mas a consagração do instante que quebra com a continuidade, e que não perde a intensidade e força do que apresenta, assim como a durabilidade. O conto é perdurável.

De acordo com Cortázar (1974) um bom tema irá atrair, tanto no autor quanto no leitor, um sistema de relações conexas e trará uma imensa quantidade de noções, sentimentos e ideias que estavam na memória ou sensibilidade. O teórico compara o bom tema ao sol que tem o sistema planetário girando em torno de si e que muitas vezes o leitor não tem consciência até que o contista nos revele sua existência.

Além dos temas, o escritor lida com algumas unidades indispensáveis na construção do texto, dentre elas tempo e espaço. Ambos têm que estar condensados para juntar no mínimo de palavras a compactação necessária para que a narrativa permaneça viva na memória do leitor. Em relação ao espaço é importante destacar que o ambiente geográfico é limitado:

> No geral uma rua, uma casa, e, mesmo um quarto de dormir ou uma sala de estar basta para que o enredo se organize. Raramente as pessoas se deslocam para outros sítios. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa 'procura' abandonar sua condição de

> conto, ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, vale dizer, preparação da cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc. (MOISÉS, 1979, p. 22)

O espaço pode ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens, assim como pode fornece elementos que contribuem para o andamento do enredo. É comum que espaço e tempo estejam conectados, pois ambos fornecem elementos que criam a atmosfera do conto: seja ela sombria, reflexiva, contempladora ou intrigante.

Em relação ao tempo é interessante atentar para a brevidade e o efeito que ele causa no leitor. O decorrer da narrativa se limita, no geral, a horas ou dias. Ações costumam acontecer num curto espaço de tempo e caso haja a intercorrência de anos, o escritor costuma condensar a unidade de modo que o tempo transcorrido seja uma síntese dramática para enfatizar algo de extrema importância aos personagens envolvidos.

Por esse motivo de limitação no tempo em que decorre a narrativa, a brevidade surge como elemento essencial para causar o efeito único no leitor. Assim como já dissemos acima, que o conto tem como foco a conquista do efeito único é também por sua brevidade que isto ocorre. A concentração e força com que ocorrem as ações são responsáveis pelo efeito da impressão total, expressão cunhada por Tchékhov, segundo Gotlib (1988). De acordo com a autora, o contista célebre desenvolveu em seus estudos a ideia de que a brevidade é imprescindível. Para ele, além desse elemento há de haver força, clareza e compactação.

Desse modo, o leitor não pode ficar em dúvidas acerca do que leu; deve se sentir marcado pelas palavras, prendendo a atenção em toda a narrativa e enxergar na brevidade os elementos que tornam o texto marcante em sua memória. Os detalhes estarão na força das impressões que o texto deixa e não em seus excessos. O conto e sua arte demandam a utilização do mínimo com o máximo de eficiência.

Duas mulheres, duas margens

Se por alguns instantes o olhar que passa pelas linhas do texto pudesse lhe transportar fisicamente para o espaço-tempo de "Duas Margens" um clique poderia congelar na cena de duas mulheres e um

bebê enterrado. Assim se narraria o coração desta narrativa de Rinaldo de Fernandes: um átimo intenso que define os destinos dos personagens desse conto, presente no livro *O perfume de Roberta*. Entretanto, para que o leitor compreenda melhor nossa abordagem, fizemos um resumo da narrativa que segue abaixo.

Num dia qualquer, uma mulher dirige seu carro até um bar distante da cidade. Lá, ela observa um cachorro, um homem e, um pouco mais alheia à cena, uma mãe, com um bebê, que parece assustada. Ao pedir uma cerveja, a mulher que adentrou ao bar se lamenta profundamente por ser casada com Marcos e de todo o tempo dedicado ao relacionamento; porém, gestos suspeitos da mãe, que tentava se fazer desapercebida no bar, chamam atenção, fazendo-lhe esquecer por alguns instantes o que lhe levara a outra mulher a tal lugar.

A mãe visivelmente foge das vistas do homem que, a essa altura, cochila diante da falta de movimento do lugar. Percebendo isto, a mulher direciona sua atenção para essa saída repentina do bar. Intrigada, a mulher, que se revela traída, avista a mãe ao longe com o bebê, ambos no chão e em um grau de aflição visível à distância. A mulher decide, portanto, se aproximar e estabelecer um diálogo, oferecendo palavras de acolhimento diante daquela que parecia angustiada.

A mãe, enfim explica o motivo de sua angústia: havia descoberto uma traição de seu marido, o dono do bar e, após esta descoberta, começou a receber um tratamento agressivo dele. Diante disto, resolveu fugir, pois tinha medo que o homem descobrisse que o filho dos dois estava morto:

> Ele é muito violento, moça! Eu nunca pensava que ele fosse capaz de me bater. Mas me bateu muito, não pude fazer nada, ele ficou aí me ameaçando. Você imagina ele agora saber que essa criança tá morta? Ah, não quero tá nem perto, Deus me livre! Vai berrar que sou mesmo desajeitada, que deixou o menino comigo e o menino morreu. Aí não vai me perdoar, tenho quase certeza, ele me mata. (FERNANDES, 2016, p. 39)

Ao ouvir o relato a mulher decide ajudá-la a enterrar o bebê para agilizar a fuga da nova colega e durante o processo ela observa o estado da criança:

> Então me adianto, tomo o menino nos braços e noto que ele não tem movimentos. Meu pai, que coisa! Observo a mulher, o seu semblante.

> [...] Sinto pena da mulher fazendo o serviço sozinha. Dobro-me e, os joelhos fincados na terra, meto as mãos e começo a cavar também. Nossas mãos se chocam, retiramos folhas deterioradas, umedecidas. Após alguns minutos, paro e observo, aproveitando o restinho de claridade, as minhas unhas encardidas. (FERNANDES, 2016, p. 40)

Durante o processo de cavar com as mãos a terra que posteriormente cobriria o bebê morto, a mulher segue, num fluxo de consciência, seus lamentos por ter descoberto a traição de seu marido, Marcos, com sua amiga – "Ai, Marcos, tinha necessidade de fazer isso comigo? Tinha necessidade de eu me deparar com uma situação dessas? Eu aqui, já quase escurecendo, no mato, diante de uma mãe com um filho morto" (FERNANDES, 2016, p. 38) – e revela ao leitor que está grávida.

Após o enterro da criança que consegue sua cova através do trabalho árduo de duas mulheres-mães traídas, a mulher oferece carona à mãe, que acabara de enterrar o filho, até a rodoviária e sente no tom de voz da colega o medo de ser descoberta. Ao descer do carro, o conto chega nos instantes finais, num desfecho que beira o terror e o absurdo: a mulher questiona como ocorreu a morte do bebê e a mãe prontamente revela:

> Depois que ela desce do carro, e quando vai colocando a cabeça na janela para me agradecer, pergunto: - você esqueceu de me dizer, o menino morreu de quê? Ela fecha o rosto e, já sem nenhum sinal de dor na voz, diz:
>
> – Eu matei ele.
>
> Viro-me, acomodando o braço no outro banco:
>
> – Você matou o menino como?
>
> Ela se afasta um pouco, olha para o ônibus que acabou de girar na direção da plataforma e, baixando a cabeça, sopra para quase eu não ouvir:
>
> – Enterrei vivo. (FERNANDES, 2016, p. 41)

Ao terminarmos de ler o conto não há como se desfazer da tensão criada por ele, assim "Duas margens" se despede, sem a intenção do esquecimento. O elemento surpresa age com a força exigida por Tchékhov e está de acordo com as palavras do argentino Piglia (2004, p. 91): "A literatura trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito

infinito da narração e que já existe invisível no coração da história que se conta". Tais palavras traduzem o susto que leva o leitor: uma criança enterrada viva e a maioria dos leitores parece não ter a percepção do que acontece no presente dramático.

Como enunciado por Piglia (2004) o final surpreendente parece já existir invisível no coração da história. O autor deixa pistas ao leitor – "Toco de novo no rosto do menino. Ele tem uma expressão aberta, contente. Agora ficou alegre, o danado, acho que está gostando de mim – digo, tentando descontrair um pouco" (FERNANDES, 2016, p. 38) – e apesar da mãe da criança afirmar que o bebê está morto, a mulher percebe movimentos de uma pessoa que ainda estaria viva. É sobre isto que o teórico argentino enuncia: a leitura de conto demanda percepções de uma ilusão que vem sendo trabalhada lentamente ao longo da narrativa.

Poe acreditava que o conto era um instrumento que criava interesse no leitor, sendo assim alguns elementos como o ambiente poderiam ser decisivos para criar o efeito desejado pelo autor. No conto em questão há uma apropriação da luminosidade que ao avançar da narrativa cria um ambiente propício ao suspense e à tensão. No início da narrativa, quando a mulher principia suas queixas e descreve o espaço em que se encontra, há uma descrição do céu: "O céu está amarelado, o sol já vai descendo sobre os matos ao fundo da pista" (FERNANDES, 2016, p. 34). Ao passo que o tempo corre no relógio, diante da presença da mãe desconhecida, "a água do rio treme. Volto a olhar o pôr-do-sol, já agora com a ponta do céu escurecendo, lá pros lados do centro da cidade, os prédios sob uma nuvem arroxeada" (FERNANDES, 2016, p. 35). Como numa espécie de dégradée que vai do mais claro ao mais escuro o tempo vai se fechando para as personagens do conto. A mulher, no bar, percebe a outra margem do rio e a mudança do dia para noite: "Na outra margem do rio resta apenas uma ponta laranja do sol" (FERNANDES, 2016, p. 36).

Enquanto não sabe da notícia de que o bebê está morto, ainda há luz, por mais que mínima, no ambiente: "o corpo frágil da criança surgindo sob o resto de claridade" (FERNANDES, 2016, p. 37). Após receber a terrível notícia de que aquela criança que parecia até ter ensaiado um sorriso para ela estava morta, a luz natural se despede do conto: "Ela olha para um poste da pista, a lâmpada começando a acender" (FERNANDES, 2016, p. 38). O maior momento de tensão chega, ambas cavam a cova do menino e o enterram. Houve uma

partilha de dores e a cumplicidade de duas mães em nome de uma dor maior. Por isso, a noite em sua penumbra cai completamente e elas se vão: "Vez por outra, virando o rosto para os matos já escuros da margem, limpa a lagrima na mão" (FERNANDES, 2016, p. 40). Da luz à sombra o enredo caminha e vai se intensificando em cada ação das personagens. O desaparecimento da luz é proporcional ao da esperança em ambas, que gira no mesmo sentido: de ter a vida que levavam antes dos episódios que cada uma vivenciou. Eis que aqui reside a tensão enquanto a intensidade de aproximação do que o autor conta: com o escurecimento do dia ele vai aproximando o leitor lenta e atentamente do seu objetivo.

Quanto ao espaço em que se passa a narrativa, há uma delimitação de três locais: bar, cajueiro e rodoviária. A limitação é maior entre bar e rodoviária, sendo estes elementos secundários do prisma dramático, respectivamente de apresentação das personagens e desfecho da narrativa. A unidade de espaço dramático se situa no areal, mais especificamente debaixo do cajueiro, local de conflitos latentes entre as duas mulheres e suas questões pessoais; é lá que enterram o menino e com ele suas angústias mais profundas. No cajueiro o drama ganha intensidade, pois é neste espaço que ambas se conhecem, e a mulher escuta da mãe a confissão de sua vida conjugal fracassada.

Neste ambiente se encerra o drama das personagens. É no cajueiro que elas vivem a consternação do enterro da criança, assim como seus problemas individuais; nesta unidade de espaço que transita o conflito, que toda a tensão se suspende no ar, deixando interrogações no leitor sobre o que poderia vir a acontecer.

É importante destacar a relação do título com as personagens: duas margens, duas mulheres, duas mães, dois conflitos, dois maridos que lhes machucaram, duas traições. Esses pares remetem a dois lados muito semelhantes, mas que vivem em contextos sociais opostos, cada qual num ponto, assim como são as margens de um rio. Apesar de suas semelhanças, de um lado temos a mulher de Marcos: alguém financeiramente independente, que vive num contexto social privilegiado.

> E não viajamos juntos no último verão, você disse que queria ir pro Rio ou conhecer a Europa, fomos para a Europa, dei um jeito, financiei a maior parte, tudo muito bom na Espanha, o jogo do Real Madrid contra o Barcelona (no quarto do hotel você falou "que dia inesquecível"), como podia desconfiar de alguma coisa? Eu te dei

> carinho, cuidei bem de mim e de nossa filha, há um ano tenho em minhas costas a maior parte das despesas. (FERNANDES, 2016, p. 36)

A mulher de Marcos vive um conflito que transita entre a traição do marido com uma amiga do casal e a descoberta de uma gravidez. Os dois fatos a fazem sair de casa para pensar sobre si; unilateralmente ela bebe, ignorando o mal que o álcool poderia fazer ao feto. Esta personagem se isolava em sua margem, na sua porção de problemas que cabia tão somente a ela, absorta em seus problemas parecia não haver espaço para mais nada.

Em contrapartida, a mãe do bebê enterrado vivia com o garçom do bar sob o sustento dele e, ao contrário do que se passava com o marido da primeira mulher, na margem oposta a mãe do bebê além de saber abertamente da traição que sofria, sofria violência doméstica: "Então uma noite eu peitei ele, disse que ia dar uma surra na infeliz. Ele, meio que tomado, veio para cima de mim, me deu um soco, disse que se eu tocasse um dedo nela ia me matar" (FERNANDES, 2016, p. 39). A situação da mãe, diante do poder aquisitivo inexistente ilustra um lado mais frágil, sem alternativas que o status social da outra lhe permite ter.

No outro lado da margem estava esta mulher pobre, ferida, espancada, praticamente mãe solo diante do abandono afetivo do companheiro. A mãe também não sentia conforto em abrir espaço para o problema da outra, ela sequer notou que a mulher a observava e depois a seguia de carro.

Assim como as margens não se tocam, elas também não se envolveram profundamente com os problemas da outra. A mulher ajudou a mãe do menino diante do seu próprio desespero, pois não encontrava base para resolver os seus dilemas. Arriscamos dizer que a ajuda fora muito mais por fuga que por compaixão, pelo menos em boa parte da narrativa. As duas margens se olharam, se conheceram, mas tão rápido quanto o seu encontro foi sua despedida. O contato entre ambas beirou um estranhamento de quem não deveria estar tão perto, por ordem da vida, do destino.

De acordo com Moisés (1979), o autor imobiliza as personagens no tempo, espaço e nos traços de sua personalidade. O drama de sua existência se centra naquele momento. De fato, se atentarmos ao texto notamos com facilidade que pouco sabemos sobre as mulheres que compõem as duas margens; sequer temos conhecimento de

seus nomes. Elas não crescem no decurso da narrativa. A tensão e o drama do enterro da criança e da violência que se instaura no conto são mais relevantes que a profundidade delas.

Ainda segundo o autor supracitado, o convívio com as personagens do conto dura o tempo da narrativa. Eis a explicação para não sabermos pormenores de cada uma das mulheres. O contato com elas é rápido e se encerra assim que o final nos surpreende, o elemento surpresa parece estabelecer um vínculo mais profundo com o leitor que a personalidade e desdobramentos de cada uma.

Ao contrário do romance que lança praticamente um convite de apego ao protagonista, o conto tem em seu escopo utilizar os personagens como elementos de composição para a unidade de efeito, para a conquista do inesquecível.

Considerações finais

Esse modo de narrar tão antigo quanto a descoberta da fala sempre encantou e se manteve constante na construção da história da humanidade. O estudo do conto nunca se esgotará em si mesmo, pois o homem é constante produção e constante interpretação daquilo que parece ser passado, se transformando em latente presente.

O gênero hoje consiste na vivência do presente, do instante que pede a reflexão tão cara ao mundo acelerado em que vivemos e com o qual lidamos; como diria Bosi (2015), nós da cidade mecânica não nos bastamos com a reportagem crua, necessitamos descer aos subterrâneos da fantasia, para reencontrar em nós mesmos a natureza, o jogo estético, nossa afetividade com o outro.

A leitura de "Duas margens" nos coloca diante de nossas máscaras sombrias, não tão distantes do real, mas, por um alívio, mais próximas da ficção trabalhada, da estética mórbida que preferimos acreditar sobreviver apenas na literatura. Rinaldo de Fernandes nos assusta com a crueza do que pode ser verdade e nos acalenta quando lembramos que tudo não passou de uma assustadora narrativa.

Este conto nos faz pensar em Pound, na literatura que é novidade que permanece novidade e que se inscreve em nossa memória, deixando o primeiro impacto, a unidade de efeito do Poe e a tensão do Tchékhov. Nesse conto, a arte da sugestão delimita a colocação minuciosa de palavras e habilita uma memória inscrita no leitor.

Referências

ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *O ideal do crítico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 105 - 124.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147 - 163.

FERNANDES, Rinaldo de. Duas margens. In: *Contos Reunidos*: Rinaldo de Fernandes. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016. p. 33 - 41.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa. 9 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. Série princípios. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.

O conto brasileiro no "museu da memória" do escritor contemporâneo

Fátima Cristina Dias Rocha (UERJ)[1]

Entre os contistas que figuram no cenário contemporâneo, Sérgio Sant'Anna é apontado como um dos renovadores do conto no país. Tendo estreado em 1969, com o livro de contos *O sobrevivente*, Sérgio completou, em 2019, cinquenta anos de atividade literária. Essa trajetória foi interrompida em maio de 2020, quando o escritor faleceu, vitimado pela pandemia do coronavírus. Sua obra, entretanto, permanece viva, não apenas pela alta voltagem estética que sempre a marcou, mas porque novos textos de Sérgio acabam de ser publicados, reunidos no volume *A dama de branco* (2021), no qual o conto "A dama de branco", que dá título ao livro, é um exemplo da "literatura pandêmica" – expressão com que Italo Moriconi, em entrevista ao jornal *O Globo* (2021), referiu-se a uma literatura produzida na pandemia, cujos temas fortes são o confinamento individual, o confinamento familiar e a desigualdade social.

Com efeito, no conto "A dama de branco", um homem recluso em meio à pandemia observa uma mulher que passeia, sem máscara, pelo estacionamento do prédio vizinho. Esse homem – o narrador, em primeira pessoa, do conto – solta a imaginação, elaborando diferentes versões para a "mulher de branco", exercício de construção ficcional que o faz identificar-se com o músico Erik Satie, que compunha "em seu confinamento, só saindo, sempre de terno negro, para encontrar seus amigos dadaístas" (SANT'ANNA, 2021, p. 13).

O diálogo com o universo da música e das artes, em geral, e a autorreflexão – presentes no breve trecho citado acima – nos lembram que Sérgio Sant'Anna caracterizou-se pela constante experimentação estética. Nessa clave, uma matéria do jornal *Rascunho* (2019), intitulada "Meio século contra a mesmice", apresentou o autor como um "escritor metamórfico".

Quanto aos seus temas, a figuração do escritor – e, por extensão, do artista, do jornalista e do professor – sempre esteve presente nos contos e novelas de Sérgio Sant'Anna, que, desde suas primeiras narrativas, mostrou-se fascinado pelas artimanhas e armadilhas da

1. Professora na UERJ.

escrita, pelo poder que ela exerce de criar versões e verdades, que, muitas vezes, mais encobrem do que revelam o "real". É o que se dá, por exemplo, no conto "Um discurso sobre o método", do livro *A senhorita Simpson* (1989). Permeado de ironia, o conto evidencia e discute a insegurança do narrador – e, em consequência, do escritor – quanto à relevância e pertinência de sua atividade: diante do limpador de vidraças que se sentara à beira de uma marquise para fumar, e que logo fora rotulado de suicida pela multidão sob o prédio. O narrador pode atribuir ao trabalhador uma série de "identidades" diferentes, a partir dos pressupostos teóricos e dos jargões linguísticos os mais diversos e arbitrários: "É claro que, do ponto de vista de uma abordagem psicanalítica, sua ânsia recém-aflorada de pular era passível de ser analisada sob outros ângulos, alguns menos, outros mais românticos ainda" (SANT'ANNA, 1989, p. 94). A insegurança e a instabilidade experimentadas pelo narrador, ainda que encobertas por sua arrogância e pretensa erudição, se mostram por meio da flutuação das identidades sobrepostas ao personagem, que se multiplicam e se amoldam a diferentes situações, inscrevendo-se muito mais no campo do possível – e do embuste – do que no terreno do definido e do "verdadeiro". Afinal, "é preciso relembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lúmpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. **Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo**" (SANT'ANNA, 1989, p. 103, grifos nossos).

Provocado pela potência e pelo poder da palavra, Sant'Anna resistiu, entretanto, à sedução da escrita vivencial – terreno especialmente fértil para a construção de versões e imagens de si mesmo. "Terreno" que os ficcionistas contemporâneos vêm percorrendo, exercitando a tão multifacetada autoficção.

Finalmente, nos dois últimos livros que publicou antes de falecer – *O conto zero e outras histórias* (2016) e *Anjo noturno* (2017) –, Sant'Anna incorporou a escrita de teor autobiográfico, revitalizando-a com recursos e procedimentos que, além de evidenciar a indissociabilidade entre o autobiografismo e a ficção, mantêm o caráter experimental que tem caracterizado a produção contística e romanesca do autor. Sobre o teor autobiográfico dos dois livros mencionados, o escritor afirmou, na referida entrevista ao jornal *Rascunho*: "À medida que fui ficando mais velho, me deu uma vontade imensa de recuperar experiências pessoais desde a infância. Como se pudesse

vivê-las uma segunda vez e, às vezes, é até mais forte do que a primeira" (SANT'ANNA, 2019, p. 6).

Neste trabalho, meu objetivo não é meramente o de atestar o cunho autobiográfico de alguns textos dos livros *O conto zero* e *Anjo noturno*, mas o de apontar as estratégias compositivas de Sant'Anna, as quais resultam em inventivas figurações de si e do outro, assim como de toda uma geração.

Começo, então, pelo livro *O conto zero e outras histórias*, que reúne dez narrativas, algumas com forte cunho autobiográfico, ainda que o narrador evite usar a primeira pessoa e procure impedir a identificação imediata entre o nome do autor, o do narrador e o do personagem. Como é comum ao texto híbrido, as narrativas de *O conto zero* propõem, em lugar da identificação, a ambiguidade: as experiências protagonizadas pelos personagens teriam sido, de fato, vivenciadas pelo autor? Posso ler tais textos como autobiográficos? A resposta oscila entre o sim e o não, oscilação também prevista e provocada pelo texto híbrido. Logo, a percepção, por parte do leitor, do teor autobiográfico das narrativas se faz na medida do conhecimento que esse leitor tem da "vida" e da obra de Sérgio Sant'Anna e que está disponível em diversos paratextos: no próprio volume, como a orelha do livro, e em entrevistas do autor, entre outros paratextos. Mas a identificação do cunho autobiográfico dos textos de *O conto zero* – e nesse aspecto já se mostra a habilidade construtiva do escritor – também é efeito dos diálogos intertextuais presentes no próprio livro.

No texto de abertura, intitulado "O conto zero", o autor coloca em cena o personagem **você** (para o qual utilizarei o negrito, embora o escritor não o grife desta forma), um escritor – encenado no momento da escrita do conto –, que logo se desdobra no protagonista **você**, o qual, por sua vez, se vê aos doze anos, em Londres, com o irmão. Para compreender esse deslocamento do personagem em três momentos de sua vida, é preciso acompanhar o início de tal deslocamento, ou seja, o começo do conto:

> Não seria propriamente um conto, ficaria dias e mais dias rondando a sua cabeça, você não escrevia [...] uma palavra que fosse, pois ela o comprometeria com um desfecho, e o que você queria era **uma prosa solta**, que não precisasse ser escrita e concluída; que fosse **um pensamento livre em movimento**, **algo que nunca chegava a fixar-se** [...]. Mas se poderia argumentar: se não se escreve não é

> um conto, mas para **você** é [o **você** no momento da escrita], existe um **protagonista**, um ser que habita um corpo e agora se põe em situação, está sentado em um banco [...] de lotação, **você** o pegou [num passado remoto, situado no ano de 1954] [...] nas cercanias de Vila Isabel, depois de ter saído do Maracanã, [...] você ia a qualquer jogo, sozinho ou com o seu irmão [...]; **você** estava com doze anos [num passado um pouco mais remoto do que o anterior], até quase a metade deste ano de 1954 morara com a família em Londres, [...]. (SANT'ANNA, 2016, p. 7, grifos nossos)

O trecho acima evidencia, além dos três planos temporais em que transita o personagem **você**, o processo de estruturação do conto, que se quer "uma prosa solta", um "flanar escrito" (SANT'ANNA, 2016, p. 7), em que se alternam: o **você escritor**, que, com suas lembranças, compõe o texto, distribuindo-as entre o **você que passeia pelo Rio de Janeiro** e o(os) **você(s) que vagueava(m) por Londres**. Com esse último, o texto traz as lembranças dos tempos vividos na Inglaterra, com a família, e a viagem de volta ao Rio de Janeiro. Já o **você** que, na lotação, volta do Maracanã, traz a infância na rua Cesário Alvim, em Botafogo, no Rio de Janeiro, com o seu clima cordial, o cotidiano da vida em família, a iniciação sexual, a sensação de pertencimento à cidade carioca e a vida cultural da cidade. No âmbito deste **você**, o teor autobiográfico do conto de Sant'Anna ganha uma dimensão mais ampla, social e coletiva, elaborando, como em outros textos do autor, a memória da cidade do Rio de Janeiro:

> 'Moço, me deixa na esquina da Cesário Alvim'. Era proibido parar fora do ponto, mas o motorista parava. E ali era o seu território, na esquina o Bar e Café Ouro, um botequim da malandragem, [...].
>
> Ah, o Rio de Janeiro de antigamente. E, provavelmente com um olho vivo, seu pai não se importava muito que vocês se metessem pelo botequim adentro. (SANT'ANNA, 2016, p. 26-7)

Como afirmamos anteriormente, esta e as demais cenas que compõem "O conto zero" são protagonizadas por um **você** que se desdobra em vários outros – um você, portanto, metamórfico e fugidio, que substitui o **eu** que, no relato autobiográfico canônico, dá unidade à vida que o relato vai construindo. Em lugar da unidade, "O conto zero" nos oferece a dispersão e a incompletude, conduzindo-nos pelas linhas do conto como se acompanhássemos o menino no seu trajeto

pelo Rio de Janeiro, de volta do jogo no Maracanã: ora uma paisagem, ora outra, num ziguezague – ou "flanar" – pelas ruas da cidade.

Nos últimos parágrafos do conto, este se detém no presente da escrita, para logo deslocar-se para um passado mais remoto, em que a figura da mãe se sobressai, revelando-se a explicação para o seu comportamento depressivo e severo, anteriormente descrito:

> [...] e agora você escreve aos setenta e três anos de idade sobre um passado remoto. Mas havia um passado mais remoto do que este e, uma noite, quando você tinha trinta e cinco anos, o irmão lhe confidenciou que soubera por um tio que a mãe quando solteira fora apaixonada por um sujeito chamado Hélio e ficou grávida dele, que a abandonou e ela ficou quase louca. E teve o filho em Minas Gerais, às escondidas, e o filho lhe foi retirado e entregue às freiras para criar, a mãe inconformada e levando uma vida livre e amargurada. Até que o bebezinho morreu e a mãe ficou assim para sempre, uma mulher com surtos [...] e rezando mais de um terço a cada noite, buscando o perdão de Deus por seu pecado nefando. E você só veio a saber disso muito mais tarde e nunca condenou a mãe, [...]. (SANT'ANNA, 2016, p. 29)

Depois de mencionar a traumática experiência vivida pela mãe do protagonista, o conto transita para uma cena anterior a todas as outras, em que o menino, depois de rezar com a mãe, adormecia "seguro que [...] iria para o céu e seria muito feliz" (SANT'ANNA, 2016, p. 30). E, no seu final, o conto reverencia a memória e o seu poder de dar existência ao mundo: "Mas e antes disso? Antes disso você não conservava uma memória e era como se fosse ninguém. Era **um momento zero** em sua vida, como se nem mesmo o mundo existisse" (SANT'ANNA, 2016, p. 30, grifos nossos).

Em "O conto zero", portanto, Sérgio Sant'Anna atualiza alguns dos autobiografemas comuns à chamada "*retórica* da autobiografia" (MOLLOY, 2003, p. 32), expressão com que a estudiosa alude a uma espécie de "modelo" que preside a autobiografia, modelo composto por uma série de autobiografemas ou cenas textuais, dentre as quais se destacam: a primeira lembrança; o romance familiar (ou a história da família); a ficcionalização da infância; os lugares da memória; a cena de leitura; a formação escolar; os ritos de iniciação, com destaque para a iniciação sexual, além de muitos outros. Segundo Molloy, essas cenas textuais não se atualizam do mesmo modo e na mesma ordem, algumas delas até mesmo estando ausentes de um

relato autobiográfico. O que determina a sua presença e a sua articulação no texto autobiográfico é a imagem de si que o escritor quer projetar em sua escrita.

O texto "O conto zero", como dissemos, atualiza algumas cenas textuais básicas da "*retórica* da autobiografia", a qual, neste sentido, é referendada. Entretanto, essa *retórica* é, ao mesmo tempo, desconstruída, uma vez que aquelas cenas textuais ou autobiografemas se dispõem sem linearidade e sem organização lógica. Dentre tais autobiografemas, destacam-se, em *O conto zero*, o romance familiar (a história da família) e a ficcionalização da infância e dos lugares da memória. Se, sob um ângulo mais restrito, os "lugares da memória" incluem a casa, a rua e o bairro, numa visada mais ampla, o lugar da memória que o conto privilegia é a cidade do Rio de Janeiro, com a qual o protagonista você mantém uma relação de simbiose: evocar a si mesmo nos idos de 1950 é evocar uma cidade que já não existe mais, e que o escritor procura fixar em seu texto:

> Porém, agora, você descia a pista da direita e o mar estava calmo e, à esquerda, nos rochedos do Morro da Viúva, havia os pescadores de sempre, que ali eram em maior número, porque era um lugar bom para pescar corvinas e cocorocas, [...]. E também, desde o fim da Oswaldo Cruz, havia o descortino do morro da Urca e do Pão de Açúcar, este encoberto pelas nuvens, e era grande a emoção de ver o teleférico iluminado saindo de dentro de uma nuvem.
>
> **Esta era a sua cidade** e a sensação de ser moderno vinha, principalmente, dos anúncios luminosos próximos ao morro, que faziam você fixar-lhes a atenção. (SANT'ANNA, 2016, p. 24-5, grifos nossos)

Chama-nos ainda a atenção, nesse conto, a representação do escritor no ato da escrita; escritor que, no presente, escreve sobre um passado remoto, e que, ao fazê-lo, mistura os planos temporais, estratégia com a qual o autor Sérgio Sant'Anna põe em relevo um dos embates mais cruciais do autobiógrafo: a impossibilidade de acessar o passado em sua "pureza", e, em consequência, a consciência de que o passado é "um construto prático-simbólico ou uma representação" e de que "todo passado é instável e mutável" (STRAUB, 2009, p. 85). Em "O conto zero", o confessionalismo aberto e, de certo modo, ingênuo, também é engenhosamente driblado pelo emprego do pronome **você**, que, ao contrário da identificação imediata entre o narrador-protagonista e o autor, provocado pelo costumeiro emprego

do pronome **eu**, promove a identificação (e o embaralhamento) entre o protagonista **você** e o leitor. Deste modo, no conto de abertura do seu primeiro livro mais pessoal, o autor surpreende o leitor, instigando-o com uma variedade de "pactos de leitura" – o autobiográfico, o referencial, o romanesco, o fantasmático (LEJEUNE, 2008) –, e impedindo-o de escolher, confortavelmente, um deles.

No conto seguinte, "Flores brancas", um narrador em primeira pessoa recorda o intenso relacionamento amoroso vivido por ele, quando residia em Belo Horizonte e ainda era casado, relacionamento que o fez separar-se da mulher e dos dois filhos, indo residir, com a nova companheira, no distante bairro de Venda Nova, "quase um outro município nos limites da cidade" (SANT'ANNA, 2016, p. 37). O relacionamento entra em crise, a qual culmina com uma cena de grande dramaticidade, que separa o casal. Sozinho e vivendo afastado da cidade, o protagonista acaba por enfrentar sérios problemas no deslocamento para o trabalho, testemunhando cenas de intensa violência urbana, em que ônibus são apedrejados e um rapaz morre tragicamente. As "flores brancas" caem sobre o personagem quando este, já numa nova casa, se sente feliz e apaziguado.

Sob o nosso viés de leitura, o conto "Flores brancas", apesar de narrado em primeira pessoa, apresenta-se como uma peça ficcional, até mesmo porque o narrador-protagonista chama-se Célio. Entretanto, também nessa narrativa, Sérgio Sant'Anna distribui alguns "operadores de identificação" (GASPARINI, 2004, p. 25) que nos permitem supor que o personagem Célio reúne alguns dados autobiográficos do próprio autor, mais uma vez perceptíveis pela maior intimidade do leitor com a "vida" de Sant'Anna e – o que nos parece mais instigante – pelo sutil diálogo com outros textos do mesmo livro.

"Vibrações", o terceiro conto de *O conto zero*, reconstrói, fragmentariamente, as experiências do personagem **S** (grifo adotado neste ensaio, mas não na edição original do texto) no Programa Internacional de Escritores, em 1971, na cidade de Iowa, nos EUA. São mais de cinquenta páginas, que se dividem em dez segmentos numerados, sendo que os dois primeiros, em sua extrema fragmentação e descontinuidade, trazem as produções literárias e artísticas de intelectuais das mais diversas origens, com toda a riqueza da diversidade cultural que ali se mostrava. A partir do terceiro segmento, o relato ganha maior unidade, passando a referir-se com mais insistência às vivências do personagem **S**: a chegada ao Programa, as amizades e trocas

culturais, o convívio com a esposa, **M**, quando esta passa um período em Iowa, tendo deixado os dois filhos do casal no Brasil. Mais ainda que no primeiro conto da coletânea, as "vivências de Iowa" do personagem **S** têm uma dimensão pessoal e uma dimensão geracional, coletiva: entre os ecos das guerras da Coréia e do Vietnã, estão as "drogas, sexo e rock'n'roll", além, é claro, da participação em manifestações artísticas experimentais. No âmbito pessoal, o conto não apenas descreve a convivência de **S** e **M** em Iowa, como relembra o namoro, a viagem dos namorados, em 1968, para Paris, o casamento, e alguns momentos da vida em comum em Belo Horizonte. Desta vez, a narrativa propõe a identificação entre **S** e o escritor Sérgio Sant'Anna, ao mencionar o livro *O sobrevivente*, de Sant'Anna, e o nome do filho de **S**, André. Ao final, a semelhança se transforma em identificação (uso aqui as designações de Philippe Lejeune, 2008, p. 35-36), quando o americano Kenneth Brown, que frequentara o Programa Internacional de Escritores e que estava no Brasil, pergunta: "'Então, **Sant'Anna**, teve uma boa estadia na América?'. 'Sim', **ele** respondeu, tive uma ótima estadia na América" (SANT'ANNA, 2016, p. 125, grifos nossos) – trecho que exemplifica o criativo emprego dos pronomes pessoais nos textos do livro.

O conto "A bruxa", narrado em primeira pessoa, não esconde o seu teor autobiográfico, evidente no relato da visita feita pelo protagonista à escritora Clarice Lispector, em seu apartamento no Leme, seguida de uma festa na casa de Affonso Romano de Sant'Anna, da qual o narrador-protagonista participa, ao lado de Clarice. O teor autobiográfico dos dois episódios coloca sob outra perspectiva, para o leitor mais atento, experiências textualizadas em outros contos da coletânea, até então interpretadas como ficcionais ou colocadas no terreno da ambiguidade: em "O conto zero", a infância vivida na rua Cesário Alvim, em Botafogo, teria sido inspirada na do próprio autor? O relacionamento com uma outra mulher, quando ainda estava casado, teria sido uma experiência exclusivamente de Célio, o personagem-narrador de "Flores brancas"? Para respondermos a esta última indagação, podemos valer-nos do seguinte trecho de "A bruxa": "[Clarice] Também me ouviu a propósito de uma paixão que eu vivia, apesar de casado, e disse que, aos trinta e três anos, já era tempo de eu estar com a vida estabilizada" (SANT'ANNA, 2016, p. 152). Quanto à infância do protagonista de "O conto zero", parece ser semelhante à do narrador-protagonista de "A bruxa", que diz: "Pois, virando o

meu olhar à direita, para baixo, bem lá embaixo, tive a emoção de reviver o meu passado, avistando a rua Cesário Alvim, em Botafogo, de minha infância" (SANT'ANNA, 2016, p. 154). Portanto, se o diálogo intertextual indica ao leitor atento que o conto "A bruxa" é presidido pelo pacto autobiográfico, tal diálogo sugere que, em textos como "O conto zero", "Flores brancas" e "Vibrações", predomina o pacto fantasmático, forma indireta de pacto autobiográfico em que o protagonista do texto ficcional exibe "*fantasmas* reveladores de um indivíduo" (LEJEUNE, 2008, p. 43).

Por fim, o último conto do livro *O conto zero*, significativamente intitulado "O museu da memória", confere unidade ao volume, uma vez que esse conto reúne, justapondo-as, cenas, personagens e episódios que figuraram nos contos anteriores (além de muitas outras cenas, algumas que estarão presentes em contos do último livro do autor, *Anjo noturno*, de 2017). Cenas, personagens e episódios depositados no "museu da memória" do escritor:

> No museu da memória estou debaixo da marquise do Grande Hotel do Louvre, em Paris, rindo por dentro quando a água que meu irmão jogou com a boca, lá do nosso quarto no hotel, cai sobre os franceses que esbravejam enfurecidos na fila do ônibus [**Cena de "O conto zero"**]. [...] No museu da memória há a mulher de maiô inteiriço na garupa da minha lambreta, em Ubatuba, encostando, quase imperceptivelmente, os seios nas minhas costas. No museu da memória há essa mesma mulher, vestida de noiva entrando na igreja ao som de "Jesus alegria dos homens", de Bach, enquanto a espero no altar [**Cenas de "Vibrações"**]. [...] No museu da memória estamos ouvindo música em ondas curtas no radinho de pilha, diante da mata, na casa modesta da rua de terra, em Venda Nova, nos arredores de Belo Horizonte, eu e minha companheira, no meio do barulho de sapos e grilos e a visão de vaga-lumes [**Cena de "Flores brancas"**]. [...] No museu da memória há Kenneth Brown, em Iowa City, 1971, contando histórias do Living Theatre e da Maria. No museu da memória há Seymour Krim contando histórias da beatnik generation [**Cenas de "Vibrações"**]. (SANT'ANNA, 2016, p. 170-2)

Além de dar unidade ao volume, este último conto oferece a chave para uma possível leitura autobiográfica de algumas narrativas de *O conto zero e outras histórias*: guardadas no "museu da memória", as lembranças dali saem, fecundadas pelo refinamento literário do escritor. Assim, não é preciso buscar em entrevistas do autor a possível autenticidade do caso de paixão e ódio encenado em "Flores brancas":

no diálogo entre as narrativas – e na oscilação constante dos pactos romanesco, autobiográfico, referencial e fantasmático, que nos contos se alternam, "livres", "sem forma fixa" –, o leitor reconhece aquela autenticidade, que parece ganhar maior relevo nos dois últimos livros de Sérgio Sant'Anna, sem que tal relevo signifique a perda da alta voltagem estética característica do autor.

Com efeito, no livro seguinte, *Anjo noturno*, de 2017, o autor revisita, mais uma vez, o "museu da memória", reelaborando – com hábeis procedimentos de autorrepresentação – personagens, lugares, situações e conflitos que haviam figurado nos contos do livro anterior. Em *Anjo noturno*, três narrativas são nitidamente autobiográficas: "A mãe", "A rua e a casa" e Amigos". Seus títulos, verdadeiros autobiografemas presentes na "*retórica* da autobiografia", já evidenciam que esses contos reelaboram e suplementam experiências ficcionalizadas no livro anterior.

Um exemplo dessa reelaboração está no conto "A mãe", em que o narrador compõe um amoroso retrato da figura materna: sua religiosidade, seu moralismo intransigente, seus momentos e faces mais afáveis, sua morte. É nesse conto que o escritor, retomando uma situação já mencionada no texto "O conto zero", desvela ainda mais o surpreendente passado de sua mãe: "ele me contou que nossa mãe havia tido um filho quando solteira e que esse filho fora criado no morro Dona Marta e lá tinha morrido antes de completar um ano de idade. E que minha mãe, quando conhecera meu pai, mantinha casos com outros homens. Fiquei perplexo" (SANT'ANNA, 2017, p. 72). A tragédia pessoal vivida pela mãe ganha detalhes que a adensam, somando-se a outras recordações do narrador, que, desta vez, organiza o seu relato em primeira pessoa. E o narrador-escritor do conto "A mãe" não esconde a identificação com o escritor empírico Sérgio Sant'Anna, quando diz:

> Por ocasião da morte de minha mãe, em 1991, lancei o livro *Breve história do espírito*. Quando fui levá-lo com uma dedicatória a meu pai, ainda fortemente abalado, ele me disse que escrevesse uma dedicatória também para minha mãe. E assim foi feito. (SANT'ANNA, 2017, p. 77)

Portanto, no conto "A mãe", de *Anjo noturno*, o teor autobiográfico do relato se expõe abertamente, esboçando um perfil do escritor Sérgio Sant'Anna, no qual não faltam, mais uma vez, os autobiografemas

da infância, da história familiar, da formação escolar e da iniciação sexual, aos quais se somam as leituras e livros que marcaram o autor, as suas angústias existenciais (passadas e atuais) e um tema que atravessa todo o livro: a morte.

No conto "A rua e a casa", o escritor volta a empregar o pronome **você**, em lugar da primeira pessoa; há também a presença da evocação pessoal, fortemente inserida na (re)criação dos "lugares da memória", os quais, neste conto, compõem a história pessoal e a história da cidade. Esta última, a história da cidade, ganha, por vezes, um ângulo mais restrito espacialmente – a rua – e, outras vezes, abre-se para a história do país e do mundo:

> Desde muito pequeno, até onde a memória alcança, você morava naquela rua, a Cesário Alvim, em Botafogo. A rua terminava no início do morro do Corcovado, que ia dar na estátua do Cristo Redentor. Você nascera em outubro de 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, em que o Brasil entrou em 1942. (SANT'ANNA, 2017, p. 87)

Em algumas passagens, a memória articula de modo mais pessoal a infância e a rua, como em tantos relatos (e/ou ficções) autobiográficos, marcados pela nostalgia, de nossos escritores modernistas:

> Ah, a rua Cesário Alvim. Os crepúsculos róseos, o aroma dos jasmineiros, o cantar das cigarras, o jogo da amarelinha, as cantigas e brincadeiras de roda, os belos lampiões da Light. Às dezoito horas em ponto o som da Ave-Maria nos rádios das casas e depois o sermão radiofônico de Júlio Louzada. (SANT'ANNA, 2017, p. 90)

Em outra passagem do conto, o narrador "confessa" o aproveitamento ficcional das vivências da infância e da rua em um dos romances do protagonista você, identificado, portanto, com o escritor Sérgio Sant'Anna:

> Com o suicídio de Eurico, o atropelamento de Raulzinho, o cantar das cigarras e da Ave-Maria, as cantigas de roda etc., você, muitos anos depois, escreveu *A tragédia brasileira*, romance-teatro, com o atropelamento da menina Jacira, de doze anos, em quem o carro mal toca, mas ela morre. (SANT'ANNA, 2017, p. 90)

O conto "A rua e a casa" tem, portanto, uma dimensão coletiva, na medida em que a memória do narrador também é a de uma época atravessada pela história da cidade e do país. As inundações que

assolavam o Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 60, a falta d'água, a Favela do Morro do Querosene, "que não existe mais, logo ali no Humaitá" (SANT'ANNA, 2017, p. 96), vão saindo do "museu da memória" da cidade – vivências e quadros que são de todos os que as experimentaram, e às quais a pena do escritor dá vida.

A cidade já é outra, Belo Horizonte, no conto "Amigos", em que o narrador (re)constrói, em primeira pessoa, os tempos do colégio em que fez o curso clássico e o período em que cursou a Faculdade de Direito, ambos em Belo Horizonte. São, portanto, as memórias de sua formação, nos anos 1960, que incluem os amigos, leituras, pretensões literárias, ativismo político e eventos culturais.

O narrador também faz a história de uma geração: no conto "Amigos" figura o jornalista Fernando Gabeira, "que, aos vinte e um anos, já era chefe de reportagem no *Correio de Minas* e também cronista da revista *Alterosa*" (SANT'ANNA, 2017, p. 110); o cantor Milton Nascimento, ainda chamado de Bituca, que o narrador-escritor recebe, para uma feijoada, na sala de sua casa (nesta passagem, já casado com Marisa), em Belo Horizonte; o também jornalista e escritor Humberto Werneck, assim como o cronista José Carlos Oliveira, este do Rio de Janeiro.

Crônica ou memória da própria formação e de uma geração, o narrador ora se refere à dimensão mais pessoal do seu relato, como neste trecho: "Grosso modo foi isso, pois essas são **memórias pessoais** e sem lugar para uma história política meticulosa" (SANT'ANNA, 2017, p. 104, grifos nossos); ora dá ao texto a dimensão de testemunho, notadamente dos acontecimentos em torno do golpe de 1964, uma vez que, naquela ocasião, Sant'Anna estava no Rio de Janeiro, a serviço da empresa em que trabalhava, a Petrobrás. Afirma, então, o narrador: "Mas não me cabe aqui reescrever esses fatos importantes da história do país, apenas acrescentar um modesto **testemunho**" (SANT'ANNA, 2017, p. 114, grifos nossos).

Assim, nos textos de *O conto zero* e de *Anjo noturno*, o escritor, mais uma vez, nas "formas breves" (PIGLIA, 2004) que compõe, "passeia por diversos gêneros e experimentações" – palavras do próprio Sérgio, na entrevista de 2019 ao jornal *Rascunho* (p. 6). Lidos em conjunto, os contos aqui analisados dão mostras de novas modalidades de hibridismo entre o ficcional e o autobiográfico: eles desenham, mas não de modo convencional, a infância do escritor, em Botafogo, e o período inicial de formação escolar, no Colégio São José, no Rio de

Janeiro; o núcleo familiar, com sua condição social e cultural, seu cotidiano, seus "dramas"; os estudos secundários e a formação universitária, em Belo Horizonte; a militância política e os primeiros escritos; o período vivido nos EUA, na companhia de intelectuais de todo o mundo; o primeiro casamento, os filhos, a separação, a paixão por uma mulher mais nova; o momento da escrita, aos setenta anos, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

Sérgio Sant'Anna, nos contos abordados neste trabalho, compôs de si mesmo uma história lacunar e "esburacada", protagonizada e narrada por diferentes instâncias ficcionais. Com tais recursos, Sant'Anna evidencia e alarga a plasticidade do gênero conto e a inventividade das estratégias textuais que a escrita autobiográfica tem assumido na contemporaneidade – plasticidade e inventividade que são efeito de uma linguagem e de uma composição refinadas e inovadoras.

Referências

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MORICONI, Italo. *Entrevista concedida a Bolívar Torres*. Jornal *O Globo*, 21/03/2021, Segundo Caderno, Seção Livros.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANT'ANNA, Sergio. Um discurso sobre o método. In: SANT'ANNA, Sergio. *A Senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 87-106.

SANT'ANNA, Sergio. *O conto zero e outras histórias*. S.P.: Companhia das Letras, 2016.

SANT'ANNA, Sergio. *Anjo noturno*: narrativas. S.P.: Companhia das Letras, 2017.

SANT'ANNA, Sergio. *Entrevista concedida a Jonatan Silva. Jornal Rascunho*. Edição 233, setembro 2019, p. 6-7.

SANT'ANNA, Sergio. *A dama de branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

STRAUB, Jürgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut et al (org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH; USP, 2009, p. 79-98.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site
abralic.org.br

Siga-nos no Facebook
facebook.com/associacaoabralic

Visite nosso canal no YouTube
tiny.cc/ABRALIC

Entre em contato
contatoabralic@gmail.com

Saudações

comparatistas!

Os textos deste livro foram com-
postos em Source Serif, família tipográfica
de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos
gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII.
Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de
Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m²
& o papel da capa é o Cartão Supremo
300 g/m².

"Em linhas gerais, os textos os textos aqui reunidos estão voltados para a reflexão em torno de perspectivas estético-culturais contemporâneas da literatura, em sua diversidade de representações. O contemporâneo assume a forma de categoria crítica, capaz de iluminar os incômodos e impasses de nosso tempo, operando questionamentos aos consensos e verdades cristalizadas, resultantes de heranças históricas que, ao longo do tempo, sedimentaram formas de dominação em diversos planos da existência social e individual."

BESTIÁRIO

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

9 786560 560291