

51

Mutação e
permanência:
leituras da literatura
portuguesa
contemporânea

Janeiro - Junho de 2024

Convergência
Lusíada



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

GILDA SANTOS

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO 51:**

CLÁUDIA AMORIM (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ)

MADALENA VAZ PINTO (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - FFP/UERJ)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA 51

EDITORES CONVIDADOS

CLÁUDIA AMORIM

MADALENA VAZ PINTO

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.35,
N. 51, JAN-JUN 2024

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Paraná

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Volume 35 | Número 51

Mutação e permanência: leituras da literatura
portuguesa contemporânea

Sumário

Apresentação	7
CLÁUDIA AMORIM MADALENA VAZ PINTO	
DOSSIÊ TEMÁTICO	
Pequenas palavras e outras formas de resistência em <i>Uma menina está perdida no seu século à procura do pai</i> , de Gonçalo M Tavares	12
IBRAHIM ALISSON YAMAKAWA	
Ali morou uma velha qualquer	29
LUCAS PESSIN	
<i>O Retorno</i> de Dulce Maria Cardoso: a memória alterizada ou as sobras do Império	50
TERESA CRISTINA CERDEIRA	
O jogo dos espelhos: metaficção e autoficção em <i>O evangelho segundo a serpente</i> , de Faíza Hayat	65
MARCELO BRANDÃO MATTOS	
A (i)mobilidade narrativa em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> , de José Saramago	85
ADRIANA GONÇALVES	
Corpos insubmissos em busca da harmonia do mundo	104
ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA	

Memórias em luto, vozes subjugadas: o silêncio materno na narrativa de Hantoum e Lobo Antunes	127
TATIANA PREVEDELLO	
“Urgência de um corpo livre de seu enredo”: a <i>Ninfa</i> e o tempo na poesia de Tatiana Faia	149
MÔNICA GENELHU FAGUNDES	
<i>Escuro</i> , de Ana Luísa Amaral: poesia em rizoma	192
SUSANA L. M. ANTUNES	
Figuração de um certo pensamento animal em Carlos de Oliveira e Carlos Drummond de Andrade	212
LÚCIA MELO DE SOUSA	
Pistas do feminino em Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Nathalie Quintane	238
MASÉ LEMOS	
ENTREVISTA	
Pesquisas e processos criativos - entrevista com a escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão	266
MARCIO JEAN FIALHO DE SOUSA	
RESENHA	
Sonhos de poeta: a propósito de <i>Oníricas</i> de Ana Marques Gastão	278
MARIA IRENE RAMALHO	

Apresentação

Mutação e permanência: leituras da literatura portuguesa contemporânea

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1309>

Com o tema “Mutação e permanência: leituras da literatura portuguesa contemporânea”, a chamada para o número da *Convergência Lusíada*, agora publicado, era intencionalmente aberta, sem circunscrever gêneros literários nem delimitar temas ou linhas de força em relação aos textos estudados. Estamos contentes por poder afirmar que tivemos ampla resposta à nossa proposta, quer pela variedade de artigos recebidos sobre textos ou livros de prosa e poesia, quer pelas abordagens do literário em diálogo com outras linguagens.

Ibrahim Alisson Yamakawa apresenta uma leitura de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015), de Gonçalo M Tavares, observando como neste autor, mesmo em formas narrativas instituídas como o romance, a escrita seca e fragmentária combina palavras com outros códigos simbólicos e faz com que o silêncio e o vazio expressem o indizível e o inefável no contexto atual de crise e de desumanização da linguagem.

Lucas Pessin lê o conto “A velha”, de Teolinda Gersão, publicado no Brasil na antologia *Alice e outras mulheres* (2020). Pessin desenvolve uma reflexão sobre a situação específica da velha evocada no texto e

da velhice de um modo geral no mundo capitalista contemporâneo. Submetidos a uma vida medíocre e solitária, os velhos habitantes das cidades, esquecidos pelos familiares e pela História, acabam por encontrar em suas casas o único registro no tempo e no espaço.

Teresa Cristina Cerdeira revisita *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, publicado em 2011. No avesso das memórias da conquista e da colonização, como observa a autora, o romance, a partir de uma experiência pessoal, porém alterizada, evoca de forma particular o drama dos retornados. Nascidos em Portugal ou já nascidos nas colônias, foram milhares de colonos que retornaram à metrópole após a independência, expostos com suas vidas acomodadas em caixotes e obrigados a recomeçar do nada.

A partir de conceitos e categorias de um conjunto de pensadores que pensaram a mudança do estatuto do sujeito e do autor do modernismo até a contemporaneidade, Marcelo Brandão Mattos apresenta, em seu ensaio, uma leitura do romance *O evangelho segundo a serpente* (2006), da escritora portuguesa Faíza Hayat. Se a breve biografia da autora projetada na enunciação em primeira pessoa sugere uma conexão autobiográfica, é necessário que o leitor esteja preparado para os voos ficcionais que autora faz em nome próprio.

Adriana Gonçalves concentra-se na leitura d' *O ano da morte de Ricardo Reis* (2005). Apesar de reconhecer a presença, no romance, da recriação da história de Portugal em um jogo de metaficção historiográfica, o interesse da autora recai sobre as relações construídas por Saramago entre o personagem-heterônimo e o poeta, especialmente as relações deste com as figuras femininas e o modo como afetarão sua movimentação na narrativa.

No ensaio “Corpos insubmissos em busca da harmonia do mundo”, Ângela Beatriz de Carvalho Faria faz uma instigante e bela análise de dois contos que compõem a obra *Amor em Lobito Day* (2016), de Lídia Jorge. Observando, a partir dos estudos de Safatle, publicados em *Em um com o impulso* (2022), as relações entre arte e política, a

articulista ressalta nos contos “Imitação do Êxodo” e “Passagem para Marion” a transgressão à ordem estabelecida pelos atos dos personagens Juliana e Marion, respectivamente, que subvertem as imposições sociais e institucionais ao emanciparem-se pela imaginação e pelos afetos.

Tatiana Prevedello analisa duas obras de autores distintos: *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), de António Lobo Antunes. A engenhosa aproximação que a articulista faz entre as obras relaciona-se às personagens femininas, Samara e Ana Emília, respectivamente, que vivem experiências traumáticas em família, perdendo ambas as filhas no contexto de uma segregação familiar ou de um isolamento, marcado pelo trauma, pelo luto e pela melancolia. Trazendo reflexões sobre a memória, a partir de Paul Ricoeur, e sobre luto e melancolia, a partir de Freud, o ensaio analisa a trajetória das personagens enfatizando a importância do silêncio e dos interditos na construção do enredo e na configuração das personagens.

Em “urgência de um corpo livre em seu enredo’: a *Ninfa* e o tempo na poesia de Tatiana Faia”, Mônica Genelhu Fagundes faz uma arguta análise de duas obras poéticas de Tatiana Faia: *Leopardo e abstracção* (2020) e *Adriano* (2022), no que diz respeito à presença da *Ninfa*, como alegoria teórica que mobiliza um pensamento desestabilizador do tempo e da lógica. A partir dos estudos de Aby Warburg e de Georges Didi-Huberman, e da percepção da *Ninfa* como uma figura que atravessa os séculos desde a Antiguidade, a articulista observa na poética de Faia a presença dessa figura como uma “presença insistente” que, conformada nos poemas, transforma-os em “deslocamentos não apenas no espaço, mas também no tempo”.

Susana L. M. Antunes, no artigo “*Escuro*, de Ana Luísa Amaral: poesia em rizoma” tece uma bela e sensível análise sobre *Escuro* (2014), um dos livros mais significativos da poeta Ana Luísa Amaral, recentemente falecida. Partindo do sentido de rizoma, proposto por

Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari, Susana Antunes defende o jogo dicotômico e a horizontalidade da poesia de Ana Luísa Amaral, enfatizando o seu delicado enraizamento e sua composição sinfônica, como esclarece a autora: “uma sinfonia de poesia em rizoma no diapasão das voragens das memórias, das multiplicidades dicotômicas, dos alcances movimentos, das linhas em fuga, dos avessos das diferenças e das diferenças ao avesso”.

Lúcia Melo de Sousa, no estudo “Figuração de um certo pensamento animal em Carlos de Oliveira e Carlos Drummond de Andrade”, faz uma aproximação entre as crônicas contidas em *Boca de Luar* (1984), e de poemas de *Claro Enigma* (1951), do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, e sobre os escritos de *Sobre o lado esquerdo* (1968) e *Finisterra - paisagem e povoamento* (1978), do escritor português Carlos de Oliveira. Buscando traçar as semelhanças entre as duas poéticas em relação à presença de uma modernidade tardia nas obras desses autores, que, de certo modo, refuta a euforia modernista e positivista de fins de séc. XIX e início do XX, a articulista investiga a presença de uma figuração de um pensamento animal na construção artística dos autores estudados, tomando como base de reflexão o ensaio seminal de Jacques Derrida – *O animal que logo sou* (2002) – e a obra *Literatura e animalidade* (2016), da professora brasileira Maria Esther Maciel.

Na seção Varia, Masé Lemos propõe o diálogo entre três poetisas: Ana Cristina César, Adília Lopes e Nathalie Quintane em torno da polêmica e sempre atual questão de uma escrita feminina e de possíveis desdobramentos de um lirismo singular. A hipótese é de que as poetisas aqui em questão remodelam, cada uma à sua maneira, a história do lirismo no feminino, adotando um ponto de vista crítico que quebra toda certeza identitária ou epistemológica.

Na seção Entrevista, encontra-se a interessante entrevista da escritora portuguesa Teolinda Gersão concedida a Marcio Jean Fialho de Sousa, coordenador do Grupo de Pesquisa Teolinda Gersão da

Universidade Estadual de Montes Claros. Percorrendo um período que se estende desde o início da sua carreira até a publicação de *O regresso de Julia Mann a Paraty* (2021), a entrevista oferece ao leitor a reflexão de uma escritora madura sobre o seu percurso, além de observações sobre questões mais amplas, como a sinceridade do escritor, o papel do leitor e a sobrevivência da literatura.

O número se encerra com a resenha da Maria Irene Ramalho sobre a obra *Oníricas* (2023), de Ana Marques Gastão. Com o subtítulo “Sonhos de poeta: a propósito das *Oníricas* de Ana Marques Gastão”, Maria Irene Ramalho disserta breve e delicadamente sobre a poética tecida de versos e desenhos nascidos como prolongamentos visuais das imagens poéticas de *Oníricas*, em um texto que é um convite à leitura da obra.

Para concluir, acreditamos que o número 51 que ora se publica abrange, pelas sábias mãos dos articulistas, um significativo painel da literatura portuguesa contemporânea, seja a que se analisa em perspectiva comparada, seja a que se aborda à luz das diferentes reflexões teóricas apresentadas.

Cláudia Amorim

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Madalena Vaz Pinto

Faculdade de Formação de Professores /
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/UERJ)

Pequenas palavras e outras formas de resistência em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares

Small words and other forms of resistance A girl is lost in her century looking for her father, by Gonçalo M. Tavares

Ibrahim Alisson Yamakawa

Universidade Estadual de Maringá

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a542>

RESUMO

Recorrendo a uma escrita seca e fragmentária, Gonçalo M. Tavares, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, combina palavras com outros códigos simbólicos (números, pontos, traços) e, no vão entre essas ligações raras, faz com que o silêncio e o vazio, e de modo especial, formas de “silêncio do vazio” expressem o indizível e o inefável. Essa presença confirma o esforço de recriação da escrita literária nesse contexto de crise e de desumanização da linguagem. A partir do encontro das personagens protagonistas desse romance com Agam Josh, o artista, discute-se a possibilidade do “silêncio do vazio” poder oferecer resistência ao eco das palavras e à superficialidade do quotidiano ao dizer o indizível. Para tanto, as referências amparam-se em Paz (2012), Tofalini (2020) e nos escritos de Gonçalo M. Tavares.

PALAVRAS-CHAVE: *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*; Gonçalo M. Tavares; silêncio do vazio; indizível; Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

With an acerbic and fragmentary writing, Gonçalo M. Tavares, in *A girl is lost in her century looking for her father*, combines words with other symbolic codes (numbers, dots, dashes) and in the gap between these rare connections he makes silence and emptiness, and in a special way, forms of “silence of the emptiness”, express the unsayable and the ineffable. This presence confirms the author’s effort to recreate literary writing in this context of crises and language dehumanization. Taken the encounter of the main characters of this novel with Agam Josh, the artist, the present essay discusses the possibility of the “silence of the emptiness” being able to offer resistance to the echo of words and the superficiality demanded by everyday life as well as saying the unsayable. Therefore, the references are based on Paz (2012), Tofalini (2020) and Gonçalo M. Tavares’ writings.

KEYWORDS: *A girl is lost in her century looking for her father*; Gonçalo M. Tavares; empty silence; unsayable; Portuguese Literature.

RESISTÊNCIA À MULTIPLICAÇÃO DA “ESCRITA COMUM” EM GONÇALO M. TAVARES

Gonçalo M. Tavares, em *Atlas do corpo e da imaginação*, reconhece que “há, sem dúvidas, palavras de que necessitamos para um comércio exterior, de sobrevivência, comércio de cidade” (Tavares, 2013, p. 45). Mas, em um texto literário,

Devemos olhar para a linguagem como se olha para um objecto – para uma mesa, por exemplo – e ver, por vezes, a linguagem de baixo para cima, de modo respeitoso, de cima para baixo, de modo altivo; observar depois um perfil da palavra, depois o outro; ver os *sapatos da palavra* e o seu *chapéu*, a sua nuca e o seu rosto. Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem. *Não olhar sempre da mesma maneira para a palavra* (Tavares, 2013, p. 45-46, grifo do autor).

Afinal, “não se lê o jornal como se lê a Bíblia” (Tavares, 2005, p. 32). Da mesma forma, não se lê um romance como se lê o urgente e o concreto. Em literatura, a leitura de “cada frase deverá abrir espaço à volta” (Tavares, 2004a, p. 153), no sentido de que “o final de uma frase deverá ser substituído pelo fundo de uma frase” (Tavares, 2004a, p. 154). Na leitura de um texto literário, o mais importante não está nas palavras, mas no “resto que fica depois da frase existir exibindo-se” (Tavares, 2004a, p. 155). Isto é, para além da leitura da superfície das palavras, há muito mais sentidos possíveis de depreender da linguagem. De modo tal que, “o resto de um texto, o que fica depois de o lermos, nunca poderá ser zero” (Tavares, 2018, p. 44). Se o resultado é zero, observa Gonçalo M. Tavares (2018, p. 44), é porque “enganámo-nos nas contas literárias”. Nesse caso, “não fizemos literatura, fizemos relatório” (Tavares, 2018, p. 44), avalia o autor.

Admite-se como certo que, em literatura, nessa perspectiva, “toda frase inteligente é uma frase que avança entre o zero e o um” (Tavares, 2018, p. 42). Se não provocar esse “salto” (do zero ao um), suspendendo o costume por formas mais eficazes e, não raro, mais ousadas de dizer, transformando o ordinário no mais significativo, “para quê apresentar um texto?” (Tavares, 2018, p. 25). Aliás, “se um texto [literário] só tem uma porta de entrada, para quê entrar?” (Tavares, 2018, p. 56). Não é, portanto, sem importância dizer, com Gonçalo M. Tavares (2018, p. 25), que “tudo que é reduzível tem o tamanho da redução”. Um texto literário tavariano, porém, não pode ser reduzível. Isto é, ele não pode ser convertido em uma imagem simples e objetiva. Ao contrário, ele sempre pode ser mais, porque oferece sempre mais, podendo ser assim, mas também podendo ser de outra maneira (Tavares, 2018).

Fazer literatura, no entendimento de Gonçalo M. Tavares, significa, então, ser capaz de utilizar frases únicas, frases individuais e

frases que, no fundo, rejeitem a “linguagem comum”¹, oferecendo resistência à uniformização da linguagem. No fundo, “o escritor está a fazer o que ainda não foi feito” (Tavares, 2012, p. 273). Uma das constantes da produção literária desse autor, aliás, tem a ver com esse enfrentamento do “lugar comum”, pela não acumulação de palavras e, principalmente, pela resistência à tentação de nomear tudo imediatamente. Encontrar formas de maior alcance e de maior profundidade de dizer, inclusive nas formas de dizer sem palavras, tem sido uma das principais tarefas desse escritor. Em seus próprios

¹ Para exemplificar o que Gonçalo M. Tavares entende por “linguagem comum” / “escrita comum” / “palavra comum” recorre-se a uma história intitulada “Avaria”, de *O senhor Brecht*. “Por um curto-circuito eléctrico incompreensível o electrocutado foi o funcionário que baixou a alavanca e não o criminoso que se encontrava sentado na cadeira. Como não se conseguiu resolver a avaria, nas vezes seguintes o funcionário do governo sentava-se na cadeira eléctrica e era o criminoso que ficava encarregue de baixar a alavanca mortal” (Tavares, 2004b, p. 25). O que está presente nessa história é a questão da pena de morte. Nas palavras do autor, Avaria é “uma forma imaginativa de dizer: ‘Eu sou contra a pena de morte’. Nesse sentido, o que me interessa muito na literatura é como nós transformamos a frase ‘Eu sou contra a pena de morte’ numa história como esta” (Tavares, 2020b, p. 189). A literatura, para esse autor, quer, então, ser a síntese do encontro entre o que se oferece e o que se alcança. Trata-se de um dizer simples que sempre pode ser mais, um dizer que pode significar para além daquilo que diz e que, pelas múltiplas leituras que comporta, supera a si mesmo, alcançando um determinado ponto muito além do habitual. Ao passo que a “escrita comum”, por outro lado, simplifica-se para comunicar de imediato e diminui-se para prontamente se fazer entender. É, em outra forma de dizer, expressão diminuída de um “sentido comum (...) rés-do-chão, sempre pronto para o ‘comércio exterior’, no mesmo nível do outro, desse transeunte que nunca é um sonhador” (Tavares, 2013, p. 45). A “palavra comum”, desse ponto de vista, refere-se metaforicamente a “urgências” ou a situações da existência concreta (Tavares, 2013). Daí que as expressões “linguagem comum”, “escrita comum”, “palavra comum” e afins não significam, portanto, um “grau zero” da língua, nem que a forma de comunicar da literatura tem sentido aqui de “desvio” engrandecedor da língua. Essas expressões devem ser lidas como metáfora apenas.

termos, “a dificuldade em conseguir que cada frase seja individual – 1 – e que o texto, no seu conjunto, seja também individual – 1 – é a dificuldade do escritor” (Tavares, 2018, p. 45). Escrever literatura passa, então, pela condição de buscar novos horizontes, explorando as possibilidades de dizer ainda em aberto, para resistir à “linguagem comum” mediada pela máquina, linguagem reproduzível e multiplicável pela máquina.

Seguindo essa linha de raciocínio, torna-se crucial compreender, então, que “uma frase não deve ter comprimento, mas altura” (Tavares, 2004a, p. 154). A ideia defendida pelo escritor é de que um texto literário deve ter intensidade, deve ter profundidade e deve ter relevo. E para que a literatura alcance tudo isso, ao invés de acumular palavras, crescendo somente em “comprimento”, ela deve acolher em suas formas mais silêncio e mais vazio.

Nessa medida, é preciso destacar aqui que a função do escritor, do ponto de vista de Gonçalo M. Tavares (2013, p. 173), parte do princípio de “colar novos nomes às velhas coisas”, aumentando a intensidade e a profundidade do dizer. E essa função não tem outra razão de ser além de conferir acesso a múltiplos sentidos, porque, conforme o mesmo autor, não são as coisas que se tornam obsoletas, “mas os nomes que lhes são atribuídos” (Tavares, 2018, p. 61). Por isso que, ainda conforme o autor, “a matéria utilizada [por ele próprio] não são as palavras ou letras, mas sim a intensidade” (Tavares, 2018, p. 55). De maneira que, na sua obra, por efeito dessa intensidade ou das formas do silêncio e das formas do vazio, uma frase poderá e deverá “atingir diversas ideias com um só golpe” (Tavares, 2020a, p. 65), conferindo espanto e mistério.

A esse respeito, em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares (2013, p. 45) usa a imagem da “casa-palavra”, isto é, da palavra com andares, com níveis e com degraus que permitem subir e que permitem descer. Em *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*, ele

recorre à imagem do “andaime”. Escreve que “certos textos, como certas aves, flutuam muito acima da terra apenas porque num determinado momento alguém lhes ofereceu a possibilidade de subir em segurança” (Tavares, 2018, p. 16). Apoiados em um andaime, esses textos alcançam um “determinado ponto mais elevado do que o habitual” (Tavares, 2018, p. 16), conferindo ao leitor a possibilidade de “ver” mais longe. Como consequência disso, esses textos literários projetam-se para além da compreensão imediata e das repetições impensadas. E, com essas características, podem oferecer resistência à multiplicação da “escrita comum”, além de expressar suficientemente o indizível da linguagem, pois, as formas habituais de dizer não têm o privilégio de projetar dentro dos seus limites o indizível. E, no caso de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, isso parece estar muito claro. Para efeito de confirmação, destaca-se, nesse romance, as “Pequenas Palavras” de Agam Josh.

AS “PEQUENAS PALAVRAS”

No encontro com Agam Josh, o artista, Marius e Hanna, protagonistas do romance, visitam o seu ateliê. E lá encontram obras absolutamente indizíveis para as personagens e para o leitor e, por isso, a apresentação delas no romance só é possível apenas por efeito do silêncio e do vazio. A partir da operação da ausência, da síntese, da frase calculada e medida entre os espaços vazios, é que se realiza a apresentação das obras de Agam. Com efeito, essas obras significam apenas no âmbito do “silêncio do vazio”. Elas extrapolam o horizonte do alfabeto, mas não como excedente, senão como fracasso do contingente verbal.

Agam conta que pinta, desenha, faz esculturas e inventa objetos estranhos, mas todos minúsculos. “No máximo têm um décimo de um milímetro” (Tavares, 2015, p. 151). Seus trabalhos, para Marius, “pareciam restos de sujidade, vestígios de um qualquer outro tra-

balho de maior dimensão” (Tavares, 2015, p. 152). Invisíveis a olho nu, as obras de Agam continuam, segundo ele próprio, “pormenores minúsculos inimagináveis” (Tavares, 2015, p. 153) e, por extensão, indizíveis.

Sobre uma obra em particular, ele detalha o seguinte:

É uma pintura que fiz, disse, não vai acreditar, de uma famosa batalha que envolveu milhares de cavalos e milhares de homens a pé. É esta batalha que pintei aqui – e apontou para um ponto minúsculo da sua mesa de trabalho, ponto que colocou debaixo do microscópio. – Pintei-a de diversas cores – e riu-se. – Veja, espreite por aqui, menina – disse dirigindo-se agora exclusivamente para Hanna –, uma batalha com milhares de cavalos e homens em milímetros, – Hanna sorriu, mas abanou a cabeça; eu [Marius], porém, embora cansado, ainda estava curioso e, curvando-me, depois de olhar pela última vez para aquele ponto. Aproximei o meu olho direito da lente do microscópio.

(Tavares, 2015, p. 158).

Reproduzindo exatamente como as palavras e os vazios estão dispostos no papel, ressalta-se nesse excerto a presença do vazio e de um ponto. Nesse instante, não se sabe o que Marius é capaz de ver. Não é possível saber se realmente vê alguma coisa além de um ponto; se concentrado em um único ponto, que não tem área, nem volume e nem comprimento, está de fato registrada a terrível batalha – tal qual descreve Agam – com infinitas cores e milhares de cavalos e de homens a pé; ou se, simplesmente, o ponto encerra apenas um vazio sobre outro vazio. Qualquer que seja o caso, o vazio ali é irrevogável.

Não obstante, o que se sabe de antemão é que Marius se sentia “controlado por Agam, obedecendo às suas ordens (...) como se ele [Agam] há muito estivesse a ver o que eu [Marius] queria encontrar. Ele dirigia-me” (Tavares, 2015, p. 159). Por causa do vazio, Marius

sentia-se como que de “olhos vendados” (Tavares, 2015, p. 159). Em outras palavras, não tinha uma visão clara e objetiva do que estava diante de seus olhos.

Olhando pelo microscópio e prestando muita atenção àquilo que Agam dizia, rapidamente Marius tornou-se alguém que “obedece às indicações PARA A FRENTE, PARA A DIREITA, PARA TRÁS de outro [, no caso, Agam] que (...) assim mantém o controlo sobre nós” (Tavares, 2015, p. 159, maiúsculas do autor), isto é, mantém o controle sobre o que se vê.

As palavras do artista, dessa forma, guiam o olhar de Marius pelo vazio. É nesse sentido que ele “tinha de certa forma, os olhos vendados” (Tavares, 2015, p. 159). Sugestionado por essas palavras, ele parece, em um primeiro momento, ver o que Agam quer que eles vejam. Contudo, a forma como o ponto vem ao encontro da personagem e do leitor não permite considerar que esse ponto é exatamente aquilo que o artista quer que ele seja. Afinal, por ser tão somente um ponto sobre um fundo vazio, ele torna-se expressão do indizível revertido em potencialidade, latência e abertura.

Outro fato relevante é que o artista não é confiável. A certa altura, quando confrontado por Marius, ele disse ser “um mentiroso inventado”. Disse que gostava de inventar histórias “para impressionar” quem as escutasse. Inventava histórias com “vários pormenores”, mas “Estava manifestamente divertido com tudo aquilo”. Contar essas histórias “é uma diversão, como qualquer outra”. Aos risos, disse para Marius: “Não acredite em metade do que eu digo” (Tavares, 2015, p. 226). Não é possível, por causa disso, confirmar, então, que os seus trabalhos são autênticos.

Mesmo assim, declara que ter

dezenas e dezenas de trabalhos espalhados por aí, muitos em espaços públicos. Inscrições em muros ou em determinadas peças,

que parecem desenhos, que a todos sempre pareceram desenhos, mas que só eu (Agam) e quem me encomendou o trabalho sabe que esses desenhos afinal escondem frases, e estas eram o principal objectivo; frases, por vezes terríveis – já estou habituado; se quisessem uma inscrição normal, à vista de todos, não me escolheriam a mim, quase sempre querem tornar visível e ao mesmo tempo esconder uma palavra ou uma frase e por isso é que me procuram – sou o único que consegue fazer isso.

Outras vezes – e Agam sorriu – as frases manifestam coisas particulares, vinganças mesquinhas, ridículas: há um homem que tem na sala da casa que partilha com a mulher uma travessa metálica com um desenho em que está escrito, num tamanho ilegível, uma declaração de amor à amante; por vezes são questões dramáticas – um pai quer que a mulher esqueça da morte do filho... Para uma casa fiz, por encomenda, um desenho ao longo de toda uma parede, o desenho encomendado por uma mulher, sem o marido saber, que escondia a repetição, centenas de vezes, do nome do filho que havia morrido – e lá deve estar, ainda, na parede, sem o pai saber, centenas de vezes o nome do filho; um padre, desculpe-me por dizer isto – disse Agam e riu-se – pediu-me para escrever uma declaração de amor a um rapaz, na cruz que ainda hoje dá a beijar aos fiéis. Se fosse lá – não lhe digo qual a igreja, claro, – veria apenas um pequeno traço nessa cruz que o padre dá a beijar; enfim, metade do mundo está louca, nunca tive qualquer ilusão a esse respeito – e muito do meu ofício vive dessa obsessão por guardar e revelar, ao mesmo tempo, um segredo (Tavares, 2015, p. 201-202).

O que está em jogo aqui, recorrendo às considerações do *Atlas do corpo e da imaginação*, é “a ordem ‘Imagina isto’ e ‘Agora vê a figura assim’” (Tavares, 2013, p. 505). Pode-se pensar, então, que, no exato instante que Marius está diante do microscópio, ele também faz uso da imaginação. Ele decide imaginar e “*ver de outra maneira*” (Tavares, 2013, p. 505). Embalado pelas orientações do artista, ele decide

“não ver *assim*, para ver *ao-contrário-de-assim* ou *outra-forma-do-assim*” (Tavares, 2013, p. 505). Ele decide não ver somente um ponto para ver o contrário de um ponto e conferir outra forma possível para esse ponto.

O que Marius faz – recorrendo às elucubrações do senhor Swedenborg – é “olhar com violência” para o ponto, pois, se assim o fizer, não “verá apenas a aparência das coisas” (Tavares, 2009, p. 58), verá mais. Poderá ver mais além. Dar atenção ao ponto é, de certa maneira, um gesto de dar sentido a esse ponto. É como “retirar esse ponto do nada” (Tavares, 2013, p. 388) para ele, pensando com Kovadloff (2003, p. 131), “readqui(r) dinamismo, ganha(r) disponibilidade, se abr(ir) a infinitas valorações simultâneas, sucessivas, convergentes e divergentes”. E “Quanto maior o tempo atento ao olhar, mais visível se torna a fenda (e o segredo)” (Tavares, 2009, p. 58) e mais próximo se torna também o que não está disponível ao alfabeto: o indizível.

É nesse sentido que se pode conceber que o “dizer poético diz o indizível” (Paz, 2012, p. 118), porque há nele algo que não se diz dizendo, que não se deixa explicitar, que também não se deixa reduzir e que, além de tudo, não se deixa conter. É como o ponto que não pode ser dito de outra maneira além da maneira como se apresenta. É um vazio indizível para o leitor como ponto de ruptura do e no texto. Imagem vazia que “nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (Paz, 2012, p. 115-116). Único, necessário e insubstituível, o “silêncio do vazio” que ressoa no ponto abrange e reconcilia significados múltiplos e ou díspares sem suprimir. A rigor, “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Submete a unidade à pluralidade do real” (Paz, 2012, p. 104). O “silêncio do vazio” da obra de Agam circunscreve sentidos em diversos níveis, prescindindo de quaisquer palavras. Por isso, não são necessários palavra e silêncio juntos. Nesse caso, apenas o “silêncio do vazio” basta. A expressão

do vazio indizível, enquanto potencialidade de um dizer indizível, realiza-se, assim, pelo “silêncio do vazio”.

No esgotamento do possível, ante a indisponibilidade da equivalência pela palavra, somente o “silêncio do vazio” está apto para dizer o indizível, redimensionando os limites do dizer. Somente “no silêncio do vazio” os sentidos podem adquirir uma dimensão de excepcionalidade, de novo, ultrapassando as identificações habituais e petrificadas. O “silêncio do vazio” é, nesse caso, a garantia da expressão do indizível. Porque é no “silêncio do vazio” que se expressa, não aquilo que se esconde atrás das palavras, e sim aquilo que, na verdade, nega-se fundamentalmente a se converter em palavras, como o ponto da obra de Agam.

Decorre daí que, não raro, o desenlace do indizível no romance, recorrendo às palavras de Paz (2012, p. 46), “tem início como violência sobre a linguagem” em dois momentos. Primeiro, “no desarraigamento das palavras. O poeta [ou o escritor] as arranca de suas conexões misteres habituais” (Paz, 2012, p. 46) e as coloca, como no caso da obra em análise, a caminho do vazio indizível. Desarraigadas, as palavras de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* não dizem mais o que vieram dizer. Projetam sobre si mesmas um vazio que não pode ser dissipado, apenas, porém, revertido no fundamento da própria expressão indizível para, então, conformar no segundo ato, aquilo que Paz (2012, p. 46) denomina de o “regresso à palavra”. Fazer a palavra voltar, mas transformada por aquilo que lhe anima, o “silêncio do vazio”, pois há nela algo que lhe excede e lhe transpassa. É isso que permite a superação da “palavra comum” na tarefa de dizer o indizível.

Gonçalo M. Tavares entende, aliás, que “cada frase é uma oportunidade para iniciar um mundo” e “o que começa na primeira letra de uma frase e que não termina na última letra da frase” (Tavares, 2018, p. 37) deve ser o “silêncio do vazio” dela que não pode ser supri-

do. O autor prossegue afirmando que “uma frase não pode ser como um copo que contém água dócil para ser bebida; uma frase é um copo que tenta conter uma inundação. E não consegue” (Tavares, 2018, p. 37). Uma frase deve exercer violência sobre cada palavra extraíndo delas “os seus valores extremos, raros” (Tavares, 2018, p. 27), para que ela sempre possa dizer a mais e, de fato, assim, “*ser de outra maneira*” (Tavares, 2018, p. 27). Mas não por conter palavras a mais, senão por conter palavras a menos, isto é, mais espaços vazios e mais palavras não ditas, como é o caso da obra de Agam.

O cartão de apresentação dessa personagem é mais um exemplo dessa crise da palavra, refletida tanto na imprecisão e na limitação do alfabeto quanto na necessidade da presença do silêncio e do vazio. Nele “tinha uma mancha, e uma linha no seu centro, mas nem uma letra”. O que Marius via era “um pequeno cartão todo branco com uma pequeníssima e fina linha preta no meio”. Marius pegou o cartão na mão, mas não conseguiu ler. Era, de fato, impossível. “É o meu nome que está aí escrito”, disse Agam. Ele tomou o cartão novamente às mãos e o segurou, como se estivesse lendo um nome: “Agam Josh – Artista” (Tavares, 2015, p. 149). Segundo ele, eles não iriam perceber, “mas a palavra *artista* tem um A grande” (Tavares, 2015, p. 149). Explicou, na sequência, que, na escala adotada,

As letras são tão minúsculas que parecem uma linha, as manchas pretas uniram-se e os espaços em branco desapareceram. As letras parecem não existir. Quando se diminui de tamanho, disse Agam, as diferenças desaparecem – a diferença entre um A e um B torna-se absolutamente ridícula a esta escala, e com a fraca capacidade que têm os nossos olhos. As letras estão, com um tamanho de 0,001 milímetro – assim, a olho nu, parecem não existir. O alfabeto, nesta dimensão, transforma-se numa única letra, num único símbolo; num símbolo, além de tudo, vazio, que nada significa; a tinta volta a ser tinta, regressa ao ponto de onde partiu e assim julgamos que não está a acontecer nada e afinal pode estar ali

escrito algo de essencial. Letras que só se conseguem distinguir com um microscópio. Ou seja, caro amigo, só tem acesso ao meu nome quem prestar muita atenção. Só quem fixar o olho durante muito tempo nesta linha (Tavares, 2015, p. 150).

Pode-se presumir, desde já, que, por efeito dessa imposição – “só tem acesso ao meu nome quem prestar muita atenção” (Tavares, 2015, p. 150) –, a intenção de “querer perceber² algo que era impossível de perceber” (Tavares, 2015, p. 107) pela “palavra comum” torna-se possível a partir do “silêncio do vazio”. Afinal, é o “silêncio do vazio” que parece estar “tentando uma explicação” (Tavares, 2015, p. 107) para o que não oferece qualquer resposta determinada. É ele que opera nas formas do vazio do romance um desarraigamento, para usar uma expressão de Paz (2012), de palavras precisas, de definições claras e do oferecimento de uma visão panorâmica do objeto do romance para oferecer, sem nada perder de suas características e de sua forma, antes se intensificando, uma aproximação ao indizível.

Examinando a escrita de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, é possível identificar nela o “silêncio do vazio” atuando como um “caminho” pelo qual o indizível desse romance precisa fazer para significar e para, de modo especial, resistir. O “silêncio do vazio”, nesse texto, portanto, é uma forma de resistência. Ele funciona como um espaço necessário de significação e de expressão do indizível da linguagem. Sem ele não é possível vislumbrar nenhuma

2 O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa apresenta 7 significados para o verbo “perceber”. “Perceber: v. tr. (latim *percipio-ere*), 1. Receber impressão por algum dos sentidos; 2. Conhecer, entender, compreender; 3. Ver; 4. Ouvir; 5. Aperceber; 6. Auferir, cobrar, embolsar-se de; 7. [antigo] avisar”. Leia-se “perceber”, nessa passagem, no sentido de “entender” ou “compreender”. C.f. Perceber, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/perceber>. Acesso em: 7 abr. 2023.

possibilidade de experiência indizível e nem qualquer possibilidade da palavra ser sempre outra coisa, além de “moeda de troca”. Oferecendo resistência à proliferação da “palavra-comum” e insubordinação aos recursos verbais dominantes, a escrita desse romance ressignifica a linguagem e as palavras, emprestando-lhes espanto e mistério, pois, “Nem sempre o Mistério / está fora do alcance da mão [...] Por vezes [...] surge súbita e absurdamente, / no meio de uma acção do quotidiano. / Descuidados, nessa altura, chamamos mistério erro, / e rapidamente o eliminamos” (Tavares, 2005, p. 76). Se dependesse exclusivamente da “palavra comum”, certamente todo mistério seria rapidamente apagado, eliminado, desconsiderado, rejeitado, apenas porque não é previsível, porque não tem leis para regulá-lo e, principalmente, porque não existem palavras claras e precisas para suficientemente explicá-lo. Contudo, na escrita desse romance, sobressaem formas de silêncio e de vazio que, brindando a linguagem com novos contornos, permitem “levantar a frase como um tapete: ver o que está lá escondido” (Tavares, 2018, p. 77), explorando sentidos que vão muito além do domínio do verbal.

Em todos esses casos, a “linguagem comum” não é compatível com a experiência narrada. A “linguagem comum”, no entendimento de Gonçalo M. Tavares (2013, p. 179), é um caminho para “experimentar vivências apenas medíocres e vulgares” e acessíveis para todos. Entretanto, isso não quer dizer que, para narrar a experiência indizível das personagens desse romance, o narrador deva recorrer às “palavras individualmente obscuras” (Tavares, 2018, p. 17). Não se trata de uma defesa a um rebuscamento planejado. Qualquer palavra que “requer investigação” – investigação de dicionário mesmo – “deverá ser eliminada” (Tavares, 2018, p. 17). Da mesma forma, “toda a frase que necessita de outras frases para ser forte deverá ser eliminada” (Tavares, 2018, p. 45). Também “frases individualmente claras e

óbvias são desnecessárias” (Tavares, 2018, p. 45). Por esse caminho, nada de genuinamente novo poderá ser dito.

Esse romance, por sua vez, requer um outro tipo de linguagem mais arrojada para expressar convenientemente a realidade proposta. Para o autor,

toda escrita [poética/literária] é uma resistência à vaga interminável da escrita comum, esta – comum –, que quer comunicar de imediato, que quer ser de imediato entendida, e por isso desleixa-se, simplifica-se até ao ponto em que se transforma numa linha, interpretação. Frases que ganham multidões, mas perdem indivíduos (Tavares, 2013, p 180).

Por isso que, “quando falamos de linguagem individual falamos também de resistência” (Tavares, 2013, p 180). A escrita de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* é, nesse sentido, uma forma de resistência à superficialidade da linguagem e à urgência da palavra. Isso porque, nesse romance, o escritor “é utilizador de frases únicas” (Tavares, 2013, p. 174). E a linguagem desse romance apresenta todo um conjunto de especificidades que a torna única: as formas do vazio (em razão da presença do vazio indizível), além da presença do “silêncio do vazio”.

É por causa do “silêncio do vazio” que a literatura “realiza sua tarefa de abraçar o impossível com a palavra” (Tofalini, 2020, p. 88). Com o “silêncio do vazio”, o indizível do romance pode assumir sempre outros sentidos possíveis. Assim, com base nesse entendimento sobre essa presença, compreende-se como, na contramão das forças dominantes, essa forma enfrenta a hostilidade da técnica e da máquina e concorre contra a urgência da palavra, tornando-se, então, uma forma eficaz de comunicação, de representação e de resistência.

RECEBIDO: 14/04/2023 APROVADO: 03/07/2023

REFERÊNCIAS

- KOVADLOFF, Santiago. *Osilêncioprimal*. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERCEBER, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (em linha), 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/perceber>. Acesso em: 7 de abr. 2023.
- TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004a.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Brecht*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004b.
- TAVARES, Gonçalo M. *1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma menina está perdida no século a procura de seu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre a Literatura-Bloom: dicionário literário*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018.
- TAVARES, Gonçalo M. *Investigações. Novalis*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020a.
- TAVARES, Gonçalo M. Literatura, imaginação e realidade. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (Org.) *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2020b, p. 185-194.
- TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

MINICURRÍCULO

IBRAHIM ALISSON YAMAKAWA possui graduação em Letras Inglês Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Estadual de Maringá (2013), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2017), com dissertação intitulada “*Aprender a Rezar na Era da Técnica: as formas do silêncio e os silêncios das formas*”, e doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2022), com tese intitulada “*Entre vazio(s) e silêncios: o indizível e o inefável em Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*”.

Ali morou uma velha qualquer

There lived a random old lady

Lucas Pessin

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a894>

RESUMO

Este artigo lê o conto “A velha”, de Teolinda Gersão, publicado no Brasil na antologia *Alice e outras mulheres* (2020), e visa apresentar reflexões sobre as precárias condições dos velhos na sociedade contemporânea. Submetida a uma vida medíocre e solitária, veremos o quanto a velha é esquecida tanto pelos familiares quanto pela História. O caminho destas páginas faz ecoar a pergunta: qual o lugar dos idosos na sociedade atual? A pensar nela, a última parte do artigo se volta para a morte da velha e dá ênfase à importância da casa humilde, que é o seu único registro no tempo e no espaço. Naquela casa abandonada pelo tempo, morou uma velha qualquer.

PALAVRAS-CHAVE: A velha; Teolinda Gersão; esquecimento; História; casa.

ABSTRACT

This paper analyzes the story “A velha”, by Teolinda Gersão, published in Brazil on the anthology *Alice and other women* (2020) and intends to present thoughts about the precarious conditions regarding elderly people in contemporary society. Submitted to a mediocre and lonely life, we will see how much the old lady is forgotten by her own family as well as by History itself. The journey of these pages echoes the question: what is the position of elderly people in our present society? Thinking about her, the last section of this paper turns its eyes on the death of the old lady

and it emphasizes the importance of a humble home, her only register in time and in space. In that house abandoned by time, there lived not just anyone but an old lady.

KEYWORDS: The old lady; Teolinda Gersão; History; home.

INTRODUÇÃO

Muito se vê refletido no vasto cenário da ficção portuguesa contemporânea a preocupação com as diferentes formas de opressão no mundo de hoje. Após quase 50 anos convivendo com a ditadura salazarista, a literatura portuguesa do século XXI não abandona o viés crítico-social e põe em evidência assuntos relacionados aos dramas particulares e às subjetividades problemáticas que, de fato, fazem-se presentes nas mesas de discussão da atualidade. Dentre os assuntos principais, o envelhecimento da população ocupa uma posição central, principalmente, se analisarmos a velhice dentro de uma lógica capitalista já consolidada no nosso cotidiano. Perguntamos, então: o que é ser velho na atualidade? Mais precisamente: como nós, imersos numa concepção capitalista de mundo, tratamos os velhos? Recorro à obra de Teolinda Gersão que, ao focalizar a velhice de um corpo feminino, confere a ela uma linha de força que nos leva à reflexão.

Em entrevista à revista eletrônica *Notícias Magazine*, de fevereiro de 2017, a autora portuguesa reflete sobre a presença do envelhecimento como temática em sua obra:

Assumo essa realidade, vivo-a, sofro-a, partilho-a com todos os outros. Também penso que não estamos a proteger os idosos como eles precisam. Há muitas pessoas a viverem sozinhas, a não terem os cuidados médicos que precisam, a serem pressionadas para saírem das suas casas porque alguém quer fazer dali um *hostel* ou um negócio à custa da fragilidade. Os lares não funcionam, levam preços exorbitantes e o que fornecem são os cuidados mínimos (Gersão, 2017).

A afirmação da escritora nos introduz à negligência com os velhos na sociedade, mostrando-nos a falta de lugar e de voz que os idosos têm na contemporaneidade. Como nos diz Marilena Chauí, “a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (Chauí, 1979 *apud* Bosi, 1994, p. 18).

Norteadado por essa reflexão, estive diante da antologia de contos *Alice e outras mulheres* (Oficina Raquel, 2020) e um conto, que aqui apresento, salta aos meus olhos: “A velha”, publicado originalmente em *Histórias de ver e andar* (2002). Nele, acompanhamos o cotidiano de uma mulher idosa, sem rosto ou nome, que sente em seu corpo a dureza de envelhecer perante a uma sociedade que não a valoriza. Ao longo destas páginas, observaremos a opressão da velhice à luz do notório aprisionamento dessa velha num cotidiano miserável, sobretudo, medíocre e rodeado de inseguranças.

Este texto, então, expõe uma leitura desse conto a fim de não só destacar a solidão dessa velha, mas também observar o seu respectivo esquecimento por parte da sociedade e por parte da História. Ressaltaremos a importância conferida à posse de uma casa precária como registro no tempo. Com o avançar das reflexões, perceberemos que outros elementos característicos da obra gersiana aparecerão, como é o caso da relação entre o feminino e o divino, dada à figura dos anjos nas últimas páginas, além da libertação da mulher que passou a vida a sublimar a precariedade em que vivia, julgando-a, em seu estar no mundo, adequada ou suficiente.

Com efeito, dividimos esta leitura em três partes. A primeira apresenta algumas reflexões sobre a solidão e o esquecimento dos velhos na sociedade contemporânea, tomando por base o cotidiano dessa “velha felicíssima”. No segundo momento, a partir das questões levantadas, observaremos a importância da casa como um registro,

mesmo que muito singelo, da velha no espaço e, conseqüentemente, na História. A casa é lida neste artigo como um símbolo de resistência à opressão imposta aos idosos na nossa sociedade. Por fim, estaremos diante da morte da personagem – um evento esperado por ela – como o momento clímax do conto, tomando a morte como o acontecimento emancipador da mulher, isto é, o momento em que a velha se torna livre e integrada ao divino.

DE SOLIDÃO E ESQUECIMENTO: A VELHA ERA FELICÍSSIMA?

O esquecimento já se faz presente no título. A própria construção sintagmática, “A velha”, carece de uma referência específica: a idosa não tem um nome, não ganha um rosto, tampouco uma voz audível. No entanto, o conto, narrado em terceira pessoa, assinala a presença sutil e subliminar dos sentimentos e pensamentos da personagem feminina. A falta do nome reforça o desleixo com os velhos na sociedade e reitera o esquecimento pela História, assim como a falta da voz resulta na conseqüente destruição gradativa dos pilares da memória, como sinalizado por Marilena Chauí.

Transformamos, então, a primeira frase do conto em uma pergunta: a velha era, realmente, “felicíssima”? Além de notarmos a natureza irônica que envolve a escrita do conto, tal questionamento faz evocar os estudos de Simone de Beauvoir sobre a velhice:

A sociedade impõe à imensa maioria dos velhos um nível de vida tão miserável que a expressão ‘velho e pobre’ constitui quase um pleonasma; inversamente, a maior parte dos indigentes é de velhos. O lazer não abre ao aposentado possibilidades novas; no momento em que é, enfim, libertado das pressões, o indivíduo vê-se privado de utilizar sua liberdade. Ele é condenado a vegetar na solidão e no enfado, decadência pura (Beauvoir, 2018, p. 11).

A felicidade da velha se encontra em singelas atitudes recorrentes que completam o seu dia. Por conta do seu conformismo com a pobreza, a velha contenta-se com o pouco que tem, sente nada lhe faltar. A expressão “velho e pobre”, nesse conto, constitui de fato um pleonasma, uma vez que não se trata apenas da pobreza financeira, mas também da pobreza afetiva:

Só nessa manhã tinha encontrado um lugar vago num banco de jardim, nem demasiado à sombra nem demasiado ao sol, o eléctrico não vinha excessivamente cheio e também conseguiu lugar, o padeiro disse-lhe bom dia com um ar tão simpático, quando ela deixou em cima do balcão o dinheiro de três carcaças, e o empregado da mercearia ficou a conversar depois de lhe dar o troco e perguntou-lhe se gostava daquela marca de café (Gersão, 2020, p. 110).

O conto mostra uma personagem feminina em degenerescência, portadora de uma vida metódica, que segue à risca a rotina e não varia suas atividades. Como vive sozinha, a interação com os funcionários do comércio frequentado a faz bem, mesmo que o contato seja unicamente por educação ou por formalidade. Nesses pequenos e rápidos momentos, a idosa fica convicta – ou tenta convencer-se a si própria – de que “o mal de muita gente era não saber dar o devido valor às coisas” (Gersão, 2020, p. 110).

Como afirmado por Simone de Beauvoir (2018, p. 11), “o lazer não abre ao aposentado possibilidades novas”. O prazer da velha reside em andar de eléctrico, um meio de transporte antigo, quase que turístico, em comparação aos modernos ônibus, carros e comboios. Isso também pode ser uma escolha orientada por uma memória afetiva, pois a velha pode ver o eléctrico como parte de sua infância e juventude naquela cidade, remetendo-a às lembranças de quando era mais nova e aos hábitos adquiridos de que não abre mão.

O eléctrico representa, por sua vez, a permanência de elementos do passado na paisagem moderna, sempre a seguir os mesmos trilhos. A velha circula a cidade pelos trilhos do passado, em outra velocidade, sempre a ver as constantes mudanças no espaço. O prazer da idosa é, por assim dizer, enxergar o moderno por veículos que remetem ao passado. As voltas de eléctrico são formas de observar a sociedade, a vida que passa e o tempo que se esvai. Não é só por ser um passeio econômico, em “A velha”, o eléctrico funciona como um cinema:

Por isso não ia ao cinema. Televisão via bastante, claro, mas dava-lhe mais gozo andar de eléctrico. Em vez de ficar fechada em casa, andava no meio das pessoas e das ruas, mas sem se cansar, bem sentada. Gozando o espetáculo dos outros — olha ali aquela montra iluminada, aquele homem a correr, aquela mulher ajoujada com o cesto de couves. E ela ali, recostada na cadeira, sem carregar pesos, nem sequer o peso do seu próprio corpo — dava-lhe vontade de rir, tamanha felicidade (Gersão, 2020, p. 113).

Um cinema mudo, sem falas de ambos os lados, somente imagens cotidianas. Ela observa essas imagens de um modo à margem, não estando em cena alguma, isto é, o sentimento de não pertencimento àquele espaço. De certo modo, é uma forma de não aceitação da realidade que a negligencia. A insegurança com o presente resulta na preocupação de poupar dinheiro e inibe qualquer tentativa de conscientização sobre a perda da sua própria dignidade.

A ela, benzesse-a Deus, chegava sempre. Tinha tudo, e não precisava de se privar de nada. Mas é verdade que sabia poupar. Nunca estragava comida, nem deitava fora o que sobrava, nem sequer meia carcaça, podia muito bem aproveitá-la na refeição seguinte. Tomava banho aquecendo água numa panela e despejando-a aos poucos sobre si própria, depois de se ensaboar, sentada num banquinho de plástico, junto ao ralo do chão (Gersão, 2020, p. 110-111).

Ocorre uma animalização dessa velha, o banho é comparável aos dos bichos. Há de se notar o termo “carcaças”, alimenta-se do resto de comida. E não é a primeira vez que esse termo surge no conto. Anteriormente, lemos “dinheiro de três carcaças”, já nos apontava o estado de miserabilidade da idosa. Para Ecléa Bosi:

A velhice, que é um fator natural como a cor da pele, é tomada preconceituosamente pelo outro. Há, no transcórre da vida, momentos de crise de identificação: na adolescência também nossa imagem se quebra, mas o adolescente vive um período de transição, não de declínio. O velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo um homem. O coeficiente de adversidade das coisas cresce: as escadas ficam mais difíceis de subir, as distâncias mais longas a percorrer, as ruas mais perigosas de atravessar, os pacotes mais pesados de carregar. O mundo fica eriçado de ameaças (Bosi, 1994, p. 79).

A diminuição dos idosos destrói a sua função social: a preservação da memória, até porque “a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos” (Chauí, 1979 *apud* Bosi, 1994, p. 18). A submissão a essa situação alarmante é uma maneira de destruir a História, de negar a nossa cultura e de marginalizar as nossas lembranças coletivas.

O passado pouco importa ao capitalismo, na verdade. Nada pode estar acima dos projetos do presente e dos lucros do futuro. Contudo, antes de sermos velhos, todos nós passamos pela juventude e vendemos a nossa força de trabalho à sociedade por anos a fio. Isso implica dizer que o sistema capitalista nos vê como mercadoria. No momento em que “ficamos para trás” e não somos mais capazes de produzir em larga escala, resta-nos o abandono, o que também ocorre no ambiente familiar.

Além de “A velha”, Teolinda Gersão apresenta essa mesma questão noutro conto, intitulado “Vizinhas” e presente na antologia *Alice e outras mulheres*:

Mas não tinham medo dos cães, nem era deles que fugiam. Infelizmente era das pessoas. Das famílias.

Lembravam-se, por exemplo, da Madalena do Álvaro.

Começara com uma ferida num pé, uma coisa de nada, só que não sarava. Foi ao hospital, cortaram-lhe a perna, e ela ainda viveu três anos, amarrada com um lençol a uma cadeira de rodas para não tentar levantar-se, repetindo a toda hora que a deviam ter deixado morrer. E razão não lhe faltava, mais valia morrer do que viver assim.

E depois aconteceu pior ainda ao Janeco: também começou com uma ferida num pé, cortaram-lhe a perna e um ano depois cortaram-lhe a outra. Estava em casa de um filho, que o levou para o hospital, mas depois não o quis de volta, acabou num lar, onde ficou a apodrecer vários anos.

Ir para casa dos filhos, para o hospital, ou para um lar era o maior dos perigos. Elas bem sabiam o que por lá se passava (Gersão, 2020, p. 124-125).

Os agonizantes casos de Madalena e de Janeco têm em comum, além da morte, a amputação de ambas as pernas. A falta dos membros inferiores representa a total dependência desses idosos até o último dia de vida, por assim dizer, indivíduos sem a liberdade de caminhar e à mercê de tamanhas barbaridades. A velha disso sabia e mantinha contato eventual com vizinhas, no feminino e no plural:

Tinha vizinhas, claro, e a porteira. Não havia dia em que não aparecesse uma, ou até mais que uma, a desabafar, contar novidades, ou simplesmente a saber como ela estava. E havia a Madalena, que deixara de ser vizinha porque fora viver para casa de uma filha, mas não se esquecia dela e telefonava. As mais vezes para

lamentar ter saído dali, e aproveitando para se queixar do genro (Gersão, 2020, p. 114-115).

A amiga Madalena pode vir muito a ser a Madalena do conto “Vizinhas” pela similaridade dos acontecimentos. As “Vizinhas” são, portanto, companheiras da velha, mostrando o laço afetivo entre mulheres da mesma faixa etária em situação semelhante. Juntas formam o mais próximo de uma família, pois há uma notória preocupação em visitar, ter notícias e conversar. No entanto, tais laços afetivos de sociabilidade se rasuram ou se reconfiguram a partir do momento em que uma delas é deslocada do local de origem.

A velha tanto sabia desses casos que não aceitava sair de sua casa, aguardava também a morte vir e levá-la de vez:

Também tinha pavor de que a pusessem num lar. A família podia fazer isso, se por exemplo ficasse inválida, se alguma coisa má lhe acontecesse, se alguém tivesse de decidir por ela. Sim, disso tinha medo. Da morte não, ou pelo menos não tinha muito medo, embora houvesse algumas coisas desagradáveis ligadas à ideia da morte (Gersão, 2020, p. 116).

O velho se torna um custo a mais. Nesse sentido, são mandados para longe das famílias e postos em lares e asilos, uma realidade desde antes do século XX. Os filhos, assim como os pais, podem também beirar à miséria, faltando-lhes recursos para “sustentar bocas inúteis. Às vezes, desembaraçavam-se delas, abandonando-as em asilos” (Beavouir, 2018, p. 195).

Não sabemos efetivamente se é este o caso dos filhos da velha, mas percebemos que, ricos ou pobres, eles não dão mais por ela; nem os netos: “escrevia de vez em quando aos filhos e aos netos, mas poucas vezes, porque percebera que eles não tinham tempo de ler as cartas” (Gersão, 2020, p. 114). No campo simbólico, isso

demonstra o desinteresse das novas gerações pelas antigas, o desprezo pela memória e a valorização da correria cotidiana – que não centraliza os laços afetivos.

O ritmo da contemporaneidade não contempla o fortalecimento de laços afetivos e o cuidado com o outro; pessoas ignoram datas importantes e deixam para trás o que deveria ser priorizado. Voltamos a ver a velha no eléctrico, que, ao contrário da intensa velocidade da vida, observa lentamente aquelas cenas caóticas e superpostas do dia a dia.

A velha escolhe a lentidão por saber do peso que as perdas têm em nossa vida. Num dos momentos mais comoventes do conto, lemos: “o Jacinto, antes de mais, e depois praticamente todos os amigos, e a família da sua geração. Durante anos afligira-se, de cada vez mais riscava mais um telefone na agenda e via os nomes diminuírem a passos largos. Até que finalmente só restara ela” (Gersão, 2020, p. 114). Na velhice, a saúde é apenas uma das perdas, sentimos a falta de familiares, amigos e colegas que já se foram. O tempo passa muito devagar aos velhos e os dias são fontes de aflições, de incertezas e de medo, palavra muito recorrente nesse conto.

A CASA

Demos o título a este artigo de “Ali morou uma velha qualquer”. Com base nas reflexões acima, é entendível o medo da velha de perder a sua casa, pois ela é o seu único registro no tempo. O seu lar, que nada tem de moderno ou visualmente bonito, apresenta-se como um espaço extremamente humilde e de pouca decoração. Importante deixar claro que, conforme Monica Figueiredo, “a casa é um abrigo de corpos” (Figueiredo, 2011, p. 14), assim, abriga-se ali a História. Quando a morte bater à porta, a estrutura da casa ainda permanecerá dando indícios de que, um dia, ela foi habitada, mesmo que nunca saibamos o nome. No interior, os objetos que enfeitam o

ambiente marcam o lugar da morada na escala social (cf. Figueiredo, 2011, p. 65); muito diferente das casas burguesas com todo o revestimento e as excessivas decorações, na casa da velha um ferro de engomar “pesado como chumbo” (Gersão, 2020, p. 111) ganha cena:

Não precisava de mais nada, pensava enxugando-se com prazer na toalha limpa e cuidadosamente passada a ferro. É certo que algumas casas tinham quarto de banho modernos, com banheiras onde até cabia deitado e onde a água quente nunca acabava nas torneiras. Mas, mesmo não tendo nada disso, não deixava a gente de tomar banho, com um pouco de habilidade e de esperteza. E tinha certeza de que nem os ricos tinham toalhas melhor passadas do que as dela (Gersão, 2020, p. 111).

O ferro antiquado, ainda com sua utilidade, acentua a identidade da velha e sua posição no mundo. Trata-se de um objeto biográfico, isto é, elementos que envelhecem juntamente com o seu possuidor e permanecem incorporados a sua vida (cf. Bosi, 1994, p. 441). O ferro é uma espécie de consolo e promove uma suposta vantagem dela sobre os ricos, as toalhas deles nunca serão tão bem passadas como as dela. Ele serve de argumento para a idosa permanecer rejeitando o novo e continuar a manter os objetos do passado e sustentar a sua ilusão de que nada precisa. Por isso o apego aos objetos antigos, além do ferro, o “relógio da parede, a estante, a mesa, o guarda-louça, as cadeiras” (Gersão, 2020, p. 115). Eles a protegem, sua segurança está na história que cada elemento evoca em sua memória.

Estava tão bem na sua casa, no seu quintal do tamanho de um lenço, onde podia apanhar sol quando não saía à rua e onde tinha a criação, para se entreter. Agora eram só galinhas, mas já tivera também coelhos. Acabara com eles quando começou a não poder baixar-se para lhes apanhar a erva. Teve pena, mas, vendo bem, as galinhas bastavam. Tinha sempre ovos, de vez em quando pintos, e depois a filha da porteira vendia-lhe os frangos no mercado.

Frangos do campo, mais caros e muito mais saborosos do que os outros. Sempre era um rendimento, e além disso um entretém e uma companhia (Gersão, 2020, p. 115).

Mesmo na tentativa de ver sempre o bom lado da pobreza (se há um), a velha aparenta ter a noção de que a casa é o seu único registro na História. Todas as suas lembranças se limitam a uma área “do tamanho de um lenço”, e sua identidade reside naquelas paredes. Para os velhos que não se reconhecem mais como membros ativos da sociedade, a antiga casa torna-se o seu mundo particular, portanto, a felicidade está longe do presente e abrigada nos objetos que remetem ao passado. Observa-se, assim, o entretecimento do tempo e do espaço, preservados através das pobres memórias de uma velha e de seus “objetos biográficos” em desuso na sociedade atual.

No universo da idosa, a casa é “o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções” (Bosi, 1994, p. 435). A casa é um ponto de permanência em meio às mudanças da cidade, o único lugar em que ela se vê refletida. É um caso de “solidão de exílio” (Beauvoir, 2018, p. 192) dentro da própria morada, é uma outra realidade que contrasta com o que se observa nas ruas.

Explica-se o tamanho medo do despejo, mesmo com propostas de uma casa melhor com mais regalias e boa estrutura. Um ponto importante é que a casa não é própria da velha, ela não teria condições para tal. O espaço em si não é dela, mas as memórias que se constroem e que estão lá presentes são. E é isso que importa a este texto. Despejá-la ou destruir a casa são meios de enterrar definitivamente aquelas memórias. No sentido espacial, a perda dessa morada é o apagamento total da História daquele lugar, que passa a abrigar somente o novo e negligencia o passado, acatando as expectativas da sociedade capitalista.

Ao retirarmos esse pedaço de passado da cidade contemporânea, tornamos a velha ainda mais invisível, por isso o conto, em nenhum momento, fala seu nome. Ela está morta, e ninguém talvez tenha dado por ela. Afinal, para a concepção capitalista, a vida continua a todo custo, o tempo corre normalmente, e nada dos registros dessa pobre velha ficaram. No fim, ela virou um nome riscado das agendas daqueles que ainda a procuravam.

Sobre a aceitação da pobreza, cabe ainda uma outra possibilidade de leitura quando evocamos a História. Ficou evidente que a velha nunca pertencera a uma alta posição social, nem sequer nos tempos de sua juventude, como pode ser visto pela casa em que morou e como se portou diante da solidão. As atitudes da velha muito podem ter a ver com a formação de sua mentalidade enquanto jovem, ou seja, com a alienação do regime do Estado Novo, sob o comando de António de Oliveira Salazar.

Vários foram os posicionamentos de Salazar em relação à pobreza, de modo a endossá-la e até romantizá-la como parte da cultura lusitana. O regime tentara impor aos portugueses o lado positivo de ver a pobreza, orientando-lhes a relacionar o “ser pobre” como um sinônimo de humildade e de caridade. Essas virtudes compunham o discurso salazarista para a manutenção do poder e para apaziguar as possíveis revoltas populares, um dos grandes medos do ditador: “essa boa gente que me aclama hoje, levada por paixões momentâneas, não poderá ser aquela que tente revoltar-se amanhã, levada por outras paixões?” (Salazar, s.d *apud* Rosas, 2014, p. 33).

A alegria da pobreza resumia-se em se aproximar dos valores deixados por Cristo, logo, o povo português, no estado de pobreza, estaria mais perto de Deus, então teria uma vantagem sobre os ricos. A pobreza como humildade era uma forma eficaz de castração do português, que respinga até hoje em seus membros mais idosos. E

assim vemos a velha do conto, mesmo passados muitos anos depois da morte de Salazar e do 25 de Abril.

Não falamos de uma convivência com o antigo regime, de modo algum, mas afirmamos o fato de que, embora ele tenha vindo a cair, infelizmente as mentalidades permaneceram. A total passividade da personagem em relação ao seu estado é a prova disso. Ela, naturalmente, internalizou os valores da ideologia salazarista e constituiu, então, um retrato dos vestígios dessa mentalidade, também capitalista, e os seus agoniantes efeitos nessas vidas. O superlativo não só demarca a ironia, como revela a crítica à alienação inerente ao comportamento da velha, tema historicamente enraizado e recorrente na ficção gersiana.

A ASCENSÃO AOS CÉUS

A morte aconteceu na véspera de Natal. Interessante pensar que se trata de um movimento contrário ao de Cristo. No dia em que se celebra a tradição bíblica de festejar a vida e a chegada de Jesus, a velha parte. Ao contrário de uma casa em espírito natalino com enfeites, mesa farta e familiares reunidos, a personagem está sozinha na velha casa escura – esquecida pela família. Não há luzes coloridas ou árvores decoradas, apenas o silêncio. Ela adormece e, com isso, transita da sua realidade ao sonho. O limite entre realidade e sonho é uma característica comum à ficção de Teolinda Gersão. Conforme Isabel Pires de Lima, o sonho é um tema essencial no universo ficcional da autora, principalmente a ação de sonhar “como força transformadora do real e emancipadora da mulher” (Lima, 2002, s/p).

A emancipação da velha é a morte cujo efeito é a sua libertação dessa vida tão sofrida. No sonho, ela não está mais sozinha, pois anjos batem à sua porta carregando o caixão, que os deixa entrar sem cerimônias ou hesitação, como se fosse um momento defini-

tivamente esperado. A professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria analisa a figura do anjo na obra gersiana:

O que está escrito na contracapa de ‘O mensageiro’, já nos propõe, de forma sedutora, uma chave de leitura. Vejamos: ‘o amor, a morte, a revelação: situações-limites, que uma figura de anjo atravessa. Uma história do sobrenatural? Não, ou pelo menos não necessariamente. O que nesta história nos deslumbra (ou nos perturba) é porventura apenas a descoberta do humano’ (Faria, 2014, p. 83).

Os anjos funcionam como mediadores entre o mundo terreno e o mundo divino, o ponto de interseção entre eles. No entanto, são figuras dúbias por representarem simultaneamente a anunciação (um início) e a morte, pondo fim à vida terrena como um advento da vida eterna. Inegavelmente, são “situações-limites” vivenciadas pelas personagens e que nos possibilitam ver o encerramento do ciclo morte-vida através do sonho libertador.

Toda a vida sofrida da personagem feminina é, certamente, de conhecimento dos anjos que, oniscientes e intermediários entre o céu e a terra, vêm de muito longe para buscá-la. Com a chegada dos seres divinos, a velha vê-se livre das ruínas da sua própria história que julgara, até então, um porto seguro. Os anjos não relutam em libertá-la, pelo contrário, acolhem-na e retiram-na da opacidade, crueldade e desprezo inerentes à História oficial.

Olhemos os anjos do conto que se inserem na realidade cotidiana:

Os anjos comiam com satisfação, pegavam no pão com as mãos calejadas e afastavam dos olhos os cabelos ralos, que o suor lhes colocava à testa.

– A senhora está p-pronta? perguntou finalmente um deles sem levantar os olhos do prato (Gersão, 2020, p. 116).

Um deles é gago. A gagueira e as causas de sua manifestação em tese resultam de um trauma e denotam a ansiedade e o susto. Sua condição talvez resida no fato de observar a nossa violenta História, capaz de provocar sequelas, no momento em que ele se deparou com as ruínas de uma existência precária e esquecida. A cadeia de eventos que remonta à trajetória da velha em vida é trágica e, por vezes, injusta desde sua infância até a ilusão de julgar-se “felicíssima”.

O anjo, agora traumatizado, está aqui para nos lembrar que, dos tempos autoritários até o presente, pouco ou nada mudou. A idosa envelheceu entre esses períodos; ela representa a permanência da opressão e da negligência com nosso povo. Ainda vivemos em desgraça e o anjo ficará para sempre com as imagens do que nunca deixamos de ser.

Então, a velha merece descansar com lugar nos altos céus. A morte é um evento e o momento clímax do conto, por ser tratar do único acontecimento relevante naquela vida. O único momento em que algo acontece no conto, porque rompe perpetuamente com a rotina monótona e com a sua condenação a essa mediocridade imposta durante toda a velhice, quiçá antes dela. A idosa está, finalmente, livre e emancipada:

Ela acenou que sim com a cabeça. Vestiria a sua melhor roupa, pensou num relance, e prenderia o cabelo com ganchos sobre a nuca. Eles dar-lhe-iam tempo para isso. E para colocar ela mesma duas jarras de flores de ambos os lados, à cabeça aos pés (Gersão, 2020, p. 117).

A velha prepara o seu próprio velório, ela mesma vela-se. Num ato explícito de solidão, o conto direciona a uma pergunta: quem notará a morte dela? Definitivamente, não será a História. Talvez, somente as vizinhas ainda vivas e que ainda a procuram. E quando elas partirem? Quem lembrará dessa idosa? A resposta é ninguém, justificada

pela ausência do nome. Seu único registro é, portanto, o pequeno espaço da casa. Um dia, a quem interessar sobre essa casa miserável dirá: ali morou uma velha qualquer.

A morte da velha se dá perante a sua história, o que resulta na morte da casa e no enterro das suas memórias, que vão juntas a ela na partida:

– Só que aí dentro não vou ver nada, disse a velha, reflectindo um pouco. Preferia que me levassem juntamente com a casa e todos os objetos.

– Não é p-possível, disse um dos anjos.

– Mas, se a senhora prefere, podemos levá-la sentada na cadeira, disse o outro.

E já de repente estava fora da casa, acima do telhado, sentada na cadeira, com os anjos a empurrar, cada um de seu lado, ela podia ver os telhados das outras casas, as ruas que se tornavam pequenas, como se andasse de avião, imaginava que devia ser assim que se andava de avião, ganhando altura (Gersão, 2020, p. 117).

Somente na morte é que a velha conhece e vê o espaço em que viveu. Na passagem, tudo ganha um novo ângulo, muito mais panorâmico e que amplia o campo de visão. Em vida, nunca tivera a oportunidade de expandir horizontes, desde cedo castrada à monotonia da vida sem qualquer emoção. A morte é motivo de felicidade, o voo em direção aos céus, como um pássaro, é a representação da sua liberdade.

A cena lembra muito as pinturas religiosas de Nossa Senhora, principalmente as reproduções da sua ascensão aos céus cortejada por anjos. Como nesta obra do pintor português André Gonçalves, localizada no Palácio Nacional de Mafra:

“Assunção de Nossa Senhora”, de André Gonçalves, datada do século XVIII



Fonte: Gonçalves (séc. XVIII).

A Virgem tem as nuvens como trono, a velha tem a sua cadeira. Isso intensifica a relação mulher-divino da narrativa de Teolinda Gersão, ao retratar a personagem ascendendo aos céus como uma santa. Há na velha um pouco da narrativa bíblica de Maria: seria esse o seu nome? Mas Maria é uma mulher lembrada por uma tradição bíblica, essa velha não tem a mesma graça. E talvez seja por isto: a velha sem prestígio lembra todas as mulheres que sofrem a dor do abandono, e a toda uma classe etária diariamente asfixiada pela sociedade. Ela é, por isso, uma espécie de santa, não por ser religiosa, mas por ser uma representação das nossas próprias mazelas enquanto sociedade.

Não obstante, naturalmente, sua morte ocasiona a morte de suas galinhas, que vão em seu colo, suas únicas companhias. A casa da idosa nesse dia de Natal está plenamente vazia, tomada pelo silêncio de uma vida esquecida. Na subida com os anjos, ela observa “tudo tão claro lá de cima — as árvores, os telhados, as casas, os carros muito pequenos nas estradas, os rios e as pontes, a orla do mar, os campos semeados, as montanhas” (Gersão, 2020, p. 118), paisagens essas que muito provavelmente nunca vira de perto, agora tudo estava revelado. Sim, ela era felicíssima em sua morte. Seguiu em direção ao infinito, uma viagem que nunca mais retornará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da velhice, restam apenas ruínas. Nesta leitura, procuramos apresentar a marginalização desses velhos, condenados à solidão e ao esquecimento. A monotonia da vida da personagem, infelizmente, é uma realidade comum a tantos outros idosos espalhados pelo mundo, o que denuncia o nosso fracasso como sociedade com quem mais precisa de nossos cuidados.

Isso reafirma o desprezo da sociedade capitalista pela memória. No conto gersiano, a autora não dá voz, explicitamente, à idosa, mas capta seus pensamentos e sentimentos mais íntimos. Teolinda Gersão procura, dessa forma, trazer o avesso de uma narrativa oficial da História onde, através de um sistema sociopolítico desejado e utópico, todos teriam liberdade. Como vimos, o cotidiano medíocre e a preocupação com o dinheiro são formas de aprisionamento no mundo contemporâneo à luz das constantes instabilidades políticas que ainda marcam presença neste século. Devemos considerar que essa prisão contemporânea é herança dos regimes passados. O conformismo da velha com a pobreza nos remeteu ao regime salazarista e à imposição do “pobre e feliz”, lema retido no imaginário português e ainda presente na memória desses velhos. Uma prisão eterna.

De forma muito comovente, são relatados a perda de dignidade e o processo de animalização desses velhos, que fazem das carcaças os ingredientes de suas refeições. Sabemos que isso não se restringe aos velhos atualmente, e que podemos expandir esse retrato às comunidades, aos grupos e às famílias nessa situação de miserabilidade de um sistema que valoriza o lucro e o poder, não as pessoas. Todos com a sua história esmagada pelo discurso da História oficial.

A casa representa, enfim, uma resistência a esse discurso da História. É através da sua morada precária que a velha assume a sua posição de resistente (e de sobrevivente) às atrocidades impostas tanto a ela quanto aos velhos. Por isso, sente-se tão protegida por seus objetos, porque a memória individual contida na área da casa é a fonte de sua vida e do seu registro no tempo. Quando morre, suas memórias se esvaem com ela e a casa fica vazia, totalmente sem vida, mas ela ainda permanece no espaço. Por assim dizer, mesmo que nunca saibamos o seu nome ou a sua história, teremos ciência de seus vestígios no tempo, afinal, habitar a casa é também habitar a História. E isso também é resistir, pois naquela velha casa morou uma velha qualquer. Uma história a ser desenterrada, uma velha a nomear e um passado a rever.

Portanto, esse conto é profundamente político ao pôr em cena uma vida miserável, pobre e esquecida por nós, realidade que talvez nunca estejamos perto de vivenciar, mas que está ao nosso lado. A solidão da velhice existe e permanece, sendo apenas uma das várias formas de opressão no mundo contemporâneo. Carregada por anjos, a velha, agora uma santa que ascende aos céus, encontra-se livre e felicíssima em outra dimensão, mas o seu registro se faz timidamente presente naquela casa, que se tornou a memória física da personagem, isto é, o seu corpo e o seu espírito se foram, mas a sua história pessoal ainda vive naquele espaço. E haverá sempre de resistir aos discursos que tentem destruí-la.

RECEBIDO: 13/06/2023 APROVADO: 04/09/2023

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Tradução: Maria Helena Franco Martins. 2ª ed (digital). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. “Os trabalhos da memória” (1979). Prefácio. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. A integração contínua entre o humano e o divino: em Adélia Prado e Teolinda Gersão. In: DIAS, Ângela Maria; COUTINHO, Eduardo F; TORRES, Maximiliano (orgs.). *Angélica Soares: memória sem margens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 82-93.
- FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa, na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- GERSÃO, Teolinda. “A morte não me assusta nada”. *Notícias Magazine*. Porto, 26 de fev. 2017. Disponível em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2017/teolinda-gersao/historias/25590/>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- GERSÃO, Teolinda. “A velha”. In: *Alice e outras mulheres*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 110-118.
- GERSÃO, Teolinda. “Vizinhas”. In: GERSÃO, Teolinda. *Alice e outras mulheres*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 124-129.
- GONÇALVES, André. *Assunção de Nossa Senhora*. [18--].
- LIMA, Isabel Pires de. Ainda há contos de fadas? O caso de Os Anjos de Teolinda Gersão. *Revista Semear*, 7, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://catedravieira-ic.lettras.puc-rio.br/sumario/7/a-situacao-da-narrativa-no-inicio-do-seculo-xxi>. Acesso em: 04 jan. 2023.
- ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2014.

MINICURRÍCULO

LUCAS PESSIN é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Licenciado em Letras: Português/Literaturas pela mesma instituição com grau Magna Cum Laude (2022). Tem interesse nas relações entre literatura, História e memória com ênfase na narrativa portuguesa do século XX.

***O Retorno* de Dulce Maria Cardoso: a memória alterizada ou as sobras do Império**

***O Retorno* of Dulce Maria Cardoso: altered memory or the leftovers of the Empire**

Teresa Cristina Cerdeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a891>

RESUMO

O Retorno, de Dulce Maria Cardoso, é um romance que se inscreve nesse quadro bem específico de “narrativas de retornados”. No avesso das memórias da conquista e da colonização, a viagem de retorno ao Portugal continental deixou um saldo dramático em quem vivenciou essa forma peculiar de desterro. Porque, a bem dizer, o termo “retornado” era muitas vezes uma etiqueta ilegítima, já que grande parte dos jovens portugueses da segunda ou terceira geração de colonos em África nunca lá tinham estado e, para eles, Portugal se limitava ao conhecimento abstrato da História nacional que a escola lhes transmitia. Dulce Maria Cardoso, em 1975, era um desses retornados.

PALAVRAS-CHAVES: Retornados; conquista; colonização; Angola; Portugal.

ABSTRACT

O Retorno, by Dulce Maria Cardoso, is a novel that is inscribed in this very specific framework of “narratives of returnees”. In the reverse of the memories of conquest and colonization, the return trip to continental

Portugal left a dramatic balance in those who experienced this peculiar form of banishment. Because, to tell the truth, the term “returnee” was often an illegitimate label, since most of the young Portuguese of the second or third generation of settlers in Africa had never been there and, for them, Portugal was limited to the abstract knowledge of national history that the school transmitted to them. Dulce Maria Cardoso, in 1975, was one of these returnees.

KEYWORDS: Returnees; conquest; colonization; Angola; Portugal.



CUNHA (1970-2020): Exposição Cordoaria
500 fotografias de Alfredo Cunha (rr.sapo.pt)

A fotografia do jornalista português Alfredo Cunha, de há quase 50 anos, funciona para mim como uma espécie de epígrafe roubada de uma outra mídia, mas cuja função não se afasta daquela que as citações intertextuais oferecem ao leitor: sugerir, a partir do recorte de um outro texto, a proposta daquilo que vai ser lido. Esta cena, surpreendida pela sensibilidade do olhar de um fotógrafo empenhado na captura do seu tempo, tornar-se-ia um verdadeiro ícone do que ficou conhecido como “o movimento dos retornados”. A esplanada do Padrão dos Descobrimentos ocupada por grandes caixotes e *containers* com os bens resgatados pelos colonos retornados a Portugal é uma imagem dúplice da épica da conquista e da sua mais concreta

dissolução. Depois da independência dos países africanos, que haviam constituído durante quase seis séculos o Império Português, os barcos de retornados traziam de lá para o porto de Lisboa as diminutas sobras do Império.

As lutas libertárias dos povos africanos, aprofundadas de modo mais conseqüente a partir do início dos anos 1960, geraram no governo do Estado Novo o trágico superinvestimento numa guerra colonial que se prolongou por 13 anos, com o objetivo fazer frente aos movimentos independentistas das colônias. A dimensão trágica dessa guerra tem, na verdade, uma dupla vertente: por um lado, ela se refere, certamente, à violência que se abateu não apenas sobre os militantes africanos, tomados todos como “terroristas” pela ideologia do Império, mas também sobre a população civil, que teve as aldeias queimadas, as mulheres estupradas, e toda uma juventude brutalmente dizimada; por outro lado, a guerra era trágica também para a juventude portuguesa, obrigada a cumprir o serviço militar fazendo a guerra em África, acreditasse ou não nos valores que sustentavam a manutenção do poder da metrópole sobre as colônias africanas, que, por gosto de eufemismo, passaram a ser chamadas de Portugal do Ultramar. Afinal, quem não cumpria o dever cívico de lutar pelo país era forçado a exilar-se, embora essa fosse ainda uma opção restrita ao segmento da população econômica ou intelectualmente privilegiada, restando aos demais a fatalidade da guerra.

Do contingente de portugueses nas colônias, para além dos soldados convocados pela guerra, faziam parte, desde sempre, os funcionários da administração, o que incluía funcionários públicos com cargos mais ou menos importantes, militares, agentes de segurança e da informação, e, mais uma vez, as grandes levas de emigrantes formadas por portugueses pobres que iam “fazer” a África, como outros foram “fazer” a América, a Europa Central ou o Brasil, no grande ciclo da diáspora portuguesa.

As variadas independências de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe tiveram evidentemente as suas idiossincrasias. Unia-as, contudo, não apenas o momento histórico do pós-25 de Abril, mas também a constituição do “movimento dos retornados”, que seria lido pelos portugueses das colônias como o reverso do exílio em outro movimento de exílio.

O Retorno, de Dulce Maria Cardoso, é um romance que se inscreve nesse quadro bem específico de “narrativas de retornados”. O fato mesmo de esse tipo de narrativa de memórias ter constituído um subgênero literário na literatura portuguesa, tal como, por exemplo, – e guardando as devidas proporções – aconteceu com as narrativas de testemunho do holocausto judaico¹, dá conta do lugar traumático vivenciado por uma parte significativa da população portuguesa na segunda metade dos anos 1970, no momento subsequente ao da independência dos países africanos. No avesso das memórias da conquista e da colonização, a viagem de retorno ao Portugal continental deixou um saldo dramático em quem vivenciou essa forma peculiar de desterro. Porque, a bem dizer, o termo “retornado” era muitas vezes uma etiqueta ilegítima, já que grande parte dos jovens portugueses da segunda ou terceira geração de colonos em África, que embarcavam em navios ou aviões rumo à “metrópole”, nunca lá tinham estado e, para eles, Portugal se limitava ao conhecimento abstrato da História nacional que a escola lhes transmitia. Para esses jovens filhos de trabalhadores coloniais, a própria geografia dos rios de Portugal, a que se somavam a memória *dos reis que em Portugal foram*, o frio das terras do Norte ou a neve da serra da Estrela, era tudo uma

¹ Leia-se a respeito, e a título de sugestão – e não de um levantamento bibliográfico exaustivo –, autores como Primo Levi (*Si c'est un homme?*; *La trêve*; *Les naufragés et rescapés*) e estudos críticos como os de Márcio Seligmann-Silva (*Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção*).

realidade inconcebível na atmosfera tropical africana. Daí o absurdo patético de serem considerados *retornados* ao serem enviados, por força das circunstâncias políticas, a um lugar onde nunca tinham estado e que lhes era imposto como uma fatalidade², sabendo que ali continuariam a ocupar, tal como antes, um lugar subalterno, mesmo se comparados aos retornados da administração colonial, que se tinham mantido sempre em contato com a metrópole, garantindo, por isso mesmo, um mínimo de privilégios para o retorno.³

Dulce Maria Cardoso, em 1975, era um desses retornados. No seu caso, ela *retornava* objetivamente a Trás-os-Montes, onde tinha nascido em 1964, mas de onde, com apenas seis meses de vida, tinha embarcado com a mãe para Angola, onde o pai já estava e onde ela viveria por onze anos. Passara, pois, toda a sua vida de menina em Luanda, o que permite caracterizar o seu retorno como uma viagem ao tempo de uma pré-consciência de si, viagem que ela fazia carregando consigo um mundo de memórias sensoriais que nada tinham a ver com o seu registro de nascimento. Mas o fato é que, no seu caso, apesar de ter perdido tudo o que haviam cons-

² “Se o Vítor tivesse ouvido a mãe saberia que nada nem ninguém obriga mais do que a fome e que o pai embarcou no Pátria mais obrigado do que qualquer soldado” (Cardoso, 2012, p. 129).

“Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornado, mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar” (Cardoso, 2012, p. 77).

³ “[...] os que lá trabalhavam para o estado não estão nos hotéis, têm a vida arranjada, foram colocados nalgum sítio ou estão reformados, alguns até têm trabalho e reforma. São recompensados como se tivessem estado no inferno enquanto nós somos tratados como se tivéssemos de ser castigados. Os retornados que não estão nos hotéis evitam os retornados dos hotéis, acham que somos besugos, não vínhamos de férias à metrópole nem acautelávamos a vida cá, não fomos espertos como eles, ou melhor, eles não foram parvos como nós, não enterraram naquela terra cada tostão que ganharam” (Cardoso, 2012, p. 116-117).

truído em Angola e de uma breve permanência no Hotel do Estoril (espaço central da narrativa), ela retornava à casa da avó materna, com a garantia de possuir uma família de acolhimento, o que a insere numa experiência própria, até certo ponto algo distante das agruras mais acentuadas a que foram submetidos aqueles que não puderam gozar dessa teia de proteção familiar. Acrescenta-se a isso o fato de o seu retorno advir de uma experiência familiar africana relativamente breve, em que ela própria constituía a primeira geração a viver a infância na colônia. Mesmo assim, há na sua escrita a inscrição de uma memória coletiva do trauma de que ela, afinal, também participou, e é isto que lhe permite incluir, no relato da experiência coletiva, a parte de testemunho pessoal que existe em toda narrativa. Memória coletiva e memória pessoal não são, portanto, espelhos, mas vasos comunicantes.

É nesse sentido que a estratégia narrativa que encontramos em *O Retorno* permite apontar para a construção do que poderíamos chamar de memória alterizada. Narrativa de testemunho, de autoria feminina, feita em primeira pessoa, este romance de Dulce Maria Cardoso é um exemplo de discurso assumido paradoxalmente por um narrador masculino: um rapaz ainda ao sair da adolescência, de nome Rui, filho de uma família de trabalhadores portugueses em Angola, que, para criar um maior distanciamento da experiência autoral, espelha uma visão ideológica profundamente reacionária frente à descolonização e à Revolução dos Cravos⁴. Aliás, como ela mesma confessa em variadas entrevistas, o romance escrito na perspectiva de Rui reúne as mais variadas tendências ideológicas que,

4 “[...] o Sr. Manuel insistia, olhe que os revolucionários venderam-nos à pretalhada, o Sr. Manuel dizia sempre pretalhada e mulatagem, olhe que esta pretalhada não descansa enquanto não nos limpar o sebo, o Sr. Manuel odiava a revolução e os revolucionários” (Cardoso, 2012, p. 28).

em princípio, na sua coabitação, não estão lá para serem julgadas. Há um drama comum, uma perda incomensurável, uma rejeição dos que recebem esses retornados ora tidos como “exploradores dos pretos” e, nesse sentido, inadequados dentro do Portugal revolucionário de 1975 (PREC⁵), ora ainda como “intrusos” que retornavam ao país que tinham abandonado para roubar os empregos dos que lá viviam. Paradoxais relações, agonias, que aparecem muito bem exploradas, aliás, no artigo de Sabrina Sedlmayer e Guilherme Ribeiro – publicado na *Revista Desassossego* número 17, de junho de 2017, sob o título “Contraste, embate e vontade em *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso” – a que se juntaria o ensaio de Ana Paula Arnaut – “(Estereó)Tipos (post-)coloniais: *O Retorno* (Dulce Maria Cardoso e *Caderno de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo), publicado na *Revista de Estudos Literários* da Universidade de Coimbra (2014).

Apesar de *O Retorno* realizar um tipo de composição, com uma primeira pessoa alterizada, rompendo com o pacto convencional do espelhamento entre autor e narrador em primeira pessoa, a voz narrativa que dali emerge é, ainda assim, absolutamente verossímil. Ela condiz com um questionamento visceral dos movimentos de libertação, que era o modo como muitos dos portugueses das colônias – expostos à condição de “retornados” a uma pátria que os tinha forçado ao exílio – vivenciaram o processo de descolonização. Nesse sentido, *O Retorno* poderia ser lido como um exercício de “biografia não autorizada”, para evocar, aqui, o título de um conjunto de crônicas publicadas mais recentemente pela autora, em que a despersonalização é um modo transviado de contar-se. Para produzir essa

5 PREC (PROCESSO REVOLUCIONÁRIO EM CURSO) - período de atividades revolucionárias que resultaram na Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, e que ficou concluído com a aprovação da Constituição Portuguesa em abril de 1976.

versão alternativa – ideológica e factualmente diversa da sua própria experiência autoral –, Dulce Maria Cardoso optou por inscrever ficcionalmente o seu narrador como um outro de si, com quem pode manter um jogo duplo de similitudes (o lugar de retornado, o olhar adolescente para narrar) e de oposições (masculino, racista, reacionário, desterrado na pátria, morador de hotel de retornados) para produzir o seu relato de uma memória traumática.

Memória e esquecimento são processos inseparáveis. Mas se esquecer é uma defesa e, de certo modo, uma forma de morte (até porque seria psiquicamente insuportável manter íntegras todas as experiências vividas), falar do esquecido é falar da memória do que foi esquecido, pois de outro modo não saberíamos que havíamos esquecido.⁶ Só lembramos o que esquecemos. Isto significa, ainda retomando Paul Ricoeur, que o esquecimento não é apenas o resultado definitivo da usura do tempo, mas também um modo em que *o tendo sido* prevalece sobre *o que não é mais*, permitindo que a memória faça o seu trabalho de rememoração.⁷ Com Dulce Maria Cardoso, em *O Retorno*, estaremos diante de um texto de memória, e mais do que isso, de um texto de testemunho, seja ele alterizado através de uma experiência biograficamente similar, embora vista através do espelho de um outro diferente de si.

6 Cf. Ricoeur (2000, p. 37), “Un paradoxe tel qu’Augustin rétheur le déploie: comment *parler* de l’oubli sinon sous le signe du souvenir de l’oubli, tel que l’autorisent et le cautionnent le retour et la connaissance de la ‘chose’ oubliée? Sinon nous ne saurions pas que nous avons oublié”.

7 Cf. Ricoeur (2000, p. 574), “L’oubli revêt une signification positive dans la mesure où l’ayant été prévaut sur le n’être plus dans la signification attachée au passé. L’ayant été fait de l’oubli la ressource immémoriale offerte au travail du souvenir”.

A família de Rui (pai, mãe, irmã) seguia o modelo tradicional da história de colonos trabalhadores que não pertenciam à classe privilegiada dos administradores (“o pai nunca teve um dia de férias”), e que diante da certeza de perderem o que construíram em África – casa, trabalho, automóvel, bens materiais, economias – questionavam a independência africana e intentavam gestos deletérios (como o de queimar a casa e os bens antes de partirem) para afrontar as perspectivas – certamente radicais – dos angolanos nessa primeira hora de apocalipse revolucionário. A vingança dos ex-colonizados, ela própria violenta, como preço a ser cobrado por uma humilhação secular, aparece metonimicamente no romance através de cenas emblemáticas como a da prisão do pai por um grupo de soldados libertadores, de que fazia parte um preto humilhado num jogo de futebol⁸ que Rui é capaz de reconhecer; ou como a de um comentário ameaçador dirigido à irmã de Rui: “Cuidado menina que ainda te fazem o mesmo que os brancos fizeram às nossas mulheres” (Cardoso, 2012, p. 47), numa alusão aos frequentes estupros de mulheres africanas pelos colonos brancos; ou ainda como a dos slogans pichados nos muros das casas dos colonos portugueses: “Branços rua, Brancos fora daqui, Brancos para a terra deles e Morte aos Brancos” (Cardoso, 2012, p. 52), que eram como gritos inscritos em letras de revolta.

O discurso em primeira pessoa de *O Retorno* é constituído pelo registro do fluxo de consciência de Rui, dono da voz narrativa, mimetizando, por isso mesmo, uma oralidade constitutiva, porque *O Retorno* não é um diário nem um livro de memórias. É um turbi-

8 “Na rua só nós, os soldados e o sol do princípio da tarde. Vem-me à cabeça um jogo de futebol no campo de terra batida ao lado do liceu, o jogo de futebol em que o Lee chamou preto de merda a um dos colegas por causa de uma finta malaica. O meu coração bate mais depressa. O preto de merda pode ser o soldado da cara quadrada e dos olhos semicerrados que veio vingar-se” (Cardoso, 2012, p. 51).

lhão de pensamentos e considerações do narrador e, também, daqueles que vivem à sua volta que são por ele registrados sob a forma do discurso indireto livre. São pensamentos que retornam sempre, obsessivamente, sugerindo uma estrutura circular absolutamente sufocante que não deixa, contudo, de subsumir uma sequência cronológica de fatos no tempo restrito de cerca de um ano (do verão de 1975 ao outono de 1976). Como numa série, aí aparecem: a pressão política para os portugueses abandonarem Angola; a prisão do pai no dia da partida; a chegada ao aeroporto; a viagem de avião; a instalação da família num dos “hotéis de retornados”; a vida no Hotel do Estoril submetida aos cerceamentos e ao desprezo dos portugueses da metrópole; o retorno sem aviso e sem explicação do pai a Lisboa; a decisão do pai de fazer sociedade com outros retornados para recomeçar a vida no negócio do cimento; até o dia da partida da família para uma casa alugada que nada tinha a ver com a casa que possuíam em África, que era ampla, avarandada e batida pelo sol.

A abertura do primeiro capítulo do romance surpreende com um período que faz eclipse da oração coordenada que o antecede, de modo a sugerir um começo a meio do caminho, como uma súbita efração no pensamento de Rui: “Mas tem cerejas”. A presença do sintagma “mas” funciona ali como uma espécie de *mise en acte* da adversidade, tal qual refrão de utopia para uma dor tecnicamente silenciada. Em outras palavras, a partida para a metrópole é uma imposição inescapável; deixar a infância africana, um desterro; o desconhecimento do destino, apavorante, “mas [a metrópole] tem cerejas” e, com elas, é todo um imaginário mediático que atravessa os mares carregando jovens bonitas com brincos de cerejas capazes de compor, com beleza e sabor, uma fantasia erótica adolescente, possivelmente mais concreta do que qualquer outra referência histórica ou geográfica que a escola lhe tivesse transmitido como ideário da hegemonia metropolitana.

A chegada à metrópole, o desembarque e o tumultuado caminho até o hotel anulam, contudo, rapidamente essa utopia das raparigas com brincos de cerejas que o salvara antes da partida de África. Impõe-se, ao contrário, diante de Rui, a imagem concreta de uma metrópole “acanhada e suja”, com “pessoas tristes e feias” e “velhos desdentados nas janelas”, que não condizia com os estereótipos de grandeza a que a escola do Estado Novo os habituara em plena vida colonial. Rui, que reluta ao confrontar as duas realidades⁹, percebe a humilhação de se verem reduzidos todos, indiscriminadamente, ao rótulo de “retornados”, espécie de dejetos do Império, à mercê do IARN¹⁰ com sua burocracia especialmente criada para amenizar a crise dessa estranhíssima leva de *imigrantes* que, por serem portugueses do ultramar, exigiam uma outra nomenclatura, como a de *retornados*, possivelmente tão inadequada quanto a anterior: “Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber” (Cardoso, 2012, p. 86).

O que o discurso de Rui dá conta é de que a derrota e a humilhação não tinham apenas a ver com a perda concreta daquilo que, por várias gerações, os colonos portugueses em África quiseram crer seu à custa do trabalho e da usurpação da terra dos africanos. Afinal, sem-

9 “Não, a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto do império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui à Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse” (Cardoso, 2012, p. 84).

10 IARN (INSTITUTO DE APOIO AO RETORNO DOS NACIONAIS): organismo criado em Portugal após a Revolução de 25 de Abril de 1974 com o intuito de prestar apoio às pessoas que regressavam das ex-colônias portuguesas em África.

pre lhes parecera evidente e perfeitamente justificável ocupar esse lugar do poder pela simples razão de pertencerem, mesmo que enfeitados, à categoria hegemônica do europeu branco. Os outros eram simplesmente os pretos, o que tautologicamente justificava, naquela perspectiva, a relação de superioridade social e racial: “bastava dizer é preto”, e não era preciso perder tempo em explicar o porquê:

[...] o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é o arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estarão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto (...) (Cardoso, 2012, p. 25).

Por isso mesmo, no presente, a questão verdadeiramente grave era, para Rui e os demais retornados, o fato de se terem invertido radicalmente as relações do poder simbólico. Os retornados das colônias eram agora os pretos da metrópole. Reunidos como reses em hotéis em que eram discriminados, na casa de penhores onde vendiam o resto que lhes restava, ou em infindáveis esperas nas repartições públicas para obter documentos, pedir trabalho ou negociar uma casa, perdiam todos a dignidade de indivíduos, vivendo à mercê da condescendência de um estado cuja representatividade não eram capazes de aceitar. Orgulhosos da imagem idealizada de *self made man* que haviam forjado para si a fim de superarem o trauma do desterro da pátria, desvanecera-se-lhes do espírito a origem econômica e política da sua necessária emigração para a África, através de um processo psicanalítico de recalçamento simbólico que não media o preço pago e só deixava vir à tona o valor do que tinham conseguido amearhar.

No que tange à construção discursiva do romance, é pela estratégia do fluxo de consciência do personagem-narrador que se tem acesso às suas divagações e considerações sobre a vida na metrópole, assim como ao registro das vozes de outros retornados que alternam com a memória pessoal de cenas do passado, vividas ou observadas por ele. O romance de Dulce Maria Cardoso parece formado, assim, por grandes círculos de pensamentos obsedantes, que se apresentam como conjuntos de interseções em que o dado novo não faz avançar inteiramente a ação pelo fato de o personagem estar sempre a voltar ao ponto de partida. O discurso de Rui não deixa sequer presumir um percurso de aprendizagem, posto que a ele sempre retornam os mesmos fantasmas do passado – a prisão do pai, a doença da mãe, as primeiras experiências sexuais, a Pirata a correr atrás do carro, o pai destruindo a toalha bordada de dalias, a ameaça de queimar a casa – e as mesmas precárias fantasias do futuro: as cerejas da metrópole ou o encontro com os amigos na América no último dia de 1978, estranha utopia que sequer lhe permite intuir a precariedade de uma nova emigração.

O discurso de Rui é como uma câmara de ecos e o personagem uma espécie de vaso coletor de informações, julgamentos e afetos alheios, sem que, na maior parte do tempo, ele consiga o discernimento necessário para analisar e concluir, em parte pela sua juventude, pela inexperiência e por uma grande dose de culpa quanto ao destino incerto do pai, cujo segredo não se desfaz nunca para poder enfim libertá-lo, mas ainda pelo isolamento claustrofóbico da sua própria condição de retornado entre retornados. Como a metrópole não os integra, a vida de gueto em que vivem impede qualquer abertura para o diverso. Assim é que, para ele, tal como dizia o pai, cuja opinião ele só sabe reiterar, os pretos de Angola serão sempre “uns assassinos ingratos” e os brancos “uns cobardes traidores”. Do mesmo modo, segundo a visão do velho Pacaça, o 25 de Abril será

sempre um golpe, a descrença no país¹¹ só cresce, e a cidade do outro lado do rio é “um ninho de comunas tão grande que até o Cristo Rei lhe virou as costas” (Cardoso, 2012, p. 265).

Por isso mesmo, o romance não tem propriamente um desfecho: o fluxo de consciência de Rui como que se suspende diante da iminência de uma outra fase da vida que lhe traz, de antemão, uma estranha nostalgia do hotel e do espaço de solidão do seu terraço propício às divagações, pelo sentimento de medo de experimentar uma nova forma de desabrigo. “Tenho medo de deixarmos de ser uma família entre famílias de retornados no hotel e passarmos a ser uma família de retornados entre as famílias de cá” (Cardoso, 2012, p. 267). E Rui como que se dá conta do torvelinho de seus sentimentos que são a base do fluxo de pensamentos em que esteve mergulhado – “Acho que nunca mais vou ser capaz de pensar e sentir uma coisa de cada vez” (Cardoso, 2012, p. 267) – e que são, afinal, o modo como a autora, Dulce Maria Cardoso, concebe a construção desse romance feito de pensamentos e sentimentos entrecruzados, em que ela cede o lugar do eu narrador a um outro diverso de si, certamente, mas com o qual ela é capaz de ficcionalmente estabelecer contato, mesmo que por alterização.

Afinal, a única certeza de Rui, ao final do romance, é a de que *ele esteve ali*, como um retornado, naquele terraço de hotel às vésperas de uma nova partida. Dulce Maria Cardoso também esteve lá, não no hotel certamente, mas como parte de uma vaga de retornados, experiência que lhe permitiu conceber ficcionalmente o lugar traumático dessa estranha vaga de absurdos desterrados

¹¹ “ainda por cima neste país onde já não se sabe quem manda e onde todos podem roubar à vontade, é só pegar no jornal, o Bochechas [Mário Soares] como primeiro-ministro ainda vende o país como nos vendeu a nós” (Cardoso, 2012, p. 254).

na sua terra. Ambos estiveram ali, expostos à perda, à humilhação do retorno, à vida que precisava recomeçar do nada. São como as sobras do Império, dificilmente acomodadas em caixotes e baús desembarcados ironicamente no lugar de celebração da épica da conquista e da colonização.

RECEBIDO: 12/06/2023 APROVADO: 02/08/2023

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. (Estereó)Tipos (post-)coloniais: *O Retorno* (Dulce Maria Cardoso e *Caderno de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo). *Revista de Estudos Literários*, [S. l.], v. 4, p. 99-122, jul. 2014
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012.
- LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris: Robert Laffont, 1996.
- LEVI, Primo. *La trêve*. Paris: Grasset, 1963.
- LEVI, Primo. *Les naufragés et les rescapés*. Paris: Gallimard, 1986.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire. L'oubli*. Paris: Seuil (Collection Essais), 2000.
- SEDLMAYER, Sabrina; RIBEIRO, Guilherme. Contraste, embate e vontade em *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso. *Revista Desassossego*, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 51-63, jun. 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras – Revista do Mestrado em Letras da UFSM*. Rio Grande do Sul, n. 16, jan./jul. 1998, p. 9-37.

MINICURRÍCULO

TERESA CRISTINA CERDEIRA é professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora 1A do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ entre 2005 e 2012, período em que foi também editora da Revista *Metamorfoses*. É autora dos seguintes livros de ensaios de literatura portuguesa: *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (1989, 2019); *O avesso do bordado* (2000); *A tela da dama* (2013); *A mão que escreve* (2014); *Formas de ler* (2020).

**O jogo dos espelhos: autoficção e metaficção
em *O evangelho segundo a serpente*,
de Faíza Hayat**

*The Game of Mirrors: autofiction and metafiction in the
novel *O evangelho segundo a serpente*, by Faíza Hayat*

Marcelo Brandão Mattos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1114>

RESUMO

O artigo propõe uma análise do romance português contemporâneo *O evangelho segundo a serpente*, de Faíza Hayat, tendo por base ideias de teóricos da pós-modernidade acerca da cultura e da produção artística contemporânea, como Zygmunt Bauman, Linda Hutcheon e Stuart Hall, sobretudo no que concerne aos conceitos de *autoficção* e *metaficção historiográfica*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa contemporânea; pós-modernidade; autoficção; metaficção historiográfica.

ABSTRACT

The article proposes an analysis of the contemporary Portuguese novel *O evangelho segundo a serpente*, by Faíza Hayat, based on the ideas of post-modern theorists about contemporary culture and artistic production, such as Zygmunt Bauman, Linda Hutcheon and Stuart Hall, especial-

ly in terms of concerns the concepts of *self-fiction* and *historiographical metafiction*.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Literature; postmodernity; self-fiction; historiographical metafiction.

No primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas* (1985), Michel Foucault propõe a análise do quadro *Las Meninas*, do pintor espanhol Diego Velázquez, como mote para discutir o conceito principal do seu livro: a ideia da representação. Em linhas gerais, o ponto ao qual o filósofo francês deseja chegar está na *atribuição de sentidos*, como um fenômeno formador do vínculo entre as “palavras” e as “coisas” por elas denotadas (ou representadas), uma relação simbólica que a arte exhibe com a evidência de sua própria natureza. A arte, afinal, é a própria representação, efeito sintetizado por René Magritte em sua célebre pintura *Isso não é um cachimbo*¹. Em meio aos pormenores descritos por Foucault sobre o que está “impresso” na pintura de Velázquez, para além das cinco meninas que se podem definir como figuras centrais da obra, registram-se: no canto esquerdo, a figura do próprio pintor no momento de produção de sua imagem (portanto, uma autorrepresentação) e, centralizado ao fundo, em discreta proporção, um espelho onde se projetam as imagens do rei e da rainha. No caso desse recorte, nota-se: um observador desatento poderia supor ser apenas um pequeno quadro decorativo retratando o casal real no ambiente em que estão as meninas, mas o filósofo destaca o jogo de luz, reflexo e sombra revelador de que se trata mesmo de um espelho, sutil presença que o artista deseja registrar. Essas figuras “pe-

¹ No original: “Ceci n’est pas une pipe”. Na medida em que o título, grafado na própria tela, nega haver aquilo que se vê como pintura, um cachimbo, faz-se a discussão sobre a arte como mera representação.

riféricas” da obra, defende Foucault, permitem uma discussão sobre a perspectiva na obra de arte.

Quando Velásquez pinta um autorretrato na tela em que reproduz a cena das meninas do reino, promove – com alguma antecipação – uma discussão sobre a perspectiva autoral na obra, num tempo em que o pintor era considerado por muitos como retratista, este que no futuro viria a ser substituído pelas máquinas de fotografia. Sua presença na tela, portanto, é uma assinatura, não simplesmente a de um mecânico ofício de registro, mas a afirmação de um estilo e de uma marca personalista, semelhante ao que Agamben² (2007), relendo Barthes a respeito da morte do autor, define como o “gesto autoral”. Em contrapartida, as presenças do rei e da rainha, centralizados com discrição no espelho ao fundo da tela, são reveladoras de outra perspectiva: a virtual projeção da observação da obra de arte, que é fonte para a criação do artista. Podemos neste ponto considerar um viés por onde a “teoria da estética da percepção”, de Wolfgang Iser (1996), vai destacar não apenas o empoderamento do leitor/espectador na produção de sentidos da obra, mas a projeção autoral de um virtual leitor/espectador durante a confecção de sua arte, o que o teórico chama de *leitor implícito* e Umberto Eco (2002), pensando um perfil sociológico, define como *leitor modelo*. No caso da tela de Velásquez – retomando aqui a imagem inicial utilizada pelo filósofo francês para pensar a arqueologia das ciências humanas, tomada de empréstimo para também iniciar este artigo –, a recepção está projetada para o centro político-cultural de seu tempo. O pintor espa-

2 Segundo o filósofo italiano, no capítulo “O autor como gesto” (Agamben, 2007, p. 59), em contraponto às ideias barthesianas acerca da *morte do autor*, “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”.

nhol, com um discreto traço, expõe a quem dirige (ou uma denúncia de seu tempo: quem determina) a perspectiva receptiva de sua obra.

O jogo de espelhos de Velásquez é por onde pretendemos conduzir a discussão sobre dois conceitos em evidência nas literaturas contemporâneas, especificamente a literatura portuguesa: as ideias de *autoficção* e *metaficção* como estratégias de imbricamento ou complexificação dos limites entre a vida e a arte, entre a realidade e a ficção, ou, como ainda insistem na grafia os escritores africanos, entre a História e as estórias. Propomos a discussão de tais conceitos como suporte para a análise do romance *O evangelho segundo a serpente* (2006), da escritora portuguesa de ascendência muçulmana Faíza Hayat, obra exemplar para a ilustração das ideias aqui propostas em um espectro de outras produções contemporâneas. As afirmações acerca dos recursos formais pertinentes ao romance aqui destacado, portanto, em certo sentido, têm valor metonímico, na medida em que se projetam de modo mais abrangente em meio a tendências proximais de uma vasta produção literária portuguesa contemporânea.

É preciso, contudo, antes de adentrar o romance, discriminar alguns pontos conceituais. Talvez não haja palavra mais definidora da cultura contemporânea e sua representativa produção artística do que “diversidade”. Segundo teóricos da pós-modernidade, isso se ampara em um efeito dispersivo da crença de que uma unidade subjetiva racional possa (ou já não possa) ser suficiente para sintetizar todas as possibilidades identitárias, um fenômeno vivenciado a partir do final do século XX e, principalmente, desde o início do século XXI. Em *Modernidade Líquida* (2000), Zygmunt Bauman defende que as comunicações via redes digitais e a transição do capitalismo pesado para o capital volátil tenham sido os fatores determinantes para que as certezas do antigo mundo fossem derrocadas em um novo cenário em que “o mundo se torna uma coleção infinita de

possibilidades” (Bauman, 2000, p. 73). Nessa mesma linha, embora enviesado por uma perspectiva sociológica, Stuart Hall (2006) afirma que o descentramento do que chama de “indivíduo soberano”, unidade racional forjada do Humanismo ao cientificismo oitocentista capaz de representar todos os seres pensantes, se deve a “grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia” (Hall, 2006, p. 34.), como: (1) a tomada de consciência da classe operária pós-marxismo; (2) a tripartição da razão humana proposta por Freud; (3) a pluralidade linguística destacada por Ferdinand de Saussure; e (4) o avanço dos movimentos sociais, sobretudo a partir do feminismo, afirmando diferenças que passaram a concorrer com a versão totalitária da racionalidade cartesiana que, a saber, sempre teve gênero, cor e orientação sexual. A esse respeito, Linda Hutcheon (1991, p. 204) observa que “as teorias do sujeito sempre parecem transformar-se em teorias do masculino. Mas também tendem a ser teorias do ‘Homem’ burguês, branco, individual e ocidental. É isso que realmente define o chamado sujeito humanista universal e atemporal”.

Como consequência do efeito descentralizador ou fragmentário da subjetividade na pós-modernidade, a acadêmica canadense sugere que também no discurso e na estrutura textual, que afinal são modos de representação do pensamento, observam-se na contemporaneidade efeitos dispersivos e fragmentários, de modo que “[a] busca da unidade (narrativa, histórica e subjetiva) é constantemente frustrada” (Hutcheon, 1991, p. 207). A questão vai além de uma estratégia artística por razões meramente estéticas, é a forma pela qual o enunciador (ou o artista) consegue melhor representar a decomposição subjetiva que, a partir de uma interação entre o homem e o mundo por ele apreensível, é também a ruína objetiva de verdades e crenças nas instituições. A perdição humana, portanto, diante das possibilidades que o mundo oferece – retomando a descrição de

Bauman –, só se representa em um texto igualmente decomposto, fragmentado, em ruínas: um mosaico textual.

Em virtude disso, dois efeitos se fazem evidentes na literatura contemporânea. Em primeiro lugar, nota-se a inscrição da subjetividade autoral no texto literário, muitas vezes a penetrar o plano diegético, desafiando os limites da neutralidade impostos pela teoria estruturalista. Na verdade, não se trata de negar a importância das teorias que libertaram a obra da biografia dos seus autores, mas reposicionar a autoria para além do “neutro”, o “morto” de Barthes (1987), ou mesmo além das limitações propostas por Foucault (1996, p. 26), a descrever o autor (ou a “função-autor”) simplesmente “como o princípio de agrupamento dos discursos, como unidade de suas significações, como foco de coerência”. Afinal, um autor/leitor “neutro”, desprovido de “toda a identidade” e “sem história” (Barthes, 1987, p. 49) só se sustenta na crença daquilo que os teóricos da pós-modernidade chamam de “indivíduo soberano” ou “sujeito humanista universal e atemporal”. A absoluta neutralidade, nesse sentido, é a negação de que os atributos socioculturais sejam fundamentos da (para a) produção literária, conforme se afirma nos estudos culturais pós-modernos. Nesse caso, a marca autoral não é uma projeção subjetiva, mas a afirmação de que o tecido textual está ancorado em um *saber de experiências feito* em determinado contexto sociocultural.

O GESTO AUTOFICTIONAL DO AUTOR

A inscrição autoral tem recebido diferentes tratamentos de autores e críticos, sem, contudo, haver discordâncias de que, em algum nível, há o que Agamben – já aqui referido – chama de “gesto do autor”, a insinuação de uma presença na ausência. É como se, no jogo ficcional, o autor pudesse estabelecer limites maiores ou menores para a sua projeção, deixando ao leitor o mistério sobre a sua evidência. A ideia encontra pares, tanto no conceito que a escritora

brasileira Conceição Evaristo difundiu como “escrevivência” quanto no termo “autoficção”, descrito por Eurídice Figueiredo (2010, p. 91) como o “gênero que embaralha as categorias de autobiografia e de ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir”. Segundo a pesquisadora, o termo foi primeiro definido pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky (1977), na tentativa de estabelecer o seu próprio projeto de escritura de autoficção em resposta a um questionamento lançado por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2014), quanto a uma possível “contradição interna” (Lejeune, 2014, p.31) suscitada pelo imbricamento entre as personalidades do autor e do herói do romance. Doubrovsky alega não poder evitar que a sua criação ficcional seja preenchida de fatos verdadeiros. Contudo, muito além dessa primeira declaração autoficcional, por conseguinte, o termo ganha força como projeto literário na contemporaneidade.

Esse é o primeiro mote por onde propomos a análise do romance de Faíza Hayat. Ainda que a obra se apresente, no registro catalográfico, como “ficção portuguesa”, surpreendemo-nos (nós, leitores), na terceira parte do primeiro capítulo, com a revelação da personagem-narradora que assim se apresenta:

No bairro da Graça, em Lisboa, onde cresci, ainda todos me chamam, simplesmente, a menina. Sou Faíza, a filha da Filipa. A irmã da Sofia e da Alexandra. Aqui, em Barcelona, não tenho nome. Não tenho mãe nem pai. Não tenho irmãs. Sou o que há de mais parecido com ninguém (Hayat, 2006, p. 23).

A breve biografia da autora que assina o romance projetada na enunciação em primeira pessoa sugere uma conexão autobiográfica. De fato, a escritora lisboeta Faíza Hayat, nascida no bairro da Graça, mudou-se para Barcelona, onde iniciou seu doutoramento em an-

tropologia, deixando em Portugal a memória da mãe Filipa e, vivas, as irmãs Sofia e Alexandra. Há, destarte, uma inscrição biográfica que não recusa a presença autoral a passear pelos “bosques da ficção” – o termo entre aspas faz referência a uma metáfora de Umberto Eco (1994). Há de se evitar, entretanto, uma confusão: o equivocado entendimento de a obra se tratar de um registro autobiográfico produzirá um desvio de leitura, na medida em que o enredo não se sustentará numa busca por verossimilhança externa (ou coerência externa). É preciso estar preparado para os voos ficcionais que autora faz em nome próprio.

Será recomendável, então, retomar o romance da primeira página em busca de pistas mais seguras de leitura. O primeiro capítulo se chama “exercícios de esquecimento”, um nome sugestivo para um relato que se apresenta como uma sequência de memórias. Nas primeiras linhas, a personagem-narradora se coloca diante do espelho e, ante o reflexo, descreve uma imagem que – entendemos – tem efeito lúdico, é um caminho por onde o leitor é conduzido para o espaço ficcional:

Compreendi esta manhã que estou a deixar para trás a juventude. Foi depois que o meu pai telefonou, e eu me olhei ao espelho e vi o rosto de Filipa. O meu espelho é enorme, herança de uma bisavó flamenga, tão grande que ocupa quase por inteiro uma das paredes da sala, duplicando-a, e tão profundo que mergulhando nele não se acha pé. Já nem é bem um espelho, acho eu, é antes um lugar, um descampado esdrúxulo onde a vida acontece pelo avesso. Alice vive algures lá para dentro. Vejo-a às vezes, entre as algas do fundo, uma sombra aflita, tentando comunicar com o lado de cá (p. 15)³.

3 Optamos por notificar as citações do romance aqui analisado apenas pelos números das páginas.

Projeta-se no ambiente espelhado o duplo que a arte propõe como imitação da realidade. Como Velásquez, Faíza Hayat desenha no espelho a própria dimensão artística a se fazer somente na recepção da obra. Se o leitor ficar atento, verá a si mesmo na imagem refletida. É que o espelho se projeta como “descampado esdrúxulo onde a vida acontece pelo avesso”, ele é a tela que divide o espetáculo da plateia, a quarta parede de Brecht (neste caso, inquebrável). Não por acaso “Alice vive algures lá dentro”.

A partir de então, a leitura do romance será um jogo, um desafio proposto ao leitor em tentar desvencilhar os planos ficcional e real, como se lhe fosse exequível separar elementos de uma mistura homogênea. Dentro desse processo lúdico, a autora muitas vezes percorrerá caminhos que estão no limite da verossimilhança, provocando o leitor (sobretudo se ingênuo) a pensar: “terá sido possível que isso tenha de fato ocorrido com a escritora?” Isso se mostra já nas primeiras páginas do romance, por exemplo, quando Faíza se recorda de Camilo, um papagaio que a mãe trouxera de Zanzibar e que as filhas batizaram em homenagem ao escritor Camilo Castelo Branco, porque a mãe “ensinou-o a declamar parágrafos inteiros de *Queda dum anjo*” (p. 16). Como o coelho falante de Alice, Camilo não se limita a papaguear palavras, imitar pequenas expressões, assovios e gargalhadas, ele declama parágrafos canônicos da literatura portuguesa. Na sequência, a narrativa revelará as peripécias e desventuras amorosas da personagem-autora com Marcelo, um brasileiro do Rio de Janeiro, que conheceu “em Balat, a mais bela povoação do oásis de Dakhla, no Egípto, durante uma escavação” (p. 36). A personalidade enigmática do carioca, que some e aparece sem pedir licença ou mandar recado, ganhará contornos quase fantásticos na medida em que avança a narrativa.

A informação de que o casal se conhecera durante uma escavação antecipa a revelação sobre a identidade profissional de Marcelo. A

primeira peça, no entanto, que chega a Faíza (a personagem) sobre o seu amado vem de Gomalia, uma mulher misteriosa que conheceu em Moçambique, a exibir uma tatuagem que carregava nas costas:

Tinham sido completamente escritas e desenhadas por ‘ele’ (ela não sabia o quê, porque ‘ele’ escreveu em árabe), durante muitas noites. Até não sobrar pele para escrever. Nesse amanhecer, ele disse-lhe ‘não há mais por onde amar’. E desapareceu (p. 41).

Na sequência, o enredo revela uma trama intrincada com achados de evangelhos apócrifos, perseguição dos árabes e da cúria romana, espionagens, sequestros e assassinatos. Em algum momento, o leitor despertará do possível transe de ter sido envolvido na busca por uma verdade autobiográfica e se divertirá entendendo a troça. A autora, disfarçada de si mesma, “brinca” de fantasiar a própria existência, como a espelhar a vida no metaverso, reescrevendo os dias a partir do que seria se as coisas tivessem ocorrido de modo incrível. O recurso, entretanto – defendemos –, não é o de produzir mero entretenimento, mas a encenação de um mundo de possibilidades. Por isso, o caminho de leitura do texto é um labirinto com paredes de espelhos e vidros, cuja saída só será possível quando se aceitar uma vida em fragmentos.

EM BUSCA DAS MARCAS HISTORIOGRÁFICAS

O segundo ponto a ser destacado na leitura do romance, que entendemos ser decorrente do mesmo efeito dispersivo e fragmentário já discutido, é a ideia de uma ancoragem da dispersão literária nas marcas historiográficas. A estratégia vai ao encontro do que Linda Hutcheon define como uma aproximação entre História e romance, com alguma vantagem para o criador da ficção. Segundo a teórica canadense,

O historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades (Hutcheon, 1991, p. 142).

É esse privilégio da ficção que permite ao criador literário apropriar-se da historiografia em uma estratégia discursiva característica da produção contemporânea que a pesquisadora define como «metaficção historiográfica»:

O que faz a metaficção historiográfica contemporânea, que é autodescritiva, descontínua e muitas vezes difícil, é atuar no sentido de subverter essa mesma visão de história que está também sendo contestada por grande parte do pensamento pós-estruturalista. (Hutcheon, 1991, p. 205).

Em outras palavras, se a subjetividade e a verdade histórica já não se sustentam em uma visão totalitária e universalizante, se o mundo é um mosaico de possibilidades e, frente a ele, os sujeitos são também fragmentados e diluídos em múltiplas identidades, restará ao artista aceitar o seu produto pelo viés de uma perspectiva, um ponto de onde lhe é possível atribuir sentidos ao mundo. É o gesto que demarca a diferença de uma versão em relação a tantas possibilidades. Em consequência disso, ser-lhe-á conveniente vincular o plano ficcional à realidade histórica (talvez seja essa a forma mais segura de encontrar pontos de fixidez que lhe provejam algum ordenamento) e, a partir de uma malha textual imbricada, produzir um jogo de ora evidenciar, ora dissimular as marcas da ficção.

Em *O evangelho segundo a serpente*, o produto metaficcional historiográfico se faz na trama intrincada envolvendo passagens da Bíblia, mistérios acerca da história que cerca a complicação bíblica

e o misticismo religioso capaz de transpor os limites da realidade histórica para o plano mítico, plano este que encontra suporte no ambiente artístico-literário. O trecho a seguir ilustra bem a relação dessa duplicidade que compõe o tecido narrativo:

Há alguns anos, falei ao meu pai desta voz de mulher que enche a minha claustrofobia. Expliquei-lhe a deusa, o barro, o filho-fera, a confusão de ter a história dentro de mim, há muito tempo, e de todo o meu tempo não ter sido suficiente para me libertar dela.

- Ou para ela se libertar de ti, respondeu-me Farid, e acrescentou: - O povo de Uruk, na Mesopotâmia, queixou-se aos deuses porque o seu rei, Gilgamesh, os oprimia. Os deuses, o pai Anu e a mãe Aruru, responderam à prece criando o duplo selvagem de Gilgamesh, Enkidu. Aruru formou uma imagem de Anu no seu coração, lavou as suas mãos, moldou o barro e atirou-o à selva. Na selva, fez Enkidu, o lutador, coberto de pêlo, como uma mulher, e Enkidu não conhecia pessoas nem pátria e vestia como Sumugan, o deus do gado.

Ele alimentou-se com as gazelas no capim
e com os animais selvagens,
e bebeu nas nascentes, com os felinos,
e o seu coração cresceu leve por entre as águas.

- É assim que essa mulher te fala?

Era. Penso que sim. Levantei-me e fui buscar o gravador mas Farid fez um gesto delicado para me proibir de usá-la. Era uma velha lenda acadiana. ‘Anterior ao paraíso da Bíblia. Anterior a ti.’ (p. 45-46).

Embora estivesse no Saara em busca de documentos históricos, ciente de que “[a] arte rupestre do Saara é de uma tal riqueza que o historiador Joseph Ki-Zerbo a descreveu como sendo ‘o maior museu ao ar livre do mundo’” (p. 43), a interação mística da personagem Faíza na região é a senha por onde a ficção ameaça costurar a realidade que se apresenta nos relatos históricos e nos depoimentos de

caráter autoficcional (ou pelo menos no fingimento do que seja isso). Afinal, uma “voz de mulher” que lhe fala ao pensamento é a própria musa criadora da literatura. Da mesma forma, a mistura entre a informação documental e a projeção onírica sobre os personagens e os fatos históricos engendra a cena metafictional:

Não olho para trás. Olho, isso sim, muito para trás. Debruço-me sobre o passado, como um pescador sobre as águas escuras de um lago, porque não quero ver o presente. Regresso ao vazio destes nossos dias aturdida pela glória de um tempo no qual os deuses viviam entre os homens. Sonho, de olhos bem abertos, com o rosto de Medunefer, governador destes domínios durante o reinado do faraó Pepi II, cuja mastaba (túmulo) foi descoberta no local onde agora estamos. Sonho com o rosto de Pepi II, na euforia dos seus nove anos, ao ser informado de que Harkhuf, o viajante, lhe trazia das terras altas da Núbia um bailarino anão (p. 47-48).

Nota-se uma confissão: os relatos são um produto híbrido entre “olhar e não olhar para trás” como uma estratégia discursiva para “não ver o presente”, de modo a ocupar o “vazio destes nossos dias”. A partir de então, os registros relatados serão o produto dos sonhos da personagem-narradora. Em meio às marcas factuais que apontam (ou sugerem) veracidade ao relato (o melhor que se tem, no entanto, é verossimilhança), a ficcional Faíza assume a dimensão onírica dos seus registros. No fim, a única garantia que se tem é a de um processo criativo atravessado por registros históricos: a aceitação de um produto ficcional de inspiração historiográfica.

Desse momento em diante, o jogador tem de aceitar o jogo. Um leitor enganado em meio ao caráter jornalístico da narrativa de Hayat, espécie de cronista ficcional, não deve mais procurar – nem na memória, nem nos sites de busca – por factualidade do discurso. Quando, por exemplo, a narradora fala de Marcelo, o protagonista do seu amor, um misterioso personagem por quem Faíza vive uma tórrida

paixão, já não se precisa mais crer que esse homem tenha sido alguém de carne e osso na sua biografia, embora ela o descreva como alguém que conhecera “em Balat, a mais bela povoação do oásis de Dakhla, no Egito, durante uma escavação” (p. 36). É inútil buscá-lo nas redes sociais da escritora. Os olhares atentos deverão entender que ele só vive no romance. As pistas autorais estão em cena:

Há seres implausíveis. Penso por exemplo nas vagas medusas, vagueando pelos mares na sua breve inexistência. Pura beleza! Só água e lume numa sábia mistura. Penso nos ornitorrincos. O nome já configura um estropício, bichos compostos com as sobras de vários outros. Acho que se não tivesse convivido desde sempre com tais inverossimilhanças mais facilmente acreditaria na existência de anjos, de unicórnios, até mesmo de sereias, do que de alforrecas e ornitorrincos.

Marcelo, o meu amor, pertence a este género de seres: passeia entre as multidões com a elegância improvável das girafas, o mesmo desdém distraído, mais luz do que substância. Marcelo é um daqueles sujeitos nos quais só acreditamos enquanto os temos ao alcance dos sentidos (p. 50-51).

“Seres implausíveis” são criaturas da ficção. Marcelo não tem registo civil ou certidão de nascimento na realidade sócio-histórica, portanto, não deve ser vinculado à vida da autora para além do livro em que se apresenta como personagem, e só deve ser “acreditado” nos liames da ficção. Quase ao fim do livro, a narradora declara a composição lúdica de seu personagem: “Marcelo transformou-se para mim numa espécie de puzzle cujas peças vou pouco a pouco encaixando” (p. 87).

Da mesma forma, as interações do personagem Marcelo com a Faíza ficcional (ou ficcionalizada) são críveis apenas no plano diegético. O “escavador do passado bíblico”, que na trama do romance é o seu declarado ofício, tem, no texto, função onírica – como as musas e

os ornitorrincos – na medida em que serve como mote para as reflexões que se propõem no livro sobre a liberdade criadora. Isso se mostra com clareza no seguinte trecho, em que a personagem se depara com os escritos secretos do seu amado, no caderno que ele deixa como rastro da sua presença:

O que me fascina no seu caderno, meu amor, o que parece que o fascinou também nos evangelhos coptas, é a capacidade e a liberdade criadora dos autores gnósticos. Apropriavam-se das tradições bíblicas e reescreviam-nas, interpretavam-nas, contavam outra história, outra criação, outro Homem, isto é, outro Deus. O alvo preferido era o ‘Livro do Génesis’, claro (p. 69).

A fascinação de que fala a narradora do romance é uma declaração de liberdade poética, é o caminho por onde a literatura, ainda que se aproprie dos documentos historiográficos, pode alçar voos com autonomia, reescrevendo e reinterpretando os fatos vinculados ao mundo, contando outra história, produzindo outra criação, permitindo ao homem ser, no instante da criação artística, “outro Deus”. Evidentemente, toda a liberdade criadora do fazer literário permite ao artista, no jogo de dissimulações, negar os seus feitos, produzindo um ilusionismo que confunde o leitor entre *crer ou não crer* – eis a questão em evidência na contemporaneidade, aqui tomada como mote de discussão. Lembremos, neste ponto, das lições poéticas de Fernando Pessoa: o poeta, sendo um fingidor, chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. Na crise pós-moderna da subjetividade, que acentua à enésima potência aquilo que se experimentou a partir da modernidade, os limites entre a ficção e a realidade, a literatura e a não-literatura, embaralham-se como espelho da fratura subjetiva frente à profusão identitária que se apresenta aos sujeitos como a melhor representação de si. Nada mais está no seu lugar. Ou, na poética musicalidade de Caetano Veloso (1991), tudo “está fora da

ordem/ fora da nova ordem mundial”. No jogo do fazer literário de Faíza Hayat, essa ideia se apresenta, por exemplo, no seguinte fragmento:

Apetecia-me escrever. Tirei da bolsa o meu caderno de apontamentos e anotei:

O que me sustenta é a beleza. Rezo ao deserto para que continue a receber-me; rezo ao mar, e em especial ao grande e sereno Oceano Índico, para que não deixe nunca de me consolar com a sua voz de espuma; rezo às papaias pela sua carne e às goiabas pelo seu perfume. Rezo ao deus indiferente dos gatos porque os fez magníficos e ao das baleias e das vacas pela sua mansidão. Sou mulher: rezo a tudo o que floresce e frutifica. Nada que cante ou que dance me é indiferente. Nada que fira ou destrua me é semelhante.

Sim, eu sei, isto assim escrito parece literatura. Mas acho que ontem, quando o escrevi, acreditava nisso (p. 72-73).

A literatura a se apresentar como não-literatura, em meio a um texto que é literário, é a moeda que o mágico retira da orelha do leitor, embora ela nunca tenha estado lá. Contrariamente a esse efeito, embora o produto das diferenças seja equivalente, há momentos no livro em que a não-literatura se assume literária. Já ao final do livro, Faíza recebe uma carta de Joseph, um amigo de Marcelo, que pede perdão por tê-la envolvido em uma trama de deambulações e incursões arriscadas (é arriscado percorrer os bosques da ficção: diríamos). Nessa carta, Joseph afirma o amor de Marcelo por ela, embora compare a relação dos dois com uma foto de “um beijo em Paris”, na qual “se soube, há poucos anos, que os amantes eram actores” (p. 129). A mensagem de Joseph termina da seguinte forma:

Guardo saudosa memória de Elmir de Hory, um dos maiores forjadores de arte do século XX, autor de soberbos Matisse, Modigliani e Picasso, entre cerca de mil quadros genialmente falsifica-

dos. Elmir passou uns tempos numa prisão de Ibiza. Conheci-o em Roma. É ele o herói de *F is for Fake*, o filme que Orson Welles fez, já velho, para elogiar o logro. Viu-o? O homem, Elmir, era um tão excelente pintor, e tão afamado, que depois de morrer outros copistas inundaram o mercado com falsas falsificações suas. Valiam muito.

Seu,
Joseph F, de falso (p. 129).

Leia-se nesse trecho a máxima artística: “É tudo mentira”. Ou, retomando como paráfrase a imagem de Magritte: “Isso não é uma carta”. Aceitando-a como parte da trama ficcional, é possível ao leitor (finalmente, se for o caso) voltar-se, no romance, às representações, entender-se no jogo dos espelhos de Velásquez por onde autor e leitor estão relacionados em um pacto artístico. A Faíza apresentada em primeira pessoa no texto está no plano de Alice, capturada por um espelho ou mergulhada em um buraco que a levou para um mundo à parte onde vivem os seres implausíveis. Por esse viés, ao se “observar” com atenção a construção subjetiva de Marcelo, notar-se-á sua potência simbólica na obra de uma escritora que, embora de cidadania portuguesa, tenha formação multicultural, entre a lusitanidade materna e a ascendência muçulmana de seu pai – alguém, portanto, na fronteira ou no entre-lugar cultural, como se refere Homi Bhabha (1998) acerca do fenômeno. Marcelo é o não-lugar da brasilidade, o qualquer-um étnico que representa a imagem brasileira no mundo (diz-se que o passaporte brasileiro é o mais requisitado no câmbio clandestino porque qualquer cidadão do mundo pode se passar por um brasileiro). Quando conhece Marcelo e pergunta a ele: “Você é brasileiro?” (p. 71), Faíza obtém como resposta: “Não tenho a certeza. Sou do Flamengo” (p. 71). Por outro lado, a narradora protagonista afirma: “Escreveu Eça de Queiroz, e eu concordo, que os brasileiros não são outra coisa senão portugueses desabrochados pelo sol” (p.

77). Há, então, na construção do personagem Marcelo, a hipótese de uma projeção do amor desabrochado por uma identidade plural para uma aceitação de si mesma como alguém capaz de ocupar o lugar da fronteira.

DA FRONTEIRA À INCOMPLETUDE

A fronteira é, afinal, um lugar recorrente na literatura contemporânea. No mundo das diluições subjetivas e objetivas apregoado por Bauman (2000), a arte não tem outro caminho senão assumir a multiplicidade como um componente das representações e, muitas vezes, como a própria cena a ser representada. A autoficção e a metaficção historiográfica são, nesse sentido, estratégias exemplares: são em si intermediações, caminhos de encontro entre “formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” – retomando as palavras da professora Eurídice Figueiredo (2010, p. 91). São entre-lugares discursivos por onde se ligam as fragmentárias subjetividades: o autor, os personagens e o leitor, envolvido em meio ao espelhamento metalinguístico – devido às exigências perceptivas da metalinguagem.

Como seres inacabados, são todos partícipes de uma obra que também não pode terminar. Faíza, em Barcelona, vê a Sagrada Família de Gaudí como “a sua síntese inacabada – a pedra em crescimento” (p. 97). Recordar-se também das palavras de Picasso, “que valorizava a obra incompleta, porque ‘sin acabar, una obra permanece viva, peligrosa. Una obra acabada es una obra muerta, asesinada’” (p. 97). É o último aceno de um autor que se despede do seu produto artístico ciente de que, mediante a sua incompletude, resultante de uma subjetividade fragmentada, não há como garantir integralidade ou acabamento a um objeto que o representa. O único fim para toda a vida, dentro ou fora da ficção, é a morte:

Quando morrer quero ser enterrada em Anjuna, Goa, no quintal da casa dos meus avós, à solene penumbra da gigantesca figueira

da índia que me protegeu em criança. Faz muito que escolhi o texto a gravar na lápide:

- Eu não estou aqui. Mas estou por perto.

FIM

(Ou melhor, o fim que se pode arranjar. Todos os finais são provisórios.) (p. 142).

RECEBIDO: 08/08/2023 APROVADO: 04/09/2023

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p 55-63.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila et al., Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições Setenta, 1987. p. 49-53.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. Tradução: Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*. USP, São Paulo, n. 4, abr. 2010, p. 91-102. Disponível em: https://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/o8CC_N4_EFigueiredo.pdf. Acesso em: 02 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Loyola, 1996.

HAYAT, Faíza. *O evangelho segundo a serpente*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

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

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VELOSO, Caetano. Fora da Ordem. In: VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1991. 1 CD. Faixa 9.

MINICURRÍCULO

MARCELO BRANDÃO MATTOS é professor adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor e Mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor dos livros *Um banho de rio dos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira* (EDUFF, 2012) e *A geração da distopia* (EdUERJ, 2021).

A (i)mobilidade narrativa em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago

The narrative (im)mobility in ‘The year of the death of Ricardo Reis,’ by José Saramago

Adriana Gonçalves

Universidade do Estado de Minas Gerais

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a676>

RESUMO:

O ano da morte de Ricardo Reis, publicado em 1984, ficcionalizará a morte daquele que é, por excelência, uma figura da ficção. Durante a narrativa, interessam-nos as diferenças existentes entre a figura do heterônimo pessoano e a reprodução dele na obra de Saramago no que diz respeito à certa (i)mobilidade. As relações simbólicas construídas por Saramago entre o personagem-heterônimo e o poeta (também ficcionalizado) e, especialmente, dele com as figuras femininas, afetarão diretamente sua movimentação na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: heteronímia; movimento; José Saramago.

ABSTRACT:

The Year of the Death of Ricardo Reis, published in 1984, will transform into fiction the death of that which is already, par excellence, a figure of fiction. During the narrative, we are interested in the differences between

the figure of the Pessoa heteronym and the reproduction of the same in the work of Saramago, regarding to the (i)mobility. The symbolic relationships between the heteronym character and the poet (also fictionalized) and especially with the female figures, will directly affect its drive in the narrative.

KEYWORDS: heteronym; movement; José Saramago.

1. INTRODUÇÃO

Depois da morte de Fernando Pessoa, em 1935, alguns de seus heterônimos ainda existiam, apenas Caetano havia terminado de fato sua existência por desígnio do poeta. Quase meio século após, em 1984, surge o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado por José Saramago, com intuito de, aproveitando a continuidade dessa existência, retratar o Portugal de 1936.

O ano de 1936 para Portugal insere-se no período de opressão do regime ditatorial Salazarista. O Estado Novo, que emergia em 1933, terá no ano de 1936 o recrudescimento da censura, com a polícia política e a aproximação ao fascismo italiano e ao nazismo alemão (cf. Pimentel, 2021). Nesse momento, embora o discurso salazarista busque se valer do imaginário nacional sobre as navegações, as questões que se colocavam na ordem do dia para o país não estavam mais relacionadas às que se principiavam no mar, mas às internas, em seu âmbito territorial.

Este olhar do português para seu território – requisitado desde o século XIX com a pena de Almeida Garrett e com o gesto de verter as costas ao mar, evocado pela poesia de Cesário Verde – aparece na narrativa saramaguiana assinalado na construção realizada na primeira página do romance. Ao iniciar a narrativa com “Aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2005, p. 7), o autor retoma e dialoga com a obra camoniana, invertendo a lógica do texto épico: “Onde a terra

se acaba e o mar começa.” (Camões, 2017, p. 128). Comparando com o excerto de Camões, temos a inversão do olhar português, deixando de ser a perspectiva Renascentista que outrora se lançava em direção ao externo, para voltar-se ao seu território. Ao final do romance, mais precisamente em sua última frase, Saramago utiliza a seguinte expressão: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2005, p. 428), salientando a urgência do olhar à situação degradante do país.

O romance de José Saramago se acerca da história oficial do período utilizando como subsídio a personagem fictícia Ricardo Reis, uma recriação do heterônimo de Fernando Pessoa, ou seja, uma ficção de algo ficcional desde seu nascedouro, conforme pode-se vislumbrar na epígrafe que se segue. O próprio Pessoa de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* é retomado, citado e também ficcionalizado:

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja (Pessoa, 1966, p. 93 apud Saramago, 2005, p. 7).

Saramago utiliza de algo irreal e estritamente veiculado à ficção, como a possibilidade de Fernando Pessoa, após morto, dialogar com Reis, partindo da esteira do real, da obra pessoana existente. Assim, nessa mistura de ficção e realidade, ele não só relata, mas ao mesmo tempo recria a história de Portugal, em um jogo de metaficção historiográfica. Conforme Hutcheon (1991, p. 141), tanto a história quanto a ficção se relacionam com a verossimilhança e são, portanto, “construtos linguísticos” convencionalizados.

Deixando o diálogo estrito com a história, interessa-nos sobremaneira perceber a dinâmica realizada no plano ficcional mediante a apropriação do heterônimo de Fernando Pessoa por José Saramago. De modo mais específico, em que circunstâncias a característica do

movimento, importante na composição deste heterônimo, mantém-se ou se altera no regime estético do romance.

Parece-nos que, no romance saramaguiano, o personagem ora se apresenta próximo à ideação daquele que o criou, ora se afasta, alterando nessa oscilação sua movimentação na trama. Parece-nos, ainda, que, em alguma medida, a via para essa movimentação é alcançada e impulsionada pelas personagens femininas.

Inicialmente, cotejaremos brevemente a recriação das relações existentes entre Fernando Pessoa e sua criação no romance saramaguiano, para, em uma segunda seção, determo-nos à sua relação com as personagens femininas. Utilizaremos para este segundo momento as reflexões realizadas entre feminino, narrativa e continuidade no texto *Do poder da palavra*, de Adélia Bezerra de Menezes (1988), que fomenta essa possibilidade.

2. REIS X REIS: DA COMPLETA ESTAGNAÇÃO AO TRÂNSITO OSCILANTE

Na ficção saramaguiana, após o registro da morte do poeta Fernando Pessoa anunciada no início do romance, seu personagem-heterônimo poderia ganhar novos contornos, sem quaisquer preocupações em manter seu jugo ao criador. Poderia tornar-se avesso a qualquer verossimilhança com a ideação do poeta, passar a uma identidade expressiva, ganhar certa autonomia. No entanto, não é essa via estética escolhida pelo autor, que opta por manter o jogo diegético e extradiegético com esta morte e com esse personagem, definindo na intertextualidade “o seu fundo dialógico plurilíngue fora da obra” (Bakhtin, 1993, p. 205). O romancista português escolhe ensejar uma espécie de dialética entre a personagem que (re)cria e sua gênese.

Logo no início do livro, Ricardo Reis resolve regressar a Portugal. A viagem, o ato de mudar o curso de sua vida, é algo extremamente representativo para a cultura portuguesa, que viveu durante

muito tempo com o espírito voltado ao mar e à empreitada colonial, do qual constrói seus mitos e sua representação identitária, resvalando, inclusive, em uma hiperidentidade (Lourenço, 1988, p. 10). Aqui, porém, o deslocamento não se configura como elemento importante apenas nesse sentido, mas ele delata uma ruptura no cotidiano do personagem-médico residente no Brasil, deixando entrever uma tomada de atitude não muito comum à sua personalidade heteronímia.

A atitude devotada ao ortônimo altera o curso do personagem e permanecerá alterando ao chegar ao país. Ao instaurar-se novamente em Portugal, Reis escolherá o hotel Bragança como morada e, a partir dele, realizará algumas incursões pela cidade, inclusive ao túmulo de Pessoa. Iniciativas como esta é que comprovarão algo que o Ricardo Reis saramaguiano apresentará de particular e único em detrimento ao pessoano: o movimento.

O heterônimo de Fernando Pessoa apresenta-se sempre como um ser que se encontra no mundo e que o vê passar. Prefere a idealização dos atos à própria realização, numa atitude de letargia melancólica, assim como disse seu irmão, semi-heterônimo, Frederico Reis: “A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” (Pessoa, 1966, p. 386). Contudo, o personagem de José Saramago trará um pouco mais de movimento, tanto relativo ao trânsito que o personagem exercita por todo tempo no livro, no descer e subir de ruas de Lisboa, na viagem que faz à Fátima; quanto em relação a lançar-se a sentimentos, conforme veremos na próxima seção.

Especificamente, o processo de deambulação nos é interessante no que se relaciona à busca de conhecimento, não só do conhecer novamente Portugal, como também do conhecer o outro. Em relação ao primeiro ponto, aqui reside um paralelo com a reflexão elaborada anteriormente acerca da viagem, é o próprio narrador que afirma:

“todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (Saramago, 2005, p. 179), que pode ser tencionado ainda no plano extradiegético com o discurso salazarista vigente à época pelo apelo ao além-mar, não ausente nos jornais lidos por Ricardo Reis no romance.

Há uma labirintização do real que pode ser entendida por esse ser que transita não apenas geograficamente, mas incorpora o flâneur baudelairiano (Benjamin, 1989, p. 34), numa busca de experimentar sensações e situações. Esse indivíduo que busca investigar o mundo, mesmo que seja por um prisma distante, o do observador, encerrado em alguma segura apatia com o social e com o real, de certa maneira procura no outro essa experimentação. Grande parte deste contato com o outro se dará no hotel em que se hospeda quando retorna à Lisboa. Ali conhecerá a criada Lídia e a jovem Marcenda, duas personagens femininas antagônicas e necessárias à composição deste Ricardo Reis.

A vertigem que provém do labirinto parece ser idealizada como o ponto de equilíbrio almejado, por mais paradoxal que seja a relação. O ato de flunar pelas ruas promove o labirinto e insinua esse processo vertiginoso de encarar o real, quase que criando uma sobrerrealidade. Não ao acaso aparece no registro ficcional a menção ao título *The God of the Labyrinth*. Essa busca pela vertigem atua como antagônica ao que elucida Frederico Reis (Pessoa, 1966, p. 386). Para o semi-heterônimo, a obra de seu irmão resume-se na filosofia epicurista que consiste na busca do prazer, contanto que este não seja incômodo ou avassalador; prima-se por uma condição de comodidade, de apatia e de calma acima de tudo.

Após a visita ao túmulo de Fernando Pessoa, o leitor é surpreendido com a retribuição da visita a Ricardo Reis. Essa construção em

que seu criador o visita e dialoga com ele sustenta a transficcionalidade¹ que estrutura o romance:

Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa (Saramago, 2005, p. 77).

Por que Fernando Pessoa necessitaria, após morto, de procurar Ricardo Reis? Com seu falecimento no universo fictício, há a sensação de que uma parte dele fica, enquanto a outra se esvai, temendo até mesmo ser esquecida.

Então que memória é essa que continua a chamá-lo, A memória que ainda tenho do mundo, Julguei que o chamasse a memória que o mundo tenha de si, Que idéia tola, meu caro Reis, o mundo esquece, já lhe disse, o mundo esquece tudo, Acha que o esqueceram, O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu (Saramago, 2005, p. 279).

O interessante é esse jogo saramaguiano, pois Fernando Pessoa só visita e só tem motivo para visitar Ricardo Reis, ou seja, neste caso, o agora personagem Ricardo Reis do romance:

Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu (Saramago, 2005, p. 79).

¹ A transficcionalidade funciona como um prolongamento de universos ficcionais, espaços e/ou personagens, dotando-os de uma sobrevida (cf. Gelais, 2005).

Pessoa fora diversas vezes procurar Reis e relata, aliás, como consegue identificar e encontrar a moradia de seu heterônimo. O caminho, as imagens que lhe pareciam difusas e as que retomavam em sua mente de morto, só aparecem deusas no que se referia ao trajeto que o levava a Reis, declarando claramente esquecimento do restante. Dessa forma, vê-se na heteronímia e encontra nela seu reflexo: “É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho” (Saramago, 2005, p. 78).

Esta imagem espectral derridiana² corresponde à relação estabelecida entre a ortonímia e a heteronímia no romance, como uma intromissão do real na ficção, em diversos jogos e camadas, que mantém a referência ao poeta. A própria faceta ortônima seria uma criação ficcional de si, pela tendência à dramatização, à despersonalização (Pessoa, 1935, s/p), podendo ser descolada de um espelhamento exato da autoria.

Em sua Carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa, ao traçar o perfil de seus heterônimos, salienta o caráter sistemático, rígido e disciplinar de Ricardo Reis: “[...] pus em Ricardo Reis toda a minha

2 O trecho do romance com a imagem do espelho e a ausência da materialidade que se apresenta como sombra, remete-nos ao espectro derridiano: “O espectro é uma incorporação paradoxal, o tornar-se corpo, uma certa forma carnal e fenomenal do espírito. Torna-se algo difícil de nomear: nem espírito nem corpo, ou tanto um como outro. Pois é a carne e a condição de fenômeno que possibilitam ao espírito a sua aparição espectral, mas que desaparecem imediatamente na aparição, na própria chegada do *revenant* ou retorno do espectro. Existe algo que desaparece, que se afasta na própria aparição enquanto reaparição do que partiu (...). Essa coisa que não é uma coisa olha para nós e vê que não a vemos, mesmo quando está lá. A isso chamaremos o efeito de visor: nós não vemos aquele que olha para nós” (Derrida, 1994, p. 6-7).

disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (Pessoa, 1935, s/p), aspecto que será flexibilizado no romance a partir do retorno do personagem a Lisboa, o que fará com que Pessoa intervenha algumas vezes, apontando esse afastamento.

Considerando deveras a tensão entre unidade e fragmentarismo, os três principais heterônimos de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – darão à atividade poética pessoana um caráter de integridade pela diversidade abrangente, ao passo que também se figuram como partes desse mesmo todo. Em defesa de um indivíduo esfacelado e carente de unidade existencial na obra de Pessoa, a crítica Leyla Perrone Moisés (1982, p. 7) irá concluir: “Meu trabalho não pressupõe uma riqueza desse ser que foi muitos, mas a *falta* de ser, que ser muitos indicia. Um trabalho em (sobre o) negativo”. Nisso podemos recorrer, portanto, ao que o próprio Fernando Pessoa diz sobre si: “a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante de *despersonalização* e para a simulação” (Pessoa, 1935, s/p, grifo nosso).

Seja pelo viés do excesso ou da carência originária, conhecer essa possibilidade de desdobramento da obra pessoana e sua capacidade de *sendo um, ser muitos*, é essencial frente à compreensão do aspecto singular vivenciado pela modernidade, que ficou conhecido como a *quebra do conceito de mímeses* ou, como preferimos, uma nova visada a ele. O esfacelamento do olhar em diversas direções, o fragmentarismo, assume na obra pessoana diversas *personas*, explicadas em sua carta por sua tendência à dramatização.

Essa quebra, ou a *desrealização*³, é também suporte para a obra do romancista português José Saramago, uma vez que, em *O ano da*

3 Termo que fora apropriado pela literatura especialmente com as vanguardas que utilizaram demasiadamente de exageros, de ambientes surreais e

morte de Ricardo Reis, o autor reescreve a história de Portugal de 1936, utilizando como subsídio o personagem fictício de Reis, uma recriação do heterônimo de Pessoa, ou seja, uma ficção de algo outrora ficcional. Este aparente descompromisso com o real, pela recriação que utiliza como suporte a obra de Pessoa, serve de embate e de enredo ao mesmo tempo, para relatar o contexto histórico vivenciado pelo povo português em 36.

José Saramago, ao utilizar do recurso intertextual, realiza-o como algo político, que diz respeito à arte, à história e à literatura, utilizando-o também de forma a tornar Ricardo Reis mais verossímil ao contexto turbulento e significativo vivenciado pelo povo português, a inserção do movimento o ambientaliza neste aspecto.

3. FEMININO, NARRATIVA E CONTINUIDADE

O mito de Sheherazade apontado por Nádya Gotlib, em sua obra *Teoria do conto*, e tão amplamente explanado por Adélia Bezerra de Menezes, em *Do poder da palavra*, é bastante conhecido. O mote da trama refere-se à busca incessante por sobrevivência. Nele, a personagem precisa distrair o rei contando contos a fim de aguçar sua curiosidade em saber o final da história, conseguindo prolongar a própria vida. Essa representação feminina de alguém que tece histórias, remete-nos a uma imagem bastante recorrente na literatura.

Assim como Sheherazade, em *As mil e uma noites*, tecia histórias para que o rei não a matasse naquela noite, Penélope tecia à espera de Ulisses na *Odisséia*. Em “Penélope: a fidelidade por um fio. (Em) Sheherazade: a vida por um fio” (Menezes, 1988, p. 119). A tensão gerada entre vida e morte, dependente do ato de tecer, também dialoga

expressivos, ou seja, em uma negação do ordenado e da realidade, propiciando o não comprometimento mimético (cf. Rosenfeld, 1996).

com o próprio processo de gestação bíblico em que a criação divina é exaltada nos seguintes termos: “Fostes vós que plasmastes as entranhas de meu corpo, vós me tecestes no seio de minha mãe” (Bíblia, 2005, Salmos, 138, 13).

Dessa maneira, temos na figura daquela que tece – que narra – alguém que gesta, e esta caracterização feminina na narrativa como processo de continuidade obtido pela gestação ocorre na obra de Saramago figurada por duas personagens: Lídia e Marcenda. Lídia e Marcenda serão responsáveis por muitos dos poucos movimentos exercidos pelo personagem saramaguiano na obra.

Marcenda, jovem acompanhada pelo pai, hospedada no hotel, chama a atenção pela paralisia que possui em um dos seus braços. Inicialmente, Ricardo Reis tenta a todo o momento ler a pessoa de Marcenda, conhecê-la, sem precisar aproximar-se ou trocar palavras, o que se verte a uma tentativa de decifrar o que lhe é estranho e de experimentar essa descoberta, mantendo-a à distância, atributo próprio de seu caráter observador. Só mais tarde parte para o plano físico e real, antes prefere voltar-se a este labirinto, o qual percorre solitário.

Mesmo depois da aproximação, seu olhar volta-se ao braço paralisado de Marcenda, em uma inquietação muito maior do que lhe daria sua formação médica. Uma inquietação de quem busca desvendar o que esconde aquele estado, algo que o perturba muito além do aparente, que o atinge na circunstância de verificar seu estado de alma idêntico ao estado deste, “essa mão paralisada e cega” (Saramago, 2005, p. 26). No *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, o verbete de Marcenda traz a seguinte constatação:

Verbo latino usado para caracterizar uma rosa em um poema do heterônimo clássico de Fernando Pessoa, Marcenda transforma-se em personagem secundária de *O ano da morte de Ricardo*

Reis (1984), fazendo par com o protagonista ao longo do fatídico período em que decorre a ação do livro. Junto com Lídia, seu oposto, ela constitui um dos principais laços que Ricardo Reis estabelece em seu retorno a Lisboa, carregando consigo a bagagem do heterônimo, mas vivendo a prosa de um tempo que vai confrontá-lo com sua visão poética de espectador do mundo (Grünhagen, 2016, s/p).

A inquietação interna ao ver Marcenda contrasta com sua prostração física. E há um confronto e incômodo nos encontros que possuem, com a mão paralisada que parece realizar uma relação espectral de “sua visão poética de espectador de mundo”. Lídia, por sua vez, na poética de Fernando Pessoa, é a musa inspiradora de Ricardo Reis que aparece em suas *Odes*, mas a relação entre os dois no universo da heteronímia não ultrapassa a letargia mencionada anteriormente:

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o (Pessoa, 1994, p. 39).

No romance de Saramago, no entanto, ela surge como uma camareira do hotel em que o médico fica hospedado, com a qual se relaciona fisicamente, contrariando os versos de suas *Odes*. O próprio Pessoa surge constatando a mudança: “[...] você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância que está” (Saramago, 2005, p. 82).

O personagem terá alguns impulsos sexuais, especificamente no caso de Lídia, além de manifestações de sentimento, como ocorre com o beijo em Marcenda, culminando com o chorar a morte de Daniel, irmão de Lídia, que será o ápice da expressividade desse Ricardo Reis.

[...] não tem esse nome o irmão de Lídia, mas em desgraça não será grande a diferença. [...], Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo... (Saramago, 2005, p. 424).

Opondo-se à imobilidade de Reis, Lídia é alguém que está em constante movimento e que se sente angustiada quando não é útil. Enquanto o primeiro busca, utilizando o que diz seu irmão acerca de sua filosofia, abster-se de esforços e de toda atividade útil, Lídia pode ser entendida como responsável pela gestação da narrativa. Ela se torna figura indispensável na compreensão deste Reis saramaguiano, uma vez que é ela que o impele em vários momentos a sair de seu comodismo, ainda que dentro do âmbito restrito oferecido por seu quarto.

As poucas notícias que o personagem possui do mundo e de todo contexto histórico da realidade do ano de 1936 em Portugal são-lhe dadas por intermédio de Lídia, que o informa tanto pelos jornais – nos quais busca notícias de seu irmão – como também pelo que vê, ouve e lhe transmite em suas visitas. É ela que se envolve e vivencia o real, transmitindo-o, assim, a Reis, mesmo que em frações. Aqui aloja uma observação importante: se Lídia é responsável por contar-lhe o mundo, ela é duplamente gestora dessa narrativa, pois lhe é incumbida novamente a responsabilidade de tecer. Além disso, ao rememorar o já visto para narrá-lo a Reis, traz à tona a questão da memória, e com ela o aspecto da infinitude, inerente à sua origem mítica:

[...] podemos vislumbrar as ligações da narrativa com o infinito, da Memória com o infinito – aspecto que se tornará bastante evidente se formos situar a Memória na sua dimensão mítica. Com

efeito, no Panteão grego, a memória, ‘mnemosyne’, é uma deusa, filha de Urano e de Gaia, irmã de Chronos e de Okeanos – a memória, filha do céu e da terra, irmã do tempo e do oceano: todas, metáforas de infinitude... (Menezes, 1988, p. 117-118).

Talvez, se não houvesse a figura de Lídia, este Reis portar-se-ia como o outro, sem deixar-se mover por impulso algum, nem mesmo os sexuais, o que impossibilitaria a gravidez da personagem no romance que, seguida pela morte de Reis, reforça essa ideia de continuidade e, ao mesmo tempo, de incompletude. Assim como Fernando Pessoa não foi pai, nenhum de seus heterônimos será, por mais perto que Ricardo Reis tenha chegado dessa realidade, não a realiza, tanto pela morte, como por não se reconhecer como tal: “[...] sinto que essa criança não me pertence, Pensa que será outro o pai, Sei que o pai sou eu, a questão não é essa, a questão é que só a mãe existe de verdade, o pai é um acidente” (Saramago, 2005, p. 371).

Voltando o foco a Marcenda, temos o embate novamente com a questão da continuidade que nos vem exposta desde seu nome, uma vez que a forma do gerúndio remete a uma ação inacabada. É assim que Reis sente-se diante dela, pois, apesar de em um de seus encontros haver cedido ao impulso de beijá-la, tempo depois perde contato, recebendo apenas algumas cartas. A impossibilidade do novo encontro, mesmo com todo esforço feito de viajar até Fátima à sua procura, trará este ar de *suspensão*, não só da história particular de ambos como também do ritmo da narrativa, que se volta a esse desejo do protagonista. Mais uma vez, a ideia de não-continuidade, a incompletude ou falta de resolução deste impasse será causadora de frustrações ao personagem.

Este tempo de ausência e viagem aparece prenunciado no dia anterior, quando o revela durante uma conversa com Lídia, momento que se orna simbolicamente pela presença do livro de Carlos Quei-

rós intitulado *Desaparecido*, homônimo do poema do próprio autor. E esse tempo se propõe em duas vias: o movimento da busca de um indivíduo (Marcenda) e de si próprio “Eu, que pudesse, enfim, ser eu! /- Livre o instinto, em vez de coagido” (Queirós, 2023, s/p).

Marcenda causa no romance aquilo que Sheherazade faz em *As mil e uma noites* com o rei Xariar: interrompe e suspende a narrativa no clímax, fazendo com que o sultão curioso e desejoso da ‘continuidade’ a deixe viver por mais um dia: “Sheherazade não apenas joga com a imperiosa necessidade de ficção que habita o coração de cada homem, mas teria inventado também a técnica do suspense” (Menezes, 1988, p. 119). Enquanto Ricardo Reis se ocupa na busca à Marcenda em Fátima, interrompe seus encontros com Pessoa e Lídia, cultuando a imagem e a memória da primeira.

A continuidade pode ser vista ainda sob a premissa de Saramago ter resgatado estas duas personagens femininas da obra existente de Ricardo Reis, em que apareciam como musas de suas *Odes*. Esse resgate transficcional traz uma ininterrupção e alimenta a narrativa, à medida em que Pessoa aparece para dialogar com este Reis que, afetado por elas, não é mais o mesmo, que cede a impulsos carnis, divergindo de como Pessoa o idealizou.

Menezes (1988, p. 115) assinala que compreender Sheherazade significa “abordar o problema das relações da mulher com a Literatura, da mulher com a Palavra, da mulher com o símbolo e com o corpo”. E todas essas camadas estão presentes no romance saramaguiano. Lídia e Marcenda reconfiguram a mobilidade de Reis por vias aparentemente opostas, uma mais impulsiva e corpórea, outra mais comedida e racional. Entretanto, é o corpo das duas personagens femininas que mobiliza o corpo masculino, seja pelo desejo de Lídia ou pela paradoxal inquietude da imobilidade do braço de Marcenda. A palavra e seu poder também não se ausentam: seja nos jornais, nos

relatos de Lídia ou nas cartas de Marcenda; ora escamoteando uma realidade que se quer “suspender”, ora enfrentando-a.

Por fim, o diálogo de Fernando Pessoa com a recriação de sua prole, aparecendo deveras para reprimi-lo por agir de forma incongruente à de outrora, durará exatamente nove meses, tempo em que o morto continua a aparecer ao seu heterônimo. Tempo este que traz, analogamente, referência ao feminino e à gestação, sendo contraditório ao findar gerando a morte de Reis, e não a vida. O Ricardo Reis que morre, todavia, é aquele que mais se movimenta, que se permite levar sem cálculo de rota, o Ricardo Reis que só pode existir no universo ficcional saramaguiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observância do traço do movimento na obra de José Saramago foi efetuada sob dois aspectos: não só no tocante à caracterização da personagem e de suas implicações com o personagem Fernando Pessoa e as personagens femininas, como também a alguns pontos relativos à ordenação do enredo. Isso podemos verificar, por exemplo, no referente à viagem de Ricardo Reis à Fátima, que o ausenta de Lisboa e interrompe temporariamente o curso da narrativa relacionado às relações estabelecidas com Lídia e com Pessoa.

As contingências do movimento da narrativa estão implicitamente relacionadas à proximidade ou ao afastamento do personagem saramaguiano do heterônimo de Pessoa. Quanto mais próximo de Pessoa, menos vivo parece manter-se, comporta-se mais anemicamente, distante e ausente do mundo; tanto pela condição de que com a morte e o desaparecimento de seu criador lhe configure uma identidade comprometida, quanto pelo fato de ter sido assim que o poeta o idealizara: um indivíduo extremamente passivo. Contrapondo, quanto mais próximo às personagens femininas, maior a mobilidade, maior o trânsito exercido e a vivência do flâneur.

Importa destacar que, por mais que na obra de Saramago o poeta possua mais movimento do que na obra pessoana, este ainda é um mínimo deslocar-se, não chega a tirá-lo de sua posição de aparente indiferença com o real. Apesar de ocorrer alguns momentos de impulso e de movimento, ele é em todo tempo restante um sujeito ainda que muito sem expressão, o que permite ao leitor perceber a todo o momento a monotonia de sua vida: “Ao abrir o jornal lembrei-me do movimento idêntico que fizera algumas horas antes...” (Saramago, 2005, p. 289).

A movimentação relacionada ao ambiente histórico do livro, permeado de conturbações políticas num contexto em que Portugal vivia o prenúncio da Guerra Civil Espanhola, seria um ambiente propício ao heterônimo Álvaro de Campos. No entanto, aparece como protagonista Ricardo Reis, como uma forma de contrapor a movimentação externa com a imobilidade interna do personagem. Tudo ocorre fora de seu quarto e ele permanece, impassível e indiferente, a olhar pela janela o rio Tejo. As únicas movimentações em seu quarto são a presença de Lídia e as visitas de Fernando Pessoa, que também se demonstra indiferente e desinteressado pelo mundo externo: “Ó Reis, leia-me aí as notícias, as mais importantes, As da guerra, Não, essas não vale a pena, leio-as amanhã, que são iguais...” (Saramago, 2005, p. 289).

Dessa forma, a narrativa irá modificar-se à medida que o Ricardo Reis saramaguiano titubeia entre manter-se como outrora – com a existência de Pessoa – ou alterar-se mediante a falta deste. E é também por isso que as visitas do poeta serão tão importantes à construção desse personagem oscilante que culminará na rendição às suas origens, compreendida na alegoria final do livro em que acompanha o poeta em direção à sua última viagem, ao seu último labirinto: o da morte.

RECEBIDO: 11/05/2023 APROVADO: 27/06/2023

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1993.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA, N.T. *BÍBLIA Sagrada Ave Maria*. São Paulo: Ave-Maria, 2005.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2017.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1994.
- GELAIS, R. S. Transfictionality. In: HERMAN, D. [et alli] (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GRÜNHAGEN, Sara. Marcenda. *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, Portugal, 2016. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/956-marcenda>. Acessado em 15 de novembro de 2020.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Do poder da palavra. *Folha de São Paulo*, 29 jan. 1988, Folhetim.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Fernando Pessoa aquém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro*. Arquivo Pessoa. Lisboa, 1935. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 08 de novembro de 2019.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Vol.III, Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

PIMENTEL, Irene Flunser. O que foi a PIDE? Funções, poderes e métodos. *Setenta e quatro*. 13 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.setentaequatro.pt/ensaio/oque-foi-pide-funcoes-poderes-e-metodos>. Acesso em: 13 de julho de 2021.

QUEIRÓS, Carlos. Desaparecido. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/5508/desaparecido>. Acesso em: 30 de julho de 2023.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*, 5ª ed., SP: Perspectiva, 1996.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MINICURRÍCULO

ADRIANA GONÇALVES é Docente de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) com o projeto: Facetas do exílio em narrativas de Língua Portuguesa do século XXI. Possui Licenciatura em Letras-Português (UBM), mestrado em Estudos Literários (UFV) e doutorado em Estudos de Literatura (UFF). Pesquisadora no grupo Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa (UFF/CNPq) e líder do grupo de pesquisa ELLiP – Estudos de Literaturas em Língua Portuguesa: Memória, Política e Deslocamentos (UEMG/CNPq). Possui como interesse de pesquisa os estudos acerca de identidades culturais, memória e política nas narrativas de língua portuguesa.

Corpos insubmissos em busca da harmonia do mundo

Unsubmissive bodies in search of harmony of the world

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1137>

RESUMO

O presente artigo se propõe a ler os contos – “Imitação do Êxodo” e “Passagem para Marion”, inseridos na coletânea *O amor em Lobito Bay* (2016) –, destacando a configuração estético-política da consagrada escritora portuguesa contemporânea Lídia Jorge. Declarações da própria autora sobre o seu ofício literário e reflexões críticas de Vladimir Safatle, presentes na obra *Em um com o impulso* (2022), nos permitirão analisar os afetos e percepções das personagens Juliana e Marion – corpos insubmissos em busca da harmonia do mundo – em seu processo de emancipação social. Ambos, dotados dos sentidos humanitário e de justiça, subvertem-se contra o poder coercitivo das Instituições, inscrevem o seu sonho e o seu desejo e permitem-se ouvir a música do mundo. A singular enunciação discursiva de Lídia Jorge, ao caminhar pelo limiar, inscreve imagens e parábolas que se revelam testemunhas da História e das existências inquietantes, passíveis de emergirem das sombras em todo o seu esplendor.

PALAVRAS-CHAVE: “Imitação do Êxodo”; “Passagem para Marion”; ficção portuguesa contemporânea; Lídia Jorge; emancipação social.

ABSTRACT

This article proposes to read the short stories “*Imitação do Êxodo*” – Imitation of Exodus – and “*Passagem para Marion*” – Passage to Marion, inserted in the collection “*O amor em Lobito Bay*” – *The love in Lobito Bay*, (2016), highlighting the aesthetic-political configuration of the renowned contemporary Portuguese writer, Lídia Jorge. Statements by the author herself about her literary craft and critical reflections by Vladimir Safatle, present in the work, ‘*Em um com o impulso*’ – *In one with impulse*, (2022), will allow us to analyze the affections and perceptions of the characters Juliana and Marion – unsubmitive bodies in search of harmony in the world – in their process of social emancipation. Both, endowed with the humanitarian and senses of justice, subvert themselves against the coercive power of the Institutions, inscribe their dream and their desire and allow themselves to hear the music of the world. Lídia Jorge’s singular discursive enunciation, when walking across the threshold, inscribes images and parables that reveal themselves as witnesses of History and of disturbing existences, capable of emerging from the shadows in all their splendor.

KEYWORDS: “Imitation of the Exodus”; “Passage to Marion”; contemporary Portuguese fiction; Lídia Jorge; social emancipation.

Em termos de gênero, o conto é um híbrido. Ele promove os dotes copiosos da narrativa mas dirige-se para a forma sucinta do poema. Gostaria que os meus contos, oscilando entre uma e outra forma, contivessem filmes de acção no seu interior, e ao mesmo tempo se aproximassem da música livre, sucinta, feita com um mínimo de palavras (Jorge, 2016, contracapa).

Ao eleger como título do seu livro, *Em um com o impulso* (2022), um dos versos de Sílvia Plath, Vladimir Safatle – professor titular do Departamento de Filosofia da USP – reflete sobre a experiência estética como uma forma de emancipação social, capaz de repensar o espaço, a identidade e o tempo.

Suas considerações, embora centradas na tradição e na ressignificação da forma musical, podem perfeitamente estender-se para o campo da literatura, a partir do momento em que privilegiam

as decisões sobre os protocolos de identidade e diferença entre elementos (consonância e dissonância), sobre os problemas de partilha entre o que é racional e o que é irracional (som e ruído), sobre o que é necessário e o que é contingente (desenvolvimento e acontecimento) (Safatle, 2022, p. 219).

Assim,

Quando a obra de arte critica a noção naturalizada de harmonia, quando ela abre espaço para uma multiplicidade de vozes em conflito e sem hierarquia, quando ela deixa entrar o que até então aparecia como irracional e bárbaro, ela faz necessariamente mais do que simplesmente mudar os padrões de fruição estética. Ela modifica a sensibilidade social para processos que podem ter fortes consequências políticas (Safatle, 2022, p. 220).

Ao pensar a relação entre arte e política, Safatle assinala que “faz parte da nossa servidão nos exilar em um presente sem ressonâncias” e que “reinventar uma emancipação é também liberar as potências adormecidas do passado e livrá-lo do seu próprio exílio” (Safatle, 2022, Orelha). Tal ato nos permitirá ouvir as ressonâncias da nossa insubmissão e inaugurar uma nova postura política diante do mundo, capaz de romper com a ordem estabelecida e a hierarquia. Isso significa que, no processo de emancipação social, já nenhuma força será oprimida, o que deflagrará o reino da liberdade e da igualdade dos espíritos. Tal “renovação dos laços sociais” será evidenciada através da “capacidade de novas partilhas produzidas pelo poema, pela capacidade que o poema teria de chamar por uma terra e por um povo que ainda não existem” (Safatle, 2022, p. 19). Implícita a

isso, encontra-se a suspensão da dicotomia entre mito e razão, entre razão e sensibilidade rejeitada pelo Capitalismo.

Para ampliar a sua reflexão sobre a experiência estética como modelo de emancipação social, Safatle analisa um dos livros de Paul Celan – *De limiar em limiar* –, ressaltando a consciência do lugar social ocupado pela poesia, cuja linguagem caminha até o limiar para enunciar a verdade:

Fala –

Mas não separa o não do sim

Dá a dizer também o seu sentido

Dá-lhe a sombra

Dá-lhe sombra suficiente

Dá-lhe tanta

quanta sabes repartida em torno de ti entre

Meio-dia e meia-noite e meio-dia

Olha em volta:

Vê, como isso ganha vida ao redor

Na morte! Vivo!

Quem fala sombra fala a verdade (Safatle, 2016, p. 212).

Outro poema de Paul Celan, revisitado por Safatle, cujo sentido parece emergir do limiar que não separa a rigidez e a forma fixa da “pedra” do desabrochar e da vida efêmera da “flor”, busca sublinhar o horizonte político, assinalado pela necessidade de uma nova práxis social e revolucionária: “É tempo que a pedra se conforte em florescer / que ao desassossego palpite um coração / É tempo do tempo vir a ser / É tempo” (Safatle, 2022, p.214-215). Há, portanto, sentidos que desmentem a transparência da linguagem e que surgem como uma sombra para anunciar uma verdade. Ao lado de ideias irredutíveis ou inamovíveis, novos princípios, imagens e linguagens inovadoras,

baseados em uma nova sensibilidade, poderão surgir. No horizonte, vislumbra-se um devir contínuo.

Todo esse preâmbulo nos incita a comentar a configuração estético-política de uma das mais consagradas escritoras portuguesas contemporâneas – Lídia Jorge –, cuja ficção, plena de sentidos que emergem de limiares e de sombras como formas de enunciação de verdades, aproximar-se-ia de Paul Celan.

Inúmeros livros da autora poderiam vir a ser citados, como exemplos das reflexões críticas acima e dos conteúdos dos poemas, desde o primeiro que veio a ser publicado – *O Dia dos Prodígios* (1980) – até o recém-lançado *Misericórdia* (2022) agraciado com o Prêmio da APE (Associação Portuguesa de Escritores) 2022. No entanto, neste artigo, vamo-nos deter em dois contos inseridos na coletânea *O Amor em Lobyto Bay* (2016): “Imitação do Êxodo” e “Passagem para Marion”. Em comum a ambos, a experiência estética como uma forma de emancipação social, através da presença de personagens passíveis de subverterem a ordem instituída, a partir de seus afetos e percepções.

As duas personagens dos textos citados, respectivamente, a criança Juliana (“Imitação do Êxodo”) e o rapaz Mário António ou Marion (“Passagem para Marion”), ao serem capazes de reconfigurar ações consideradas impossíveis em possíveis, inauguram um gesto político – talvez o mais profundo de todos. Situados à margem das normas vigentes, “debatem-se contra a *arché*, a ordem e a forma” (Safatle, 2022, Orelha) e exercem o seu desejo e a sua libertação de uma determinada situação imposta e opressora. Nestes textos, as utopias sociais e a esperança revolucionária, inerentes às narrativas que entrecem História e ficção, darão lugar às micro-utopias cotidianas resultantes da persistência dos sujeitos; da vivência de momentos fulgurantes retidos na memória que, ao iluminarem a escuridão em que estavam imersos, libertam-se daquilo que os ameaça, incomoda ou inquieta. As personagens, situadas em meio ao desconcerto do

mundo, conseguem subverter a ordem institucional que as oprimia e saem vitoriosas. Ambas as narrativas têm como função o ato de “pacificar, porque contêm o dom da beleza trazida pela força da realidade transfigurada.”¹

Nos contos selecionados e que nos fascinam, a ponto de quisermos aproximá-los, há determinadas “sombras” ou sentidos subjacentes e liminares, que espelham a condição humana em busca da verdade e da autenticidade de ser e de sentir. Em ambos, presente-se, através de uma enunciação discursiva singular à Lídia Jorge, que “alguma coisa vem a caminho” (Jorge, 2009, p.42). Algo prestes a acontecer ou a subverter a situação aparentemente estável anuncia-se de forma subliminar ou subjacente. Inquieto, o leitor acompanha o enredo ou intriga e fica em suspensão. Fascinado. Imagens detalhadas e sutis desenrolam-se diante da sua vista como se ele estivesse diante de uma narrativa cinematográfica sucinta que se aproxima do poema. O tema principal, que sustenta a intencionalidade autoral, não nos é revelado. Cabe a nós lermos nas entrelinhas a fim de descortiná-lo. O leitor visualiza, em sua imaginação, os cenários ou espaços geográficos; acompanha vozes e subjetividades que, superpostas, travam um embate entre si e revelam, à proporção que se manifestam, diferentes posturas ideológicas diante do mundo.

Comentários contidos na contracapa da coletânea *O Amor em Lobyto Bay* afirmam que os contos “surgem num primeiro momento como inofensivos e só a medida que se desencadeiam as ações, a áspera camada subjacente se revela. Todos eles contêm parábolas abertas sem que alguma vez se transformem em contos de proveito e exemplo” (Jorge, 2016, contracapa).

¹ Comentário contido na contracapa da coletânea de contos, *O Amor em Lobyto Bay*, publicada pela Editora Leya, Dom Quixote, em 2016.

Em ambas as narrativas selecionadas – “Imitação do Êxodo” e “Passagem para Marion” –, observar-se-á ressonâncias inerentes às Estéticas da Crueldade e da Delicadeza. Vejamos, inclusive, como isso acontece, através da presença de determinadas ações que espelham a barbárie existente nas experiências cotidianas da sociedade contemporânea e que virá a ser suplantada pela coragem de se assumir a diferença, a exceção, a delicadeza e a leveza do mundo.

Em “Imitação do Êxodo” e em “Passagem para Marion”, as transgressões das personagens Juliana (oito anos) e Marion (vinte e cinco anos) aos valores sociais que lhes são impostos, inerentes a uma sociedade contemporânea imersa na violência e na eliminação do outro, e que, pretensamente, julga buscar o “bem comum” ou o “politicamente correto”, levam-nos a observar a existência de uma sociedade poliédrica plena de conceitos divergentes e, ao mesmo tempo, coexistentes. Diante disso, a sociedade se torna “relativista”, não há mais critérios para distinguir a verdade da mentira, o bem do mal, a beleza da feiura, a vida da morte, o sublime do grotesco, o lírico do trágico. A inseparabilidade do “não” e do “sim”, ausente no processo de convivência humana imerso numa lógica midiática e capitalista, predomina, mas instaura-se a zona de “sombra” tão bem resgatada por Paul Celan e Lídia Jorge – ambos os escritores plenos de criatividade e dos sentidos humanitário e de justiça.

Vejamos de que maneira as marcas das experiências transgressoras, inerentes às duas personagens, em processo de formação de suas identidades, serão capazes de rasurar determinados conceitos normativos e de instaurar uma nova percepção da realidade. Vejamos de que maneira ambas rompem com a arbitrariedade do poder e fazem valer o seu sonho e o seu desejo. Ambas, ao privilegiarem o sensível em detrimento do inteligível, insurgem-se contra atitudes que reificam os sujeitos e fazem predominar a sua verdade em uma sociedade plena de simulacros.

O conto, “Imitação do Êxodo”, inicia-se com sentenças proferidas por uma voz, representante do coletivo de uma Instituição escolar. A intenção de criar uma atividade pedagógica, baseada em um conceito (abstração), mostra-se, a princípio, necessária, pertinente e correta: ensinar às crianças, enclausuradas em suas casas, que “a Humanidade não se conta por números, que a terra faz parte do Cosmos, que o Amor é um texto sem limites”. (Jorge, 2016, p. 65). A partir do contato com “paisagens livres” e com a simulação da barbárie e da fraternidade, aprenderiam a “construírem o futuro do mundo” e intuiriam que “a vida dos homens é uma agulha oscilante entre dois extremos” (Jorge, 2016, p. 65-66). Movida por este objetivo, a professora Matilde (diretora da Escola), aliada ao professor Douglas (História) e às professoras Carminho (Música) e Nona (responsável pela distribuição dos lanches) levam as crianças para o espaço aberto do Parque da Cidade. A fim de ensinar a elas “a história partilhada pelos homens de agora” (Jorge, 2016, p. 66), pretendem simular um “êxodo” para que aprendam “a imaginar a guerra, o perigo, a traição, a fome, a força da ambição desmedida que povoa o espaço de estilhaços e línguas de fogo” (Jorge, 2016, p. 67). Tal ensinamento deveria coexistir com o instinto de sobrevivência e com o conhecimento inato e inocente que possuíam e vivenciavam: “a alegria, a ternura, a felicidade, a esperança” (Jorge, 2016, p. 67). Após a marcha devastadora, seria alcançada a fraternidade universal. Caberia ao “rebanho” – palavra conferida às trinta e oito crianças que empreenderiam “a grande marcha” com as devidas “mochilas às costas” para que aprendessem que não deveriam desfazer-se de seus objetos pessoais – simular bombardeamentos; deitar na relva, fingindo-se de mortos, em uma cidade em escombros; levantar-se e fazer travessias de risco pelo mar e pela terra; salvar-se e ir “na direção de cidades onde haveria pessoas que lhes dariam a paz” (Jorge, 2016, p. 71). Todas essas crianças deveriam encarnar – em meio ao imaginado espaço de destruição – “homens, mulheres e crianças

apavorados, erráticos e sem fala” (Jorge, 2016, p. 71) – para que adquirissem “consciência do perigo, da catástrofe e da fuga” (Jorge, 2016, p. 73). No entanto, algo inesperado acontece: em meio ao bombardeamento e à simulação de um barco que atravessaria os mares, uma das crianças – Juliana – levanta-se do lugar destinado a ela e, subvertendo a ordem imposta ou o papel que lhe caberia na representação do êxodo, dirige-se ao professor Douglas para lhe contar que o relógio do seu bisavô – semelhante a uma casa e que possui um cuco dentro – encontra-se enterrado naquele parque. Sua desobediência inesperada, marcada pela ação recorrente, leva o professor a restabelecer a ordem, impondo a ela que retorne ao seu lugar.

Observa-se, no espaço ficcional, semelhante a um filme – com planos, enquadramentos, tomadas de cena e sequências de ação – as vozes e os comportamentos alternativos do representante da Escola e da criança. A insubmissão ao presente, marcada pela reversão contínua da ordem, não abandonará Juliana que insiste em apresentar o seu afeto e a sua percepção: uma potência adormecida do passado deve ser libertada; o pássaro – soterrado outrora na terra do parque – não deve permanecer estático e em silêncio; é necessário conferir a ele o seu movimento e devolver a ele o seu som, ou seja, propiciar a sua libertação. E, de repente, como era “tempo de Primavera,” estação do ano marcada pela renovação,

do meio do tufo de arvoredo em frente, ergue-se um vulto, um pequeno vulto, que voa em círculo, e depois dispara para longe no sentido oposto ao da cidade. É um pássaro. O pássaro grita várias vezes dois sons, tão nítidos, tão sonoros, tão de tábua, tão distintos no céu azul, protegido pela massa de sombra que tapa o azul, que os meninos suspendem o trajecto dos pães, mudos, e só falam quando o som, intermitente, se esvai na distância do ar. Juliana está em pé. ‘É o relógio do meu bisavô! Saiu do relógio do meu bisavô! Aquele pássaro... Douglas, Douglas, saiu!’ (Jorge, 2016, p. 74)

Douglas, o professor, com seu comportamento retilíneo e racional, identifica o pássaro “azul e cinzento e branco” que acabara de surgir, surpreendentemente, em meio à paisagem, com um cuco – “um pássaro bonito mas mau” que “anda por aí porque não faz ninho” e “comeu os ovos dos outros pássaros e pôs os seus no lugar”. (Jorge, 2016, p. 74). Interpreta o fato como um mero acaso, uma coincidência. Busca desfazer ou destruir o imaginário e a criatividade da criança Juliana, capaz de contagiar todas as outras à sua volta. Rasura a fantasia e põe em seu lugar a realidade. Logo, a aparição não seria a de um pássaro, confinado a uma caixa de madeira e liberto da sua prisão, mas, sim, a de um predador vivo. Douglas – representante da ordem hegemônica e centralizadora – sente a sua autoridade ameaçada pela criança insistente e transgressora que, sem ter a consciência da dimensão de seu ato político, dotado de uma circularidade, possui uma outra sensibilidade diante do mundo.

Após o final encenado da grande marcha – considerada, a princípio, bem-sucedida pelos professores –, as crianças apaziguadas entoaram o seguinte canto: “*Ah! Sim! Todos os homens são irmãos, lá onde paira o teu voo suave. Aqueles a quem a boa sorte concedeu ser amigo do seu amigo...*” (Jorge, 2016, p. 73). Após a interpretação de “uma marcha de perseguidos que saem do seu território e procuram asilo num outro lugar” (Jorge, 2016, p. 74), as crianças – “instruídas e preparadas” – sentaram-se na relva para lanchar “em silêncio e cerimoniosamente como deve ser” (Jorge, 2016, p. 73). E é exatamente neste momento de ordenamento e apaziguamento programado, que o inesperado irrompeu: as palavras pronunciadas pela Juliana adquiriram a sua corporeidade própria. O imaginário infantil concretizou-se e contagiou as outras crianças à sua volta.

Caberia a elas, no dia seguinte, ao voltar para o espaço fechado ou “concentracionario” da Escola, desenhar, em folhas brancas a serem distribuídas, “a cena mais intensa da grande marcha do êxodo acon-

tecido no dia anterior” (Jorge, 2016, p. 76), retida em seu imaginário. O resultado frustrou todas as expectativas dos professores: os desenhos das crianças, sem exceção, traziam a “reprodução do cuco que tinha voado sobre o parque” – “um pássaro de asas abertas pintado de todas as cores” que emitia a sua voz singular – “as duas sílabas bem nítidas. Em alguns dos desenhos, a onomatopeia ocupava a folha inteira de lado a lado” (Jorge, 2016, p. 76-77). O cuco, situado no passado distante, libertou-se do seu exílio e integrou-se à Natureza. Caberia aos professores admitir o surgimento de uma nova sensibilidade e compreender a dinâmica da integração psíquica que rompeu a ordem estabelecida. A “lição”, programada pela Instituição escolar, acabaria por ser dada pela pequena Juliana e seu olhar inaugural sobre o mundo. “Desgostosos”, somente restará aos representantes da Escola interpretar o fato de acordo com os valores intrínsecos a eles. Ao constatarem a vacuidade e a ineficácia do ensinamento planejado, somente restará a eles a defesa inconsciente dos seus propósitos. Todos os professores interpretaram o ato como “resistência”, o que sequer ousaram externar ou verbalizar, uma vez que a interpretação do ocorrido ficou restrita a si próprios, como atesta, na enunciação discursiva, a repetição do verbo “pensar”:

Uma resistência à aprendizagem do bem, *pensou* Matilde. Uma resistência à organização do caos, *pensou* Douglas. Uma resistência ao cumprimento da ordem, *pensou* Nona. Uma resistência à música elaborada da longa cultura erudita, aquela onde floresceu Bach e Beethoven, e uma entrega à primitiva música de dois tons, aquela produzida pelos tambores que ribombam na selva, *pensou* Carminho. Como, mas como, trabalhar a natureza humana? *Pensavam* os quatro, como se não transportassem em si essa mesma natureza. Seria que tudo teria de *recomeçar de novo*, sempre e sempre, como se nada se aprendesse, nesta vida? (Jorge, 2016, p. 77-78, grifos nossos).

No espaço ficcional, acentuam-se as dissonâncias entre o “corpo ilimitado” da criança e os “corpos limitados” dos adultos que a cercam, o que nos incita a decifrar a parábola tão bem arquitetada por Lídia Jorge. A pequena Juliana, sem ter consciência da amplitude do seu ato, que provocou o ressentimento dos adultos, pelo fato de não saber “o que se passava na alma dos seus professores” (Jorge, 2016, p. 79), continuou, inocentemente, a defender a existência do pássaro que, uma vez libertado pelo seu bisavô, não voltaria mais ao relógio e ficaria nas árvores. A professora Matilde, por sua vez, chega à conclusão de que “talvez a imitação da grande marcha humana não tivesse sido bem feita” e que, “para se compreender o mundo”, seria necessário “*começar de novo*” (Jorge, 2016, p. 80). Atentemos para a enunciação discursiva capaz de ratificar a pretensão da diretora da Escola. A imaginação criativa, inerente à criança e sublinhada pelo seu corpo livre, a correr e a saltar, “alternando os pés”, “na direção do seu grupo” (Jorge, 2016, p. 79), foi capaz de anular a reprodução realista e mimética da vida que os representantes da Instituição escolar tentaram alcançar através do simulacro da “grande marcha humana”. A inocente Juliana, ao retirar o passado do seu exílio, deu uma “lição” aos seus professores, ao apontar um novo caminho a ser seguido para se ensinar a aquisição de um processo civilizatório. A visão (des)encantada do mundo político e social – simbolizada pela encenação do “êxodo” proposto pelos educadores – deveria ceder lugar a uma micro-utopia cotidiana, proposta pela imaginação da criança. A representação teatral ou simulação do presente – violento, catastrófico e avassalador – deveria ser substituída por uma experiência fulgurante e lírica. A libertação de um ser inanimado e de madeira do seu cativeiro seria capaz de apontar uma nova proposta pedagógica, baseada na leveza, na delicadeza e na transfiguração do real. Somente, assim, através do canto do cuco, as crianças aprenderiam a ouvir a música de um mundo oposto àquele pleno de sons de bombas que explodiam.

A parábola engendrada, em “Imitação do Êxodo”, ao revisitar a identidade, o tempo e o espaço, concretiza-se através de uma imagem ou alegoria. A narrativa de Lídia Jorge põe em cena uma verdade que estava na sombra, ao comparar uma ordem coercitiva, centrada na imitação do real, com a capacidade de subversão, assinalada pela imaginação. Em busca da “harmonia do mundo”, estaríamos diante de uma “pedra” ou de um “tempo” passível de vir a “florescer”, apesar da irreduzibilidade das posições dos representantes da Escola que decidem “começar de novo” (Jorge, 2016, p. 80).

Em “Passagem para Marion”, deparamo-nos com algo semelhante: a personagem Mário António recusa-se a se exilar em um presente sem ressonâncias, que o oprime e que não condiz com os seus sentimentos, e mostra-nos que reinventar uma emancipação social consiste também em ouvir a música da sua insubmissão.

O conto, que aparenta possuir didascálias² inerentes a uma peça teatral, a fim de marcar as falas e as posições a serem obedecidas pelas personagens, colocará em discussão a questão hierárquica de valores existentes, fixos e intransigentes bem demarcados em nossa sociedade. No entanto, paralelo a essa inegável constatação, encontrar-se-á um espaço liminar anunciado desde o título pelo termo “passagem”, capaz de remeter a uma brecha, uma ruptura ou um caminho de fuga, o que leva o leitor a pressupor que haverá a “erosão das falésias” que se julgavam inamovíveis.

“Passagem para Marion” inicia-se com a voz de um testemunho: o narrador-personagem, que se pressupõe ser de nacionalidade portuguesa, situado temporariamente em um país estrangeiro, “persegue com o olhar ao longo de uma tarde” as ações – livres e cúmplices –

² Na Grécia antiga, conjunto de instruções ou indicações que os autores dramáticos davam aos atores que lhes representavam as obras

de um rapaz e de seu cão, “no extenso *green* da marginal” de uma cidade não nomeada. Por coincidência ou não, ambos os que são olhados possuem o mesmo nome – Marion – apenas diferenciado pela entonação da primeira letra ao ser pronunciada: se em tom minúsculo ou maiúsculo.³ E, ao se acreditar que “as coincidências são as impressões digitais de Deus nesta Terra de acasos” (Jorge, 2016, p. 82), o narrador-personagem e o rapaz que despertou o seu interesse, após “escassos minutos de intervalo” (Jorge, 2016, p. 87), se sentarão à mesma mesa da residência do embaixador e da embaixatriz. Não por acaso, observa-se que, antes de ser conduzido ao centro da sala, Marion surge “entre portas”, o que já indicia o seu descentramento e o entrelugar que irá ocupar na cena social e política que nos será relatada. Não por acaso, desde o início, nota-se uma disputa de ideias e posturas entre os anfitriões. Caberá a eles emitirem opiniões discordantes em relação a vários aspectos: se os dois castiçais, colocados sobre a vasta mesa de “madeira lacada”, deveriam ou não ser acessos; se os pais do hóspede – filho de amigos próximos – gostariam ou não de que “o nome porque tratam o filho passasse agora para o seu cão” (Jorge, 2016, p. 83) e, mais adiante, se o rapaz deveria ou não ter abandonado o curso de MBA, no país em que se encontrava, e que possibilitaria a ele – inscrito “em uma das mais importantes es-

³ Elucidemos o comentário feito: ao ser inquirido se deveria diversificar os nomes – o seu e o do animal de estimação – Marion, o jovem hóspede do embaixador, dotado de humor, capacidade de desafio e ironia, respondeu da seguinte forma: “É só uma questão de ouvido. Toda a gente sabe que, se alguém se refere à minha pessoa, pronuncia Marion com *m* minúsculo, mas se se refere ao meu companheiro de viagem Marion, nesse caso pronuncia-se com maiúscula’. E, acrescentou, na direção do embaixador – ‘Não é preciso ser muito inteligente, basta conhecer o alfabeto e ter ouvido um pouco de música na infância. Ora oiçam...’ Marion pronunciou, por duas vezes, o nome Marion, mas entre a primeira e a segunda palavra pronunciada, não era possível estabelecer diferença alguma” (Jorge, 2016, p. 88).

colas for *Business and Administration do mundo*” (Jorge, 2016, p. 92) e possuidor de um destacado desempenho acadêmico – um futuro brilhante e promissor economicamente.

As vozes, que se embatem no espaço textual, responsáveis pela elucidação dos fatos que levaram Marion a tomar tal atitude, assim como as razões que provocaram a desistência do estudante e a interrupção do curso, se superpõem e divergem; denúncias e suposições, veiculadas pela imprensa sobre o assunto, sucedem-se: “onde a embaixatriz”, que acreditava nas notícias, que vieram à tona, “via resistência, o embaixador via baixeza e vilania, não poupando na semântica das palavras-chave.” (Jorge, 2016, p. 96). Tal discussão trava-se em um salão: “no meio de jarrões e quadros”, as velas dos “castiçais de prata de sete braços” (Jorge, 2016, p. 83), que deveriam ser acesas pelo empregado Benitez – “um vulto que permanece imóvel atrás da porta, como se fizesse parte da sua madeira” (Jorge, 2016, p. 84) –, ora iluminam o ambiente, ora o deixam na sombra, de acordo com as vontades contraditórias daqueles que dão ordens. Logo, luzes e sombras alternam-se e sublinham as ações, o “sim” e o “não” interpenetram-se e indiciam que “o momento vinha a caminho” (Jorge, 2016, p. 87). Caberia ao narrador-personagem e testemunho da história “entrar para dentro do espaço que lhe era vedado”. (Jorge, 2016, p. 87) e elucidar-nos a questão.

O que terá motivado a discussão relatada acima e justificado a opção existencial de Marion – aquele que apenas uma única vez se pronuncia, durante o jantar, ao ser inquirido pelo narrador-personagem sobre um possível chamamento do nome que o confundia com o seu animal de estimação; aquele que até então “tão combativo, tão verbal, tão explicativo” (Jorge, 2016, p. 98) emudece e, ensimesmado, recolhe-se aos seus pensamentos e aposentos e que, ao romper com todas as convenções, armadilha um plano de fuga, ao pressentir a chegada do perigo e da “catástrofe” existencial que o aguardaria?

Marion tinha se “recusado a atingir as metas finais do curso, pois ‘não tinha querido mostrar como se deve ser insensível aos apelos da emoção para atingir os valores mais altos do discernimento, os que conduzem ao desenvolvimento necessário da produção’” (Jorge, 2016, p. 92). O “último exercício consistiria numa prova de resistência emocional” (Jorge, 2016, p. 89): caberia a ele assassinar o cão, que lhe tinha sido destinado, fotografar a ação ou gravá-la em um vídeo. A comprovação do ato – indispensável à aprovação no curso – deveria ser entregue ao “*head of the department*”. No entanto, tal ação desumana, cruel e abjecta tinha sido rejeitada pelo estudante. Dotado de amor e de sentimento humanitário, a personagem recusa-se a eliminar o seu “cachorro vira-latas castanho”, “de cerca de seis a sete meses de idade” (Jorge, 2016, p. 85), considerado, pela ótica do embaixador, “um dos mais feios do mundo”, um “estupor”, “defeituoso”, “desengonçado” e “agitado”, possuidor de “uma orelha meio caída” e “cara assimétrica,” (Jorge, 2016, p. 93), resultado da ninhada de uma “cadela vadia, sem cor definida, que vagueava pelo *campus*, tendo parido cinco crias, por coincidência, um mês depois da chegada dos mestrados” (Jorge, 2016, p. 94) .

Tal ato, em que ressoaria o horizonte do nazifascismo – a perpetuação da morte oposta à vida de um ser que possuía “falhas” em sua constituição ou “a degradação natural das espécies, em vez do seu apuramento” (Jorge, 2016, p. 86) –, tinha sido perpetrado, com o devido sucesso, por colegas de determinadas nacionalidades que compactuavam com a ideia proposta pela Instituição universitária e que consistia em “aniquilar os animais da ninhada da Lucy” (Jorge, 2016, p. 94). Outros – e entre eles encontrava-se Marion – recusaram-se a fazer isso e foram devidamente subtraídos do processo de aprovação. Ao “mostrar-se inepto, em face de semelhante expectativa” (Jorge, 2016, p. 93), o rapaz – de “tez pálida, entre berbere e afegão, indiano e cigano, português” (Jorge, 2016, p. 92) – identificava-se, sem o saber,

com outros homens, irmanando-se a eles. A mesma prova tinha sido imposta aos outros mestrandos do MBA: ao japonês que terminara por suicidar-se e ao indiano que denunciou os fatos à imprensa. E, no entanto, da parte da Universidade, como a exigência de aniquilamento dos cães não estava escrita em nenhum documento oficial, “tudo não passava de fumo e invenção” (Jorge, 2016, p. 94). Isso significava que não havia, naquele país em que se encontravam, provas suficientes ou fidedignas de incentivo à crueldade a ser imputada aos animais. Entretanto, outros fatos semelhantes haviam ocorrido em outras partes do mundo, o que faria pressupor que a indiferença e a barbárie estender-se-iam em breve a “uma outra espécie de seres” “não nomeados” (Jorge, 2016, p. 91).

Convém observar a postura singular do narrador-personagem que acabará revelando-se, através da marca discursiva, pertencer ao gênero feminino. Ela olha, espreita, inquire-se a si própria, constata ser necessário “agir com serenidade” e “transporta consigo alguns dados que podem provocar a revelação daquilo que está escondido” (Jorge, 2016, p. 85). Ao mesmo tempo em que busca decifrar o “rostro da paixão”, ou seja, a interioridade daquele hóspede que não concluiu com o “êxito” esperado o seu MBA e que se caracteriza pela desobediência às normas coercitivas e arbitrárias de um poder constituído, a narradora traz à cena, através do seu olhar vigilante, percuciente e elucidativo, o que se passa ao seu redor. Vejamos como isso ocorre, através do seguinte fragmento textual, que revela a sua percepção em relação ao outro – Marion – e o desejo de fixar os acontecimentos que presenciava: “O seu rosto, bem como a sua compleição são mediterrânicos, os olhos escuros luzem demais, aposto que neles o humor disfarça a história que está escondida. Preciso ser rápida, antes que alguma coisa aconteça e eu não atinja o que ali se passa” (Jorge, 2006, p. 84-85). O registro do factual ou do que ocorre à sua volta virá sempre acompanhado por um processo de interpretação

ou de decifração das suas atitudes ou das alheias, passível de revelar uma consciência política que privilegia a justiça e a “harmonia do mundo”. Por isso, a narradora-personagem – voz responsável pela organização do relato – ao se pronunciar, acena para o leitor e questiona o seu (nosso) estar no mundo.

Estamos no meio dos actos, e ainda mandamos neles como deuses, ou apenas nos submetemos ao que já aconteceu como escravos? Eu desconheço tudo, e ainda não vislumbro nada. Há muito que tomamos líquidos escuros com *pralinés* minúsculos, e limpamos os dedos em guardanapos de papel de seda. No entanto, atenção. Estamos confusos mas não perdidos. O esclarecimento está a chegar (Jorge, 2016, p. 97).

“O esclarecimento que está a chegar” e que será evidenciado, no espaço textual, irá comprovar que Mário António de Sousa Pereira – o estudante que tinha ido para o país estrangeiro estudar e reproduzir o macrossistema capitalista – jamais se submeteria a um processo que desejaria “colonizá-lo”, impondo-lhe os seus princípios, ritmos, ideologia e estruturas narrativas baseados na eliminação do outro. O rapaz que, ao opor-se à prova, “ficara durante três semanas fechado na residência universitária, a ver as folhas das árvores moverem-se, cuidando de Marion, o seu cachorro, sem pôr os pés no departamento de MBA” (Jorge, 2016, p. 94-95), irá se caracterizar, ao ouvir a sua música interior e a sua verdade, pela sublevação que o lançará ao mundo em busca de autonomia, liberdade e fraternidade.

Mais uma vez, a arte politicamente relevante de Lídia Jorge, ao decompor mundos estratificados, sublinha a experiência estética através da reversão contínua da ordem, ao tematizar a emancipação social. Em “Passagem para Marion”, novamente coincidências que se atraem resultarão das “impressões digitais de seres supremos a tentarem iluminar a nossa escuridão” (Jorge, 2016, p. 99). Não po-

demos negligenciar um elemento metonímico, capaz de configurar o espaço metafórico indiciado pelo texto: as velas acesas do castiçal que a embaixatriz, Maria Eugênia, relutava em mandar apagar, ao final da noite, assinalam a presença de consonâncias de posturas diante do mundo. Na escuridão do contexto político e social vigente, luzes ainda brilham no escuro. Ressalte-se o comportamento da embaixatriz que, ao enfrentar, com o seu “corpo franzino” e “braços nus”, a intransigência do embaixador, reduplica a rebeldia e a coragem de Marion.

E, como “as obras de arte” e as de literatura, “a despeito da intenção e do horizonte político de seus autores e autoras, é um sistema de cicatrizes de promessas ainda não realizadas” (Safatle, 2022, p. 220), vejamos o desenrolar dos acontecimentos que nos serão relatados ao final do conto: ao amanhecer, “entre seis e seis e meia da manhã” (Jorge, 2016, p. 100), enquanto quase todos ainda dormiam, Marion subverte a segurança da embaixada, ao convencer o Sr. Benitez de que deveria abrir o portão da residência para que saísse, sem comunicar o fato ao embaixador. Acompanhemos o testemunho do empregado: “Sim, sim, o senhor Marion levava uma mala de viagem, um saco ao ombro, um *anorak* no braço e o cão” (Jorge, 2016, p. 100). O rapaz ia movido pela sua determinação, pois “caso o portão se emperrasse ou se recusasse a abrir, pelo fato de o comando não funcionar, ele teria de saltar o muro” (Jorge, 2016, p. 101). A partir daí, Marion deveria “ser procurado pelo mundo fora” (Jorge, 2016, p. 101) e assumir a consequência de sua fuga, pois, “como não poderia deixar de ser, todas as portas por abrir ainda se encontravam fechadas” (Jorge, 2016, p. 102). Ao dar, metaforicamente, “um salto no escuro”, “o rapaz levava debaixo do braço um passaporte para um território ignorado, onde a edificação de alguma coisa brilhante estaria assegurada”. Para a “triunfante” embaixatriz, “Marion não havia levado consigo um bicho mas uma prova, embora não o dissesse em voz

alta.” (Jorge, 2016, p. 102). O seu momento de insurreição guardava, portanto, a promessa de uma futura práxis social revolucionária. O corpo insubmisso de Marion “chama por uma terra” ilimitada e por “um povo que ainda não existem”(Safatle, 2022, p.19).

Parece-nos que, nesse conto, duas imagens se sobressaem e assinalam possíveis analogias ou parábolas, relacionadas ao desejo de emancipação social e política.

A primeira imagem diz respeito ao “risco de giz”, a ser pisado pelo estudante, capaz de marcar “um antes e um depois na sua vida”. Segundo o embaixador – adepto de uma lógica, inerente ao sistema capitalista –, caso Marion, guiado pela razão, tivesse consciência do seu ato, em tempo hábil, “poderia voltar atrás, apagar o risco de giz, e vir a ser um homem neste mundo” (Jorge, 2016, p. 99). Caso contrário, se mantivesse a sua rebeldia e o seu espírito de contestação, não mereceria reconhecimento algum e não venceria na vida. Tal argumentação será, no entanto, refutada pela embaixatriz. A alusão, na fala do embaixador, à peça teatral de Bertold Brecht – *O Círculo de Giz Caucasiano* – é inevitável. Vejamos.

Ambientado na época da Revolução Russa, o drama inicia-se com um encontro, num vale do Cáucaso devastado pela Segunda Guerra Mundial, de duas comunidades camponesas que disputavam a sua posse a fim de recomeçar as suas vidas: uma delas havia abandonado o vale; a outra o teria ocupado, irrigado e o tornado fértil. Para que viesse a ser decidido quem seria o legítimo dono da terra, alguém sugere que venha a ser assistido um drama chinês que se revelará um reflexo especular e intertextual dos acontecimentos vividos: uma criança, abandonada pela mãe e salva por uma criada, será alvo de disputa. Um juiz, chamado para dar a sentença, traça no chão um círculo de giz e coloca o menino em seu centro. Cada uma das mulheres deveria segurar em uma das mãos da criança e aquela que conseguisse retirá-la do círculo, em primeiro lugar, ganharia a sua

guarda. A criada, por amor ao menino e temendo machucá-lo, desiste da disputa. Diante disso, o juiz, movido por um sentimento humanitário, julga ser ela a pessoa mais adequada para ficar com a criança. Tal alegoria parece-nos refletir o conflito vivido entre o embaixador e a embaixatriz, já que ambos possuem opiniões opostas a respeito da conduta de Marion que estaria, a princípio, no espaço fechado da embaixada, circunscrito a um “círculo de giz” a ser rompido ou ultrapassado.

A segunda imagem, por sua vez, centrada na saída sub-reptícia ou na fuga de Marion da embaixada, parece-nos fazer ecoar a reflexão crítica de Vladimir Safatle, no que se refere a uma situação-limite vivida pelo indivíduo e a uma decisão a ser tomada. Em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2018), a foto de Yves Klein, que registra o momento em que um homem – trajando terno e gravata – salta do muro ou do telhado de uma casa em direção a uma rua quase deserta, leva o autor a fazer o seguinte comentário:

Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário. Com a calma de quem se preparou lentamente vestindo terno e gravata, saltar no vazio com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer (Safatle, 2018, p. 35).

Marion, semelhante à pessoa fotografada, “salta no vazio” em busca da afirmação da sua voz e do seu gesto igualitários e libertários.

Em “Imitação do Êxodo” e “Passagem para Marion”, como vimos, Lídia Jorge cria imagens que se revelam testemunhas da História e das existências inquietantes e que emergem das sombras em todo o seu esplendor. Em cena, em ambas as narrativas, “corpos indomáveis e sem limite” e que possuem “o instinto e a inocência amalgama-

dos”⁴ buscam a emancipação social, a partir da determinação e da insubmissão contra o poder arbitrário e coercitivo das Instituições. Em meio ao desconcerto do mundo, vislumbramos “revelações demolidoras” (Jorge, 2016, Orelha). O relógio do bisavô da pequena Juliana, soterrado no Parque da Cidade, possui um cuco que se liberta e voa em busca da integração com a Natureza. Juliana, através do seu imaginário, concretiza com êxito a “imitação do êxodo” e congrega os colegas da Escola. Marion e seu cão homônimo – extensão dele próprio – circunscrito a um círculo fechado, encontra a “passagem” desejada, ultrapassa o portão da embaixada e parte em direção ao mundo em busca da liberdade que permitirá a ele o exercício do sentimento humanitário que o move. Em ambas as narrativas, a presença de vozes que se embatem: as que saem vitoriosas buscarão sempre, através da sua sensibilidade e imaginação, a verdade, a beleza e a “Harmonia perfeita”. “O mundo deveria ser assim” (Jorge, 2016, p. 86).

Diante de tudo o que nos foi contado, com exímia perfeição, só nos resta admitir que a ficção contemporânea de Lídia Jorge aproxima-se de um “poema” e nos ensina a olhar aquilo que nos cerca e a refletir sobre os seres que habitam o nosso mundo.

RECEBIDO: 15/08/2023 APROVADO: 02/11/2023

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertold. *O círculo de giz caucasiano*. Tradução: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

DENILSON, Lopes. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, FINATEC, 2007.

⁴ Palavras de Lídia Jorge reproduzidas na orelha do livro *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge* (2009).

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (orgs.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

JORGE, Lídia. *O amor em Lobito Bay*. Contos. 1ª. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

JORGE, Lídia. Para um destinatário ignorado. In: Ferreira, Ana Paula (org.). *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores, Ltda.; Leya, 2009. p. 33-47.

PLATH, Sílvia. *Ariel*. Faber & Faber 90th Anniversary Edition, (s.d).

SAFATLE, Vladimir. *Em um com o impulso*. 1ª.ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2022. (Série: Experiência estética e emancipação social; tomo 1).

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª. ed. rev., 3ª. reimp. (1ª.ed. Cosac Naify, 2019). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MINICURRÍCULO

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA é Professora Associada 4 de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado. Coordenadora do Grupo de Pesquisa “A (Im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI”. Autora de artigos e ensaios sobre a ficção portuguesa contemporânea, publicados em periódicos especializados, livros e anais de Congressos, acaba de lançar *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea* (Rio de Janeiro, Editora Oficina Raquel, 2023).

Memórias em luto, vozes subjugadas: o silêncio materno na narrativa de Hatoum e Lobo Antunes

*Grieving memories, subjugated voices: maternal silence in
the narrative of Hatoum and Lobo Antunes*

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1159>

RESUMO

Neste estudo buscaremos aproximar algumas linhas hermenêuticas dos romances *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), de António Lobo Antunes. Em ambas as narrativas, a maternidade de duas personagens é marcada pelo silêncio acerca da identidade paterna e pelo destino trágico, que vitima as filhas de ambas as mulheres: Soraya Ângela, a menina surda-muda no romance de Hatoum, morre na infância em decorrência de um grave acidente; a filha inominada de Ana Emília, no enredo loboantuniano, comete suicídio aos quinze anos. Neste âmbito, pretendemos adentrar-nos em mecanismos memorialísticos que configuram a forma como as duas mães ficcionais, construídas sob os auspícios do silêncio, são representadas no embate com a ausência paterna, a tragédia e a morte.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; hermenêutica; maternidade; narrativa; ficção luso-brasileira.

ABSTRACT

In this study we will seek to approximate some hermeneutic lines of the novels *Tale of a certain Orient* (1989), by Milton Hatoum, and *Yesterday I haven't seen you in Babylon* (2006), by António Lobo Antunes. In both narratives, the motherhood of two characters is marked by silence about their paternal identity and the tragic fate that befalls the daughters of both women: Soraya Ângela, the deaf-mute girl in Hatoum's novel, dies in childhood as a result of a serious accident; Ana Emília's unnamed daughter, in the loboantunian plot, commits suicide at the age of fifteen. In this context, we intend to delve into memorialistic mechanisms that configure the way the two fictional mothers, built under the auspices of silence, are represented in the clash with father absence, tragedy and death.

KEYWORDS: Memory; hermeneutics; maternity; narrative; Luso-Brazilian fiction.

1. SOB OS ESCOMBROS DA DOR: MEMÓRIAS ENVOLTAS EM LUTO

Os universos narrativos do autor português António Lobo Antunes (1942) e do amazonense, de ascendência libanesa, Milton Hatoum (1952), embora apresentem um projeto literário e estético bastante diferenciado, coadunam diversas linhas epistemológicas que possibilitam uma aproximação hermenêutica entre os seus *corpus* ficcionais, sobretudo pelas vias da impossível restauração do passado por intermédio da memória. Uma década separa o nascimento e a estreia literária de cada autor. Lobo Antunes chega ao público em 1979, com o lançamento de *Memória de elefante e*, Hatoum, em 1989, entrega aos leitores *Relato de um certo Oriente*. Outrossim, tanto as vozes narrativas loboantunianas como do autor manauara encenam o significado alegórico do *Angelus Novus*, referido por Benjamin, a partir da fidelidade ao voltar o olhar para o passado, entendida, conforme afirma Ricoeur (2007), como um dispositivo para a memória (in)feliz, que é acionada à medida que as personagens não conse-

quem esquecer os eventos transcorridos, repetidos de forma obsessiva em suas memórias.

No epílogo de *A memória, a história, o esquecimento*, intitulado como “O perdão difícil”, Ricoeur (2007), ao discorrer sobre a dialética entre a “memória feliz” e a “história infeliz”, observa que não há como deixar de mencionar, nesse contexto, o *Angelus Novus*, de Klee, tal como ele foi apresentado por Walter Benjamin (1987, p. 226), na nona de suas teses, “Sobre o conceito de história”. A tese do anjo da história, que instiga a pensar sobre a dispersão de ruínas, apresenta uma configuração central para a compreensão do tempo histórico. Benjamin evoca o caráter alegórico das ruínas como uma espécie de presentificação do vivo e do morto. Neste âmbito, ao aproximarmos o primeiro romance de Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, à narrativa *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), de Lobo Antunes, o luto materno, refigurado pelos mecanismos que engendram a hermenêutica da memória, é a principal questão que emerge em nossa análise, pois, em ambos os textos, o olhar incessante para as ruínas do passado perpassa os enredos, dos quais emergem duas mães, Soraya Ângela e Ana Emília, estigmatizadas pela tragédia que recaiu sobre suas filhas.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, ao tratar sobre a “memória exercitada” e seu “uso e abuso”, Ricoeur se propõe a comparar dois ensaios notáveis de Freud: “Recordar, repetir e elaborar”, datado de 1914, e “Luto e melancolia”, de 1915. No primeiro texto, a reflexão de Freud principia ao identificar o principal obstáculo em que a atividade interpretativa (*Deutungsarbeit*) encontra a via da recordação das lembranças traumáticas. Este empecilho, que se atribui às “resistências do recalque” (*Verdrängungswiderstände*), é designado pelo termo “compulsão à repetição” (*Wiederholungszwang*). Uma das características desse processo é uma tendência à passagem do ato, que Freud afirma “substituir a lembrança”. Para Freud (2010, p. 199-200),

“o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz”.

Em “Luto e melancolia”, Freud produz uma comparação constante entre a melancolia e o luto, indicando a grande complexidade do primeiro caso. O luto constitui um processo necessário à manutenção das ligações de um objeto nos momentos de perda. Neste ensaio metapsicológico, o médico austríaco introduziu um elemento essencial e, até então, inédito nos quase dois mil anos da teoria da melancolia, ao elucidar que esta é a causa da perda de um objeto. Para o estudo de Freud, o respectivo objeto perdido pode ser uma pessoa amada, um ideal, um sonho ou até mesmo a pátria. A diferença entre a melancolia e o luto é marcada, principalmente, porque, no primeiro caso, a dependência do homem em relação a esse objeto se mostrar muito profunda, a ponto de tornar-se uma identificação patológica. Destituindo-se do elo de amor que ligava o melancólico ao seu objeto, instala-se um vazio, o que faz com que o sujeito prefira “canibalizar” o objeto, introjetar os seus traços numa ânsia de pertencimento, e converter o seu próprio “eu” em objeto. A perda melancólica atinge diretamente o “eu” do doente, pois a identificação com o objeto perdido era o seu sustentáculo (Prevedello, 2023, p. 199). Ricoeur (2007, p. 86), ao analisar essa relação, propõe algumas questões retóricas que, assim, são respondidas:

Mas então, por que o luto não é a melancolia? E o que faz o luto pender para a melancolia? O que faz o luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, ‘quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido’. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado ao trabalho de lembrança. Se o trabalho de melancolia ocupa nesse ensaio uma posição estratégica paralela à que a compulsão de repetição ocupa no anterior, pode-se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que o traba-

lho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto.

Em *Relato de um certo Oriente e Ontem não te vi em Babilônia*, as personagens para as quais direcionamos nossa análise, além de compartilharem o luto, decorrente do desfecho trágico que pairou sobre a existência de suas filhas, estão envoltas no silêncio acerca da paternidade, cujas vias de acesso são vedadas ao leitor. Samara, que desde o princípio de sua gravidez é condenada, juntamente com a filha Soraya, à reclusão, é refigurada, no plano narrativo, sobretudo pelas vias da memória de seu irmão Hakim e da amiga mais próxima à família, Hindié. Sua voz praticamente inexistente. Ana Emília, no estado de torpor noturno desencadeado pela insônia, realiza, de modo obsessivo, uma imersão em suas lembranças profundamente dolorosas, mas alteradas pelas patologias de sua memória enferma (Ricoeur, 2007), pois em seu monólogo interior a recordação é distorcida pela imaginação e pelo esquecimento que cerceiam o acesso ao seu passado traumático.

Além da experiência trágica da maternidade, o silêncio é o principal elo que une Samara e Ana Emília. A personagem de Hatoum, mãe de uma menina surdo-muda, não expõe ao leitor o seu mundo interior. Sua voz tênue, raramente reproduzida, é filtrada pelos narradores que se dedicam a examinar sua existência. Os múltiplos exílios que experencia, no âmbito do sobrado da família e da Parisiense, loja que passa a administrar com exímia competência, culminam com o seu desaparecimento definitivo do enredo. No romance de Lobo Antunes, Ana Emília está impossibilitada de se comunicar. Ainda que em seu extenso monólogo exponha ao leitor as duas dores e dramas mais obscuros, o silêncio cerceia a sua configuração diegética até a noite expirar e, conseqüentemente, o enredo também se extinguir.

2. SAMARA E O ESTIGMA DO SILÊNCIO E DA RECLUSÃO

No vazio do próspero sobrado de uma família de imigrantes libaneses, estabelecidos em Manaus e que obtiveram a ascensão econômica pelas vias do comércio, emerge a narrativa de *Relato de um certo Oriente*. O evento responsável por desencadear a imersão pela memória familiar é o retorno da neta adotiva da matriarca Emelie, após duas décadas distante da casa onde fora criada. Em seu regresso, no qual anseia reencontrar a “mãe do mundo” (Hatoum, 2008, p. 20), é surpreendida pela notícia de seu falecimento, ocasião em que estabelece um profundo diálogo com seu tio Hakim, filho mais velho de Emelie que, também, volta a Manaus após muitos anos afastado do núcleo familiar e afirma que, desta vez, ficará o tempo necessário para rever a irmã Samara Délia (Hatoum, 2008, p. 28). A narrativa de *Relato de um certo Oriente*, estruturada em oito capítulos assimétricos, cuja extensão não é proporcional, assim como os marcos temporais que regem a sua intercalação não são lineares, vai ser coordenada por cinco vozes, entre as quais, três se sobressaem para a nossa análise: o relato escrito pela neta adotiva de Emelie, que se dirige ao irmão biológico, também adotado pela matriarca árabe, ambos não nomeados no romance; a narração de Hakim, que descreve, conforme anseia a sua interlocutora, o período mais remoto da família; e pela amiga mais próxima e fiel de Emelie, Hindíé.

As diversas sobreposições mnemônicas coordenadas pelas vozes dos narradores atravessam camadas do passado, que alcançam diferentes tempos, cada vez mais distantes em relação ao presente do romance, dependendo de quem assume a condução do enredo. A neta adotiva de Emelie apresenta, em sua correspondência ao irmão ausente, que vive em Barcelona, os eventos da infância que ele, ainda muito pequeno, não fora capaz de elaborar, tal como quando narra a morte de Soraya, a filha surda e muda de Samara. No fragmento

transcrito, os irmãos adotados pela matriarca da família libanesa estendem alguns fios que tecem a hermenêutica da memória:

Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; (...) na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: 'A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emelie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? vestido de marinheiro, não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu, lembro-me vagamente de suas mãos tocando o meu rosto e de seu apego aos animais; seu desaparecimento, se não me passou despercebido, foi um enigma; ou, como Emelie me diria nos anos seguintes: a tua prima viajou... Soube, por ti, que eu quase testemunhara a sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?' (Hatoum, 2008, p. 19).

A reprodução da voz do irmão da narradora, transcrita no fragmento da carta, tensiona dois aspectos importantes concernentes às linhas condutoras do romance, relacionados à elaboração hermenêutica da memória, elemento mais evocado pelas personagens que direcionam o seu olhar para as ruínas do passado. Essa perspectiva se coaduna à relação epistemológica entre a memória e a história, elaborada por Ricoeur (2007). A respectiva matéria corresponde à fixação da imagem dolorosa e traumática do acidente que vitimou Soraya, companheira de infância da menina adotada por Emelie, e a névoa que encobre a capacidade de seu irmão, ainda bastante pequeno naquela altura, para lembrar com acuidade o episódio sobre o qual apenas irá adquirir consciência graças aos relatos que a ele são transmitidos. A narração de Hakim recupera a origem do drama

vivido por Samara que, entre os quinze e dezesseis anos, engravidou misteriosamente e, em decorrência dessa condição, foi segregada da família:

Emilie descobriu o relevo no ventre da filha, antes que Samara Délia o descobrisse. Negou durante três ou quatro meses, sem acreditar no outro corpo expandindo-se no seu corpo, até o dia em que não pode mais sair de casa, até a manhã em que acordou sem poder sair do quarto. Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e a proliferação da peste. E, na noite que nasceu Soraya, a casa toda permaneceu alheia aos gemidos, ao movimento das amigas que Emilie convocara para auxiliá-la no manejo da bacia e parches, entre vozes que rezavam. Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo da reclusão continuou a existir, vigiando o lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro de casa, onde nenhum ruído ou gemido, nenhuma extravagância de sons denunciasses a presença dos dois corpos, como se mãe e filha tivessem renunciado a tudo, à espera da absolvição e do reconhecimento (Hatoum, 2008, p. 94-95).

Isolada do núcleo familiar, Samara passou a viver a maior parte do tempo invisibilizada com a filha, sob a indiferença do pai e o desprezo dos irmãos gêmeos, que durante a adolescência a hostilizavam com crueldade: “- A perseguição, os insultos e as ameaças eram formas de me punir; depois virou um passatempo de imbecis – desabafou” (Hatoum, 2008, p. 104). E, como atesta Hakim: “Emelie era a única pessoa que lhes permitia sobreviver” (Hatoum, 2008, p. 95). O silêncio, portanto, é a principal base modular que irá nortear a existência de Samara e da filha. A paternidade de Soraya, a menina surda-muda que virá a morrer tragicamente em

um acidente aos seis anos, também permanece, no romance, como um enigma: “(...) nem Emelie conseguiu arrancar da filha este segredo, que permaneceu inviolável como uma caixa escura perdida no fundo do mar” (Hatoum, 2008, p. 102). Esse aspecto é fortalecido na análise de Cezar (2012, p. 208-209), dedicada à filha “transgressora” da “mãe do mundo”:

Em contraste com a hipertrofia espaço-temporal de Emelie, Samara se reduz a uma existência pelos cantos. Relegada ao confinamento, punida à incomunicabilidade, a filha legítima do casal de libaneses recebe o estigma do silêncio. Este assume diversas formas, é verdade, mas em todas elas se realça a mesma dimensão de culpa da qual a jovem jamais conseguiu se livrar.

Mesmo diante dos múltiplos narradores que conduzem o enredo de *Relato de um certo Oriente*, pouquíssimas reproduções da voz da personagem Samara figuram no romance. Sua existência, bem como a da filha Soraya, é refigurada, sobretudo, por meio do relato do irmão mais velho, Hakim, e da melhor amiga da matriarca libanesa, Hindíé.

No depoimento de Hakim à sobrinha adotiva, por ocasião do reencontro que acontece durante a madrugada em que Emelie é velada, o irmão mais velho apresenta o panorama familiar que subjugou Samara e a filha, estigmatizadas pela indiferença e julgamentos atrozés do pai e, sobretudo, dos inomináveis irmãos gêmeos:

Demorou quase um ano para que os irmãos aceitassem a companhia velada de ambas, e às vezes esquecíamos por completo a existência dos dois seres alheios ao nosso convívio. Essa distância, essa invisibilidade acabaram por tornar-se um hábito; e a porta do quarto, sempre fechada, era uma vedação que bem podia encerrar entulhos ou objetos em desuso (Hatoum, 2008, p. 95).

E o silêncio irá pairar como um estigma sobre mãe e filha, sobretudo, quando a neta adotiva de Emelie, ainda criança, ao buscar interação com Soraya, sofre por não obter nenhuma resposta da menina e imagina que essa atitude pode ser desprezo ou um ardil para enfeitiçá-la. Todavia, como constata Hakim:

Mas não era desprezo nem feitiço tu descobriste antes dos adultos, perguntando a todos ‘porque a criança nunca fala, por que não responde quando falo com ela’. Pareceu absurdo à minha irmã que uma criança observasse e constatasse o que ela relutava em aceitar. Porque nas tuas perguntas a entonação era de alguém que afirmava, e a mãe sentia que o segredo de uma ‘anomalia’ de um ‘desvio de nascença’, não era mais possível dissimular. Ela proibia o contato da filha com outras crianças e com as visitas da casa, e restringia o seu espaço vital aos fundos da casa e ao quarto (Hatoum, 2008, p. 96).

A reclusão é imposta à Soraya, enquanto Samara, aconselhada por Emelie, expia as culpas, em longas imersões à igreja, nas noites de quarta e sábado, como descreve Hakim: “Soube depois que as fugas noturnas de minha irmã terminavam na igreja e que Emelie a aconselhara a ser devota e casta para o resto da vida: - Porque só assim tu te eximes de uma culpa que pode corroer da cabeça aos pés” (Hatoum, 2008, p. 98). A matriarca libanesa apresenta como característica um comportamento condescendente com as transgressões morais dos filhos gêmeos inominados, que violentam as empregadas da casa, praticam toda a forma de libertinagem mundana e atacam a irmã com os maiores insultos, comparando-a a uma prostituta. Todavia, o acolhimento que dispensa a filha e a neta é mediado pelo filtro religioso, como uma forma de expiação pelo grave desvio de conduta. O pai de Samara, outrossim, sem agredi-la ou insultá-la, impõe à filha e à neta a indiferença e as segrega à invisibilidade: “Logo que Soraya

Ângela veio ao mundo, ele afastou-se dela e desprezou-a como se fosse um espectro ou um brinquedo maldito” (Hatoum, 2008, p. 101).

Uma única vez Samara e Soraya saíram juntas, “aquele par de corpos, minguido ainda mais pela distância, iria expor-se pela primeira vez aos olhos da cidade. Foi a última visão de Soraya Ângela viva” (Hatoum, 2008, p. 99-100). Na manhã seguinte, a menina, em plena rua, sucumbe vítima de um trágico acidente: “(...) vi o clarão no meio da rua, e no centro dele Emilie ajoelhada diante do corpo envolto por um lençol. Não havia mais nada a fazer. Não havia mais nada a fazer: o corpo sequer agonizava, e diante de um corpo sem vida não há de se lamentar” (Hatoum, 2008, p. 100). A essa altura Samara trabalhava com o pai na loja da família, a Parisiense. Aos poucos ele havia se tornado condescendente com o mistério que encobria a maternidade da filha e, na visão de Hakim, “essa concessão foi um dos gestos de clemência vindos do meu pai” (Hatoum, 2008, p. 101).

Após a morte da filha, Samara afastou-se do sobrado onde vivia com a família, de modo que os irmãos a procuram por todos os bordéis da cidade, “mostrando a fotografia de Samara às velhas cafetinas que mantinham bordéis no baixo meretrício, querendo saber se conheciam a novata, a tresloucada, a irmã erradia que tinha escapulado da casa paterna” (Hatoum, 2008, p. 10-103). A decisão de “morar sozinha, escondida e longe de todos” (Hatoum, 2008, p. 103) teve a cumplicidade dos pais, os únicos que sabiam onde ela vivia, elemento que foi revelado a Hakim apenas no momento de sua partida a Manaus:

(...) perguntei por que viera morar na Parisiense, onde tudo eram sombras do passado.

- Do teu passado, não do meu – disse com precipitação. – Toda minha vida foi abandonada na outra casa, no quarto onde penei durante anos. Decidi morar aqui porque o silêncio do meu pai é terrível, é quase um desafio para mim.

- Ele não conversa contigo? Não te diz uma palavra? – perguntei.
- Fala comigo como se falasse com um espelho, e passa horas lendo o Livro em voz baixa. Mal escuto a voz dele e não compreendo nada do que é possível escutar. Tenho a impressão de que ele lê para me esquecer.
- Ela se levantou e acompanhou-me até a porta. Tinha os olhos um pouco úmidos, e com a mesma voz serena disse que teria preferido ser anarquizada e esbofeteada por ele.
- Nada me fere mais que o silêncio dele – desabafou antes de chorar, dando-me o abraço de despedida (Hatoum, 2008, p. 107).

A morte do pai levou Samara a assumir a Parisiense, “sem a ajuda de ninguém, e deu um impulso tão grande na loja que, no fim de alguns anos, Emilie chegou a caçoar do finado: ‘- Ganhamos em cinco anos o que deixamos de ganhar em cinquenta’” (Hatoum, 2008, p. 131). Transcorrido um certo tempo, contudo, após entregar uma sacola à mãe, Samara desapareceu misteriosamente: “Quando Emilie entrou na Parisiense encontrou tudo na mais perfeita ordem, e no quarto onde a filha dormia faltavam apenas as roupas e a moldura com o retrato de Soraya” (Hatoum, 2008, p. 134). Emilie, contudo, não fez menção em procurar a filha e recusou as inúmeras ofertas de busca: “Ela colocou um ponto final no assunto, dizendo que seria perda de tempo andar pela cidade atrás da filha, porque Samara era teimosa, resoluta e orgulhos” (Hatoum, 2008, p. 135). E, de acordo com a sentença final da mãe: “- Talvez ela seja menos infeliz assim, vivendo no anonimato e numa cidade desconhecida, sem que a gente conheça o seu destino” (Hatoum, 2008, p. 135).

A respeito da personagem, envolta em inúmeros enigmas, o leitor não receberá mais notícias, assim como não poderá saber se Hakim pode concretizar o propósito de permanecer em Manaus o tempo suficiente para reencontrar a irmã. Esse elemento, outrossim, assegura a coerência epistemológica que moldou a elaboração da perso-

nagem, a qual foi considerada transgressora no seio de uma família tradicional da elite manauara, moldada pelos sólidos valores da fé cristã e islâmica. Sempre relegada ao silêncio e à invisibilidade, além de carregar consigo o irreparável peso da tragédia e do luto, o desaparecimento diegético de Samara está simbolizado no ato de partir de um cenário sociofamiliar que se nega a absorvê-la, pois este contexto não oferece uma restauração capaz de libertá-la da mácula imposta pelo “desvio” moral

3. O “PASSADO QUE NÃO PASSA” NA ETERNA NOITE DE LUTO DE ANA EMÍLIA

A execução arquitetônica de *Ontem não te vi em Babilônia* segue uma normatização delimitada e a estrutura gráfica demonstra contestar o aparente devaneio ilógico do texto. O emprego dessa técnica parece situar o livro no espaço da literatura projetada, que se atém a um plano formal bem estruturado e a uma metodologia precisa. O texto é constituído por seis partes maiores, que são designadas pela hora noturna, “meia-noite”, e pelas diurnas, entre “uma hora da manhã” e “cinco horas”, e se divide em quatro capítulos, os quais expressam a solidão de cada personagem que divaga sozinha entre memórias e simulacros de reminiscências. Ana Emília, mãe de uma adolescente suicida que se enforcou, aos quinze anos, no galho de uma macieira, é uma das principais narradoras. Também tem destaque no romance a voz do amante Osvaldo, policial e ex-torturador da Pide, responsável pela execução do seu marido (Seixo, 2008, p. 158-162).

A voz desprovida de linearidade de Ana Emília abre a primeira parte do romance. Entrecruzam-se reminiscências que evocam episódios de seu passado, cenas vividas junto à filha, o cenário do suicídio testemunhado por elementos que se tornarão uma recorrência obsessiva: a corda presa ao galho da macieira e as ervas que cercavam

a referida árvore – “(...) apetece-lhe um chazinho das ervas junto às quais a minha filha se enforcou aos quinze anos senhora” (Antunes, 2006, p. 17) –, além da boneca que a adolescente trazia consigo, presente do amante da mãe, Osvaldo: “apetece-lhe assustar-se com a boneca no chão, a cara contra barriga nenhuma que não deixava de girar, uma altura não à *meia-noite como hoje*” (Antunes, 2006, p. 17, grifos nossos).

A descrição da experiência temporal das personagens nessa narrativa, a principiar pelo exemplo advindo da consciência insone de Ana Emília, ocorre no presente e se vale das coordenadas temporais que se constroem à medida que as horas são anunciadas. A lembrança do soar da sineta da escola onde estudava a menina suicida é o primeiro indicativo concernente à passagem do tempo que o texto anuncia, entendendo-se que essa indicação mnemônica parte de uma ocasião presente, a qual é definida, nesse fragmento, como “meia-noite”. Se as horas são demarcadas “segundo a segundo” e questionadas sobre a sua extensão e significado, elas também ecoam pelo som da sineta, que se estende de um ponto do passado e é repetido de forma obstinada na mente da personagem, pois “não pára, não pára”.

Ana Emília desenvolve um jogo com o leitor ao decidir ocultar a verdadeira identidade do pai da menina, anunciado como um “outro” homem, que não é nem seu marido assassinado nem o amante, Osvaldo: “me aguardam a mim e ao de Évora que *se julga pai da minha filha quando o pai da minha filha nem ele nem o meu marido, outro, se continuar a falar hei-de mencioná-lo*” (Antunes, 2006, p. 256, grifos nossos). A figura da adolescente, motivo central a unir as memórias das personagens insones, é apresentada em diferentes percepções, alteradas pelo indivíduo que faz a narração, à medida que o texto avança:

a minha filha o perfil da minha família mais desenhado que o meu, não gostava do que prometeu visitar-me e não me visita *nem do outro de que não falei, de que espero não falar* e não te exaltes, acalma-te, hás-de conseguir não falar, gostava do meu marido, tratava-o por pai, ele que não era o pai dela (...) (Antunes, 2006, p. 259, grifos nossos).

No último capítulo do romance, a voz da adolescente suicida é recuperada pela sua mãe, Ana Emília, a qual declara: “Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever (...)” (Antunes, 2006, p. 259). Neste momento em que a menina tem a possibilidade de falar por si mesma e confessar ser vítima de abuso, é descrita a versão do ato que a levou a extinguir a própria vida:

(...) o homem que *não era o meu pai* nem o colega do meu pai (...) (Antunes, 2006, p. 475-478, grifos nossos).

(...) dá-me a tua mão, acompanha-me, não me largues agora, um senhor que me convoca

- Vem cá

a certeza de conhecê-lo, afirmo

- Conheço-o

duvido

- Conheço-o?

(...)

(...) segure o grito por favor com a mão que recusou entregar-me

(...)

(...) onde foi isso, em que aceitava que me tocassem, mesmo que fosse o homem a tocar-me agora aproximando-se de mim à beira do seu grito repelia-o juro, ia-se embora pela cancela logo depois de chegar e eu a correr atrás dele

- Um momento

quer dizer a minha mãe no quarto

- Um momento

quer dizer eu outra frase que não vou repetir, se tivesse mais tempo pode ser que anotasse e felizmente não tenho, tenho este nó na macieira, o escadote, o segundo nó mais complicado que experimentei
que experimentei duas vezes porque o fio escapava-se e julgo que consegui (...)
(não é questão de me apetecer ou não me apetecer, como contar de outro modo?)
o que eu gostava, o que eu queria, o que teria desejado se fosse capaz de desejar e não sou
(o primeiro escadote, o segundo degrau, o terceiro)
era que a
(inclinei-me para trás e para adiante e aguenta-se, não necessito de escorá-lo com uma pedra ou assim) (Antunes, 2006, 475-478).

Os sons que se articulam na memória de Ana Emília reveem e repetem, no presente da narrativa, as imagens estigmatizantes de um “passado que não passa” (Ricoeur, p. 70), o qual se inscreve na recordação da morte da filha, que lhe desperta percepções claustrofóbicas; na sensação de impotência advinda da “noite e os pavores que o silêncio traz consigo” (Antunes, 2006, p. 19), unida à desordem das imagens que subsistiram à infância e se entrelaçam aos medos que pairam sobre o estado atual de sua existência. Os fatos se (des)ordenam e se encadeiam sob o signo daquilo que Ricoeur (2007, p. 69) nomeia como “patologia da imaginação”, cujos efeitos alucinantes e obsessivos se conjugam como uma espécie de vertigem. No caso de Ana Emília, a impossibilidade de recuperar a filha aprisiona a sua existência às imagens e objetos que cercavam a menina. O resultado desse processo se inscreve no pensamento da personagem, e a narrativa resgata, por meio de anáforas e analepses, alucinações que se reiteram sob a forma de uma “modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória-hábito que, ela também, habita o presente” (Ricoeur, 2007, p. 70).

A “ressurreição do passado” (Ricoeur, 2007, p. 70), aliada ao “trabalho de luto” (Freud, 2010, p. 171) da personagem, reveste-se de formas alucinatórias cujo potencial irrealizante cria um paralelismo entre a fenomenologia da memória e da imaginação (Ricoeur, p. 69-70). A consciência de Ana Emília evoca, de modo incessante, as lembranças da filha suicida, além das pessoas e objetos com os quais interagiu. Ao visitar seus arquivos memorialísticos, não de forma intencional, mas guiada pelo silêncio e solidão por estar impossibilitada de atingir o sono, ao seu discurso interior se alia o devaneio, tal como podemos observar no fragmento que propõe um novo rito fúnebre a circundar a imagem do suicídio da filha: “a cortar a erva em torno da macieira também, a *queimá-la junto ao muro e de novo um cortejo de automóveis de luto a seguir sabe Deus para onde*” (Antunes, 2006, p. 91-92, grifos nossos).

A lembrança da morte que se conserva, mesmo de forma involuntária, expressa um desejo de libertação, embora impossível de ser atingido, o qual é sugerido nas ações hipotéticas de cortar e queimar as ervas que crescem próximas à árvore onde a filha de Ana Emília se enforcou, a considerar que o potencial destrutivo do elemento fogo também nutre a perspectiva da purificação renovadora. Todavia, um novo trabalho de luto é acionado, pois a vontade de eliminar um dos motivos subsistentes que reiteraram o sofrimento causado pela morte da filha não se dissocia de uma nova projeção ritualística de caráter fúnebre. E esse procedimento é evocado ao longo de toda a narrativa:

porque a minha filha vai instalar-se à mesa de comer com os trabalhos da escola, uma almofada para ficar mais alta e a língua ao canto da boca a conseguir uma letra, a macieira bem tentava avisar-me sem que lhe entendesse os receios, julgava que a contracção dos ramos derivado ao calor em lugar das palavras e depois da minha filha nem pio, amuou, se pudesse arrancava os dedos como

eu faço a lembrar-me não de um barco que chegava *mas de mim de joelhos, durante o funeral, a cortar a erva* que rodeava o tronco de língua ao canto da boca e o corpo torto a acompanhar a caneta, a tesoura, a conseguir o golpe de uma letra, se eu fosse a senhora da vivendinha do outro lado do Tejo chamava-me do primeiro andar não para me pedir nada, para ficarmos juntas enquanto a erva se amontoava ao meu lado, hei-de regar por gratidão os vasos de cimento e endireitar as peônias, *que lugar movediço, o passado, continuando a existir ao mesmo tempo que nós*, o meu pai no jornal, a minha mãe a saltar da sua esquina (Antunes, 2006, p. 358, grifos nossos).

Ana Emília hesita a respeito dos sentimentos que manteve em relação ao marido, que veio a se tornar “inimigo da Igreja e do Estado” e foi assassinado por Osvaldo: “tive pena do meu marido, não tive pena do meu marido” (Antunes, 2006, p. 184); sugere que existiu um terceiro homem, a quem seria atribuída a paternidade de sua filha suicida, sobre o qual recusa-se a falar: “não filha do meu marido ou do que prometeu visitar-me e não me visita, *do outro de que não conto nada, calo-me, quase nunca esteve comigo*” (Antunes, 2006, p. 453, grifos nossos); reconhece-se personagem de um livro cuja narrativa esteja por encerrar-se: “fico contente que tenha acabado, posso recomeçar do princípio, estou bem, *trinta de dezembro, quarta-feira*” (Antunes, 2006, p. 444, grifos nossos); e questiona se o fim da madrugada haverá de libertá-la da clausura das recordações e da insônia: “(cinco da manhã e acabou-se, a única coisa que me dizem é que cinco da manhã e acabou-se sem que eu compreenda o que se acabou, contem-me, cinco da manhã e então, no caso de não precisarem de mim posso dormir não posso?)” (Antunes, 2006, p. 454).

4. ENTRE A FUGA E O FIM: DESPARECIMENTO E LIBERTAÇÃO (?)

Em *Relato de um certo Oriente*, a personagem Samara é refigurada, narrativamente, sobretudo pelos depoimentos do irmão mais velho,

Hakim, e da amiga mais próxima de Emilie, Hindié. A voz de Hakim, principalmente, distende uma linha memorialístico-temporal que a contempla desde a infância, passando pelos dramas familiares que recaíram sobre si, a partir da enigmática gravidez, sobre a qual não existe nenhum vestígio a respeito da incógnita paternidade de Soraya. A filha surda-muda, por sua vez, em sua breve e dramática existência, compartilha com a mãe uma imersão profunda no mais recôndito silêncio, que se expande nos espaços velados que habitam, o mais distante possível dos olhares e julgamentos externos. Pouquíssimas falas de Samara são reproduzidas pelos narradores e o seu enquadramento narrativo é filtrado pelas duas vozes principais que a modulam no âmbito do romance, sem que o seu interior seja, em momento algum, descortinado diante do leitor. Os estigmas familiares e sociais que recaem sobre a jovem que transgrediu a conduta esperada para uma mulher criada em um ambiente profundamente religioso, plasmado pela fervorosa devoção cristã de Emilie e pela rigorosa postura do pai frente aos deveres islâmicos, além do conservadorismo atrelado à elite da provinciana capital amazônica, reverberam na vida reclusa que permeou a presença de Samara no romance, desde o nascimento da filha até o seu desaparecimento definitivo da narrativa.

À Ana Emília, em *Ontem não te vi em Babilónia*, é atribuído o papel de narrar a si mesma e, em um determinado momento da narrativa, falar em nome da filha suicida. A via para acender ao interior da personagem, outrossim, é feita por intermédio da incomunicabilidade, uma vez que está presa ao silêncio da madrugada insone. Ana Emília desenvolve um jogo com o leitor ao decidir ocultar a verdadeira identidade do pai da menina, anunciado como um “outro” homem, que não é nem seu marido assassinado nem o amante, Osvaldo. A (in)felicidade do esquecimento prossegue sendo um infortúnio existencial que convoca “mais à poesia e à sabedoria do que

à ciência” (Ricoeur, 2007, p. 435), e questiona os perturbadores limites entre o “normal” e o “patológico”, como podemos observar no fragmento que se segue:

o que é a memória santo Deus, começo a perder o parque, ainda distingo a criatura que se levantou do banco a caminhar para casa detendo-se aqui e ali apoiada a um tronco consoante me apoio à macieira, de boneca no chão, com o fio que desarrumei do estendal, uma das pontas numa esquina da casa e a outra na vara de ferro do que tinha sido a latada quando esta parte da cidade quintarolas em lugar de ruas e larguinhos que arrancavam tudo e os comboios desordenavam a enxotá-los ao acaso, voltavam aos seus lugares a hesitar

(...)

o que é a memória santo Deus, eu ao colo da minha mãe enquanto a beladona ia brilhando no muro (Antunes, 2006, p. 477, grifos nossos).

Ana Emília, em sua invocação, questiona o significado da memória e, de modo simultâneo, à medida que o texto engendra os fatos históricos presentes na consciência da personagem, a perspectiva do luto se emparelha ao apagamento dos rastros – documental, psíquico e cortical – e às disfunções mnemônicas que se aliam à problemática do esquecimento (Ricoeur, 2007, p. 428).

Samara e Ana Emília, mães sobre as quais se projetou a paternidade incógnita, a tragédia e o luto, embora sejam dimensionadas de uma forma peculiar nos romances em que pertencem, têm em comum um horizonte de expectativa que se extingue. No caso de Samara, o seu desaparecimento do universo diegético simboliza o apagamento de uma existência que não pode ser ressignificada no contexto sociocultural em que vive, pois como diz um de seus irmãos gêmeos à própria mãe, uma semana antes do seu falecimento: “A senhora deu à luz a uma mulher da vida; a senhora devia se odiar, e mais

que ninguém entender o ódio” (Hatoum, 2008, p. 136). Consciente da infelicidade da filha e da impossibilidade de libertar-se do seu mundo segregado, mesmo se tornando uma grande empreendedora ao assumir os negócios da família, Emile é conivente com a sua fuga e se recusa a investir em buscas quando a filha deixa a Parisiense, levando consigo apenas a única foto que restara de Soraya. Ana Emília sabe que sua existência está conformada ao plano textual do romance, narrativa que somente se encerra ao romper da manhã, o fim da madrugada “eterna”. Ambas as personagens, portanto, transcendem para além da diegese do texto a dor de suas tragédias e ao luto materno que não se extingue com o fim da narrativa, porque Samara “desapareceu no corredor lateral deixando atrás de si um silêncio de estupefação e enigma compartilhado até pelos animais” (Hatoum, 2008, p. 133-134) e, como Ana Emília anuncia em sua última linha, “aquilo que escrevo pode ler-se no escuro” (Antunes, 2006, p. 479).

RECEBIDO: 25/08/2023 APROVADO: 19/10/2023

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

CEZAR, Luís Adriano de Souza. Samara. *Letrônica*. v. 5, n. 3, p. 207-217, jul./dez. 2012.

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia (“O caso Schreber”, 1911): artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PREVEDELLO, Tatiana. *Hermenêutica e ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes*. Porto Alegre: Polifonia, 2023.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

SEIXO, Maria Alzira (coord.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v. 1.

MINICURRÍCULO

TATIANA PREVEDELLO é Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2014). Desenvolveu, também na UFRGS, a pesquisa de pós-doutorado “*Sou feito das ruínas do inacabado*”: a arqueologia memorialística na narrativa de Milton Hatoum (2022-2013). É autora do livro *Narratividade em Paul Ricoeur* (2022) e *Hermenêutica e Ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes* (2023).

“Urgência de um corpo livre do seu enredo”: a *Ninfa* e o tempo na poesia de Tatiana Faia

“Urgência de um corpo livre do seu enredo”: *Nymph and
time in Tatiana Faia’s poetry*

Mônica Genelhu Fagundes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1073>

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura de dois livros da poeta portuguesa Tatiana Faia – *Leopardo e abstracção* (2020) e *Adriano* (2022) – reconhecendo aí aparições da figura da *Ninfa*, estudada por Aby Warburg e retomada por Georges Didi-Huberman como alegoria teórica que mobiliza um pensamento desestabilizador sobre o tempo e sua lógica. Insistente e fluida, recorrente e metamórfica, a *Ninfa* atravessa a história da cultura, criando dobras entre tempos e entre textos, promovendo cruzamentos críticos do passado e do presente. Gesto reflexivo que parece especialmente caro para uma poeta contemporânea que também se dedica aos estudos clássicos.

PALAVRAS-CHAVE: Tatiana Faia; Poesia portuguesa contemporânea; *Ninfa*; sobrevivência.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of two books by Portuguese poet Tatiana Faia – *Leopardo e abstracção* (2020) and *Adriano* (2022) – recognizing appearances of the figure of the *Nymph*, studied by Aby Warburg and retak-

en by Georges Didi-Huberman as a theoretical allegory that mobilizes a destabilizing thought about time and its logic. Insistent and fluid, recurrent and metamorphic, *Nymph* traverses the history of culture, creating folds between times and between texts, promoting critical crossings of the past and the present. A reflective gesture that seems especially dear to a contemporary poet who also dedicates to classical studies.

KEYWORDS: Tatiana Faia; Contemporary Portuguese Poetry; Nymph; survival.

aprende que o que perdes é a única força
com que o futuro te visita
Tatiana Faia. “Cinco visões do paraíso terrestre”

A palavra enredo vem de rede. Enredar significa tramar em rede, urdir, tecer. E ainda: envolver numa rede, donde enredar-se é deixar-se prender, emaranhar. São *questões de tecido, questões de texto*. Foram as dobras dos tecidos que cobriam ou descobriam muitas figuras femininas na pintura do Renascimento que chamaram a atenção de Aby Warburg para a *sobrevivência (Nachleben)* de um modo de representação do movimento que subterraneamente – em sentido literal – migrara da Antiguidade Clássica para o *Quattrocento*. Os primeiros renascentistas florentinos o redescobriram em antigas tumbas latinas nos subterrâneos de Florença e Roma (esses domínios inferiores, espaços da morte) e deram nova vida ao procedimento. Consistia ele numa transferência da capacidade de mover-se dos corpos animados para os seus acessórios inanimados: cabelos, mantos, véus. Esse desvio da mobilidade para elementos marginais intensificava a percepção do movimento, investindo-o de um sentido suplementar: as volutas dos cabelos e o drapeado das vestes não figurariam apenas o efeito atmosférico do vento, do caminhar ou da dança, mas a repercussão exterior de tormentas interiores, paixões, desejos. A fórmula consistia, portanto, em re-

presentar por abalos exteriores um *pathos* interior (*Pathosformel* – Warburg a nomearia), fazendo das pregas que cobriam os corpos um simultâneo desvendar das suas entranhas mais íntimas. Desdobramento a que algumas imagens dão concretude pelo efeito visual duplo de um corpo atingido pelo vento, ou caminhando a passo veloz, ou volteando em gesto de dança: de um lado da figura as vestes se acumulam, criando volumosos panejamentos drapeados, e, do outro, o tecido cola-se ao corpo, revelando as suas formas e acentuando a sua sensualidade. Assim, o fundo aflora à superfície, as paixões interiores abalam a exterioridade da forma, revelam o informe que nela trabalha.

O próprio Giorgio Vasari já conhecia a potência de afetação desse modo de representar e recomendava aos pintores renascentistas, seus contemporâneos, que dele se valessem. O que Warburg vai perceber e demonstrar com as pranchas do seu *Atlas Mnemosyne*, que reuniam por afinidade constelações de imagens de muitos tempos, espaços e planos culturais diversos, é que a força dinâmica do drapeado não se podia conter nos limites de um quadro ou no bloco de pedra de uma escultura. Repercutia, em ondas, por muitas obras, fazendo com que a figura feminina envolvida em panejamentos ou deles se despojando percorresse a história da arte – e não só –, migrando incessantemente, atravessando territórios, suportes, materiais, linguagens, usos. Warburg chamou-a *Ninfa* e acompanhou-a, fugidia, mas insistente, na sua diáspora, que continua. Entre afrescos e telas, mármore e páginas, selos, moedas, medalhas, vídeos, instalações, performances, a *Ninfa* atravessa o tempo e o faz atravessar-se. Drapeia o próprio tempo, perturbando a sua linearidade de tecido bem estendido, criando rugas que revelam dinâmicas interiores, imprevisas e decisivas – uma lógica outra que não a da sequência que chamamos cronológica; correntes profundas, um inconsciente do tempo. Dessas dobras a figura emerge, reconhecível, mas sempre

diversa, metamórfica, sobrevivente de si mesma, dos enredos que a enredam. *São questões de prega, questões de intertexto.*

Tatiana Faia é uma escritora portuguesa contemporânea, nascida em 1986, que publicou o seu primeiro livro de poesia, *Lugano*, em 2011. Desde então, vieram *teatro de rua* (2013), *Um quarto em Atenas* (2018, publicado no Brasil em 2019), *Leopardo e abstracção* (2020) e *Adriano* (2022, já com uma segunda edição em 2023) – é sobre estes dois últimos volumes que vamos nos concentrar aqui. Também tem um livro de contos, *São Luís dos portugueses em chama*, saído em 2019. Tatiana é estudiosa da cultura clássica e autora de uma tese de doutorado em literatura grega antiga: um estudo sobre personagens da *Iliada* de Homero. Nas suas entrevistas, nos seus ensaios e na sua poesia, é recorrente a alusão a figuras e temas clássicos, bem como o interesse por migrações e modos de sobrevivência desses elementos na cultura de todos os tempos, mas principalmente na literatura moderna e contemporânea. A vontade de conhecer a poesia que se escreve no presente mais imediato a motivou a criar, em parceria com quatro amigos, a plataforma *Enfermaria6*, que edita, sobretudo em meio virtual, a escrita de novos autores portugueses e brasileiros. A página do projeto na internet é também suporte para traduções de poesia e para ensaios curtos que Tatiana posta regularmente, e que estabelecem diálogos interessantes com seus livros impressos, numa interação bastante típica deste nosso tempo de sentidos *em rede*. Esse gosto dos deslocamentos, que atravessa vida e obra, manifesta-se também no aspecto da habitação. Tatiana vive fora de Portugal – em Oxford, na Inglaterra – mas sua espacialidade mais própria parece ser menos um lugar, ainda que de exílio, do que o estar em trânsito. Seus poemas, que ao modo dos de Jorge de Sena (influência confessada), trazem muitas vezes indicações de onde e quando

foram concebidos, e em alguns casos concluídos, com grande lapso temporal e espacial, revelam-na uma poeta em viagem, escrevendo entre muitas cidades e países. Como diz num poema:

e não amei nunca nenhum país
 cujas condições de regresso
 fossem mais exigentes que o meu amor
 pelas ruas de um desenraizamento
 que trouxe com ele a minha liberdade (Faia, 2023a, p. 13).

Muitos poemas de Tatiana mencionam cenas passadas em estações de transporte, ambientes por excelência da passagem e do desenraizamento: portos, aeroportos, linhas de comboio; ou referem os próprios meios de transporte, especialmente os aviões, pela potência do voo e do que, no seu poder de atravessar os céus, sobrevive das longas distâncias percorridas nas viagens épicas. De certo modo – e é um modo um pouco desviante, cabe advertir –, poderia se pensar que nesses poemas se cumpre, mesmo tematicamente, mas não só, aquela fabulação de uma travessia épica recordada e reinventada a que Jacques Rancière se refere ao tratar da lírica moderna no ensaio “Transportes da liberdade”: “um fantasma de epopeia de estatuto equívoco: identificação primeira da página escrita com o espaço percorrido” (Rancière, 2017, p. 136). Na poesia de Wordsworth a Mandelstam, tratados no ensaio teórico, o traslado de uma odisseia esquecida, mas sobrevivente, refunde-se na trapaça da metáfora, em imagens de nuvens e andorinhas que concedem uma qualidade movente ao sujeito lírico, tornando-o apto a acompanhar o seu dito, a viajar no transporte das suas metáforas, reinvestida a figura retórica da sua etimologia grega. Na poesia de Tatiana Faia, essa epopeia vestigial se inscreve também na página escrita, ou nas páginas, ocupadas por poemas longos como a quererem ser novas odisseias (brincadeira recorrente nas entrevistas da poeta): vastos mapas de extenso

percurso e muitos desvios, e a narrativa dessa viagem, *re-citada*, que precisa ser contada, lida, compreendida por alguém. Por isso, são as próprias páginas que recebem um poder de movência, como os elementos acessórios das ninfas, tão bem percebidos por Warburg:

o mapa que trago dentro do bolso
viaja, muda de direção
parte com um bater de asas
em direção ao centro da cidade
persegue a forma de um caminho
como a viagem de uma carta urgente (Faia, 2023a, p. 29).

A cidade é Atenas, por onde a poeta anda em companhia, conversando sobre o Imperador Adriano, ele próprio um viajante, que amava mais a Grécia do que Roma. Na sequência dos versos, o mapa em voo conduz às ruínas da biblioteca que Adriano fez construir no lado norte da Acrópole, e muda de bolso. A carta chega ao destinatário, o poema encontra o seu lugar mais próprio, não de repositório, mas de composição.

e estendo-me ao comprido
perto das colunas onde há séculos
talvez tenham ficado as estantes
e pergunto-te
quantos templos ou bibliotecas públicas
um corpo pode ainda ser
e explico-te que o espaço da biblioteca se tornou
diferentes basílicas e igrejas
ao longo dos séculos
e séculos até ser só esta ruína

tu confessas que ler para ti foi sempre
 a única forma de rezar
 o mapa no teu bolso
 atravessa muitas línguas
 tem marcados
 todos os lugares de adriano (Faia, 2023a, p. 30-31).

Na passagem do tempo que muda a forma, a função e o sentido dos lugares, o corpo da poeta deitado entre colunas, sucedâneo das estantes, converte-se ele próprio, e sua escritura por derivação, em forma sobrevivente: “esta ruína”, diz o poema, apontando para o espaço da antiga biblioteca atravessada pelos séculos e para si mesmo. Discurso de escavação, que recolhe fragmentos do passado, reconstitui personagens, percursos, saberes, por vestígios, numa arqueologia poética que concede a esses fósseis um futuro, pelo trabalho da citação. E, assim, viagem, desvios, mapa, poema, escritura, leitura, remetente, destinatário, narrador, ouvinte convergem num gesto de endereçamento que é já de amor, como sustenta a imagem final do poema, investida de erotismo, de um livro que se abre pela primeira vez em rigorosa, cuidadosa violação:

e eu procuro o que preciso dizer
 como quem se detém
 a dobrar a lombada de um livro
 até a quebrar
 para o abrir pela primeira vez (Faia, 2023a, p. 31).

A dobra da lombada que revela a intimidade do livro remete ao drapeado das ninfas que expõe suas entranhas, as paixões interiores que as animam e repercutem como pregas nos seus mantos. São marcas da leitura, da releitura, assim como a lombada de um livro muito amado e muito lido fica bem vincada. Na poética intensamente citacional de Tatiana Faia, uma poética de biblioteca, em que

escrever é sempre ler, reler, e o que é preciso dizer está num livro a ser lido com amorosa atenção, a escritura é um drapeado de leituras, uma história drapeada da literatura.

Tornando ao paralelo com a reflexão de Rancière, é, sobretudo, pela presença insistente da figura da *Ninfa* warburguiana, heroína do desenraizamento, que aquela “odisseia apagada e reinterpretada” (Rancière, 2017, p. 124) se conforma nos poemas de Tatiana Faia, tornando-os deslocamentos não apenas no espaço, mas também no tempo. A *Ninfa* os atravessa em muitas metamorfoses: mulheres de longos cabelos ou que chamam atenção pelos seus pés a meio de um passo, sim, para mais fácil reconhecimento, mas também gatos que andam em curvas sinuosas e ousam imensos saltos, heroínas gregas que migram de tragédia em tragédia, um jovem amante suicida cuja face se pode tocar numa moeda de arquivo de museu, a própria poeta errante que não se contenta em contemplá-los à distância, percorre ruas e ruas atrás deles, aprendendo que algo ali se está perdendo e, por isso mesmo, deixa-se apreender, a modo fugidio, num poema. Como na hipótese de Rancière, e confirmando a declaração em verso de Tatiana Faia há pouco lida, esse aprendizado do transporte serve à liberdade.

Falando de barcos, comboios, carros, aviões, ou mesmo apenas caminhadas, os próprios poemas de Tatiana Faia convertem-se em meios de transporte; são, por procedimento, a sua metáfora, numa superposição: *transportes do transporte*. Sobre essas viagens que são imagem da escritura, mas também, como a poeta muitas vezes refere, circunstância da escritura, ocasião concreta em que ela se faz, Tatiana escreve:

Tenho tido a intuição, em certos momentos de viagens, em horas letárgicas, passadas em barcos e aviões, de que estamos aí tão isolados, tão inacessíveis, que não fazemos exactamente parte do

mundo dos vivos. É só à chegada ou no regresso que tornamos a existir. Este é, claro, em parte, o drama de Ulisses (Faia, 2023b, s/p).

O comentário é uma rápida digressão a propósito de uma nota intitulada “Como chegar a Ítaca”, publicada na página da *Enfermaria6*, onde se comentam alguns aspectos da caracterização de Ulisses desde a *Ilíada* e a *Odisseia*, passando por várias obras que a figura percorre na história da literatura, sucessivos adiamentos de Ítaca em que se vai moldando a sua feição de personagem. Será esse também, talvez, o drama de Tatiana Faia, mesmo no sentido do seu enredo – ou da sua liberdade de enredo – de eleição. Um drama de viagem, que é também da perda e do luto, em que se arriscam a própria vida e o amor, em que se atravessa a morte e em que se conquista uma precária sobrevivência que não supera a morte, antes a contém, prolonga-a e a rememora em sinuosos modos de regresso. Como esperançosamente formulam as estrofes finais de um poema de *Leopardo e abstracção* (“antonio gamoneda”):

e há-de haver em alguma destas casas
 marcadas para o ano novo e para a páscoa
 alguém que como eu não possa amar
 nem a desapareição nem a ideia da perda em abstracto

mas antes alguns objectos de uma dor digna de confiança
 os objectos de uma perda com rosto humano
 as pequenas coisas que despontam todos os dias
 e trabalham para um ressurgimento
 na dicção desajeitada e sem ritmo

da percussão de um tambor que viaja
 através do ar electrificado
 [...]
 na força de todas as imagens que continuam a viver
 fora das muralhas (Faia, 2020, p. 48-49).

Esse livro como um todo se inscreve numa dobra do tempo, como de drapeado de *Ninfa*, intervalo perturbador. Numa entrevista a Teresa Coutinho, Tatiana diz que foi um livro imprevisto, reunindo poemas mesmo de intervalo, que não se encaixavam no conjunto anterior, *Um quarto em Atenas*, e nem caberiam no que ela planejava ser o seguinte. Foi um verso de um poema de Hilda Hilst que revelou e resolveu o dilema desses poemas, eles mesmos desenraizados: “Leopardos e abstrações rondam a casa...”. “Um poema sobre a sombra de algo bastante ameaçador” – diz Tatiana – “mas que na verdade mantém a coesão do espaço. É uma visão extraordinária desse poema de Hilda Hilst.” E continua: “Ajudou-me a perceber que precisava me livrar de poemas que estavam lá e que não podiam ficar, uma espécie de poemas-maldição de alguma maneira.” (Clube [...], 2021, 01h. 04min. – 01h. 06 min.). Poemas-*Ninfa*, poderíamos pensar, na chave da dialética do monstro percebida por Aby Warburg e desenvolvida por Georges Didi-Huberman, reconhecendo que, na graça de suas formas e de seu movimento, a *Ninfa* dança à beira de uma cova (Didi-Huberman, 2013); que as pregas de suas vestes incorporam mesmo, em abismo, o signo da morte que transportam como alegorias da *Nachleben*: uma vida depois da vida, fantasmática. Leopardos e abstrações: feras fascinantes, de uma beleza e de um perigo muito concretos, e imagens igualmente arriscadas, inapreensíveis, mas insistentes, pairando no espaço mental da poeta, perturbando-o, e, por outro lado, conformando-o. O poema de Hilda Hilst, citado como epígrafe do livro de Tatiana Faia, continua:

... Se as mãos
Fossem as mãos de Agda, eu de fato cavava.
E morrendo, descobria a mim mesma
Me fazendo leopardo e abstração
Na ociosa crueza dessa tarde (Hilst *apud* Faia, 2020, p. 7).

Cumprida a travessia pela morte, esta metamorfose, cabia guardá-la sem contê-la, abraçá-la sem domesticá-la, sem mesmo tentar apaziguá-la, na forma espaçosa e maleável, suspeita, no melhor dos sentidos, de um livro de poesia. Como a própria Tatiana os considera, no texto que serve de posfácio a *Adriano*: conjuntos de poemas são “uma acumulação de confusões contadas com a agudez de uma certa clareza [...] um lugar melhor para olhar contradições que provocam uma profunda inquietude do que para contemplar confortavelmente o perfeitamente lógico” (Faia, 2023a, p. 64).

O problema de temporalidade que define *Leopardo e abstracção* encontra uma figuração muito concreta, doméstica, mas justamente revelando o assombro que se infiltra graciosamente nos objetos mais familiares e aparentemente mais inofensivos, no último poema do conjunto: “gaio julio cesar”. Aí está, propriamente, o mecanismo do livro, a sua máquina. Trata-se de um poema sobre o tempo, sobre um *timer* de cozinha em forma de cabeça de gato que Tatiana batiza com o nome do imperador romano. Essa migração da Roma Antiga à cozinha da classicista do século XXI, um dos muitos atravessamentos temporais que a poesia de Tatiana Faia opera, tem sua imagem condensada no objeto e no gesto de girá-lo, numa torção a contratempo. Julio Cesar, “o colosso da república romana” (Faia, 2020, p. 65), converte-se em gato, simulacro de gato; instrumento, mas sobretudo viajante do tempo, senhor capaz de fazê-lo ir e vir, alterando seu ritmo, criando uma suspensão, uma dobra, um atraso, e depois uma nova sucessão marcada com alarme.

dás a volta à parte de cima
 fechado na mão como uma laranja
 e ele roda no sentido
 contrário ao do relógio
 até que se faz chegar ao fim do tempo
 e uma campainha deflagra
 o som inunda a sala

estas pequenas fatias de tempo
são também expressão da liberdade
que te resta
houve uma geração deles
o primeiro em forma de joaninha
um limão e agora a cabeça de um gato
a que deste o nome de gaius julius caesar

[...]

mas é só isto sem mais alarido:
ao fim do dia a mão pega pela base
o relógio e fecha-se sobre ele
a outra roda o topo no sentido contrário
dando-me por alguns segundos
a ilusão de alívio de que o tempo
pode ser enviado para trás
e depois o efeito adverso
alguns minutos de repente
tornados conspícuos pela necessidade
de ver anunciado o seu término

[...]

gaio julio César, relógio de cozinha, e eu
e um tonto pulsar (Faia, 2020, p. 64-67)

É o tempo de cozimento do arroz o que o gato-imperador-do-tempo está a contar, mas também um outro, mais decisivo: o tempo das saudades que uma poeta, naquele dia ocupada com tarefas mais triviais (a culinária do dia a dia e a revisão de periódicos, de fato, uma das atividades de Tatiana Faia em Oxford), sente do companheiro que está distante, em viagem. Uma poeta convertida em Penélope, que espera, mesmo a contragosto e uma vez mais às voltas com artifícios que fazem voltar o tempo, um

certo Ulisses, vítima talvez de alguma Circe. O que faz entender, para muito encantamento intertextual, que o manto de Penélope era um *timer*, relógio prodigioso, e que um *timer* pode ser a sobrevivência de um sudário. Tatiana não cose e descose, mas, na troca de apenas uma letra: cozinha.

no tempo que o arroz leva a cozer
tu estás na rua numa cidade batida pelo sol
tão assoberbada como certas pequenas ilhas
em poemas homéricos surgiam com o epíteto
de batidas pelo vento
embutido contra a minha vontade
tu em cada segundo destes momentos
correndo em direcção
a um oblívio de areia e sal
num anacronismo de ampulhetas
que são agora toda a atenção do meu tempo (Faia, 2020, p. 66).

Para além dessa Penélope exilada numa pequena cozinha inglesa, amarfanhando o tecido do tempo com a mão que gira um *timer*, pulsando na tontura de um giro que o desconcerta, contam-se mais cinco ou seis ninfas em *Leopardo e abstracção*, anunciadas por uma “Niké Negra”, desenho de Vítor Teves: Vitória em diáspora que parece lançar-se contra o vento desde a Antiguidade Clássica até o livro de Tatiana Faia, para adentrá-lo, sempre em metamorfose.

Vítor Teves. “A Niké Negra”, 2019.



Fonte: Faia (2020, p. 5).

Logo no primeiro poema, “mulheres em sapatos difíceis”, encontramos uma *Ninfa* em apuros. Suas sandálias de correias, evocativas de outros tempos, não são os calçados mais adequados para os corredores de um aeroporto e obrigam essa *passageira de passagem num espaço de passagem* a se deter diante do olhar da poeta e no seu poema, em “tentativo equilíbrio”, pausa que faz perceber o movimento, carregada de tempo como um instantâneo fotográfico ou súbito gesto de parada numa coreografia, que interrompe o fluxo temporal, mas dele depende e dele se impregna:

uma parte de Londres arde
enquanto esta mulher
que não é jovem nem bela
ajusta à minha frente
as correias das sandálias
um eco dos seus passos
povo a profundidade dos corredores

são quatro da manhã num aeroporto qualquer
 e este lugar de partidas e chegadas
 está diante do meus olhos
 como um antigo teatro romano

esta cena desenrola-se apressadamente
 um breve furo na ficha em branco da manhã que desce (Faia, 2020,
 p. 9).

A brecha na tessitura do tempo, “num gesto simples qualquer” abre passagem para outros atravessamentos, outros trajetos: a viagem de avião aguardada na sala de espera: “acima das nuvens imagino um alpendre posto / a muitas milhas do chão / a uma velocidade de cruzeiro”, mas também “andar de bicicleta / nas ruas de são paulo cidade onde nunca estive”, a “curva de um porto longo / um pouco mais perto do mar” e mesmo os percursos de uma memória genealógica: “[...] os caminhos / dos lugares que viajam no sangue”. E, afinal, a consciência de “um movimento / perpétuo mais acelerado do que qualquer voo” (Faia, 2020, p. 9-10). Num outro poema *de aeroporto*, uma “mulher de cabelo vermelho” “atravessa o controlo de segurança / de um aeroporto / um pouco mais a sul de beirute” e se intromete (é um verbo do poema) na cena de espera pelo voo. Com a sua aparição, o dia “colapsa numa aguda pausa / quando em linha recta / um cão corre pela pista e entra / pelo teu sono adentro / com um estrépito de sirenes de barco / e faróis” (Faia, 2020, p. 19). A irrupção da *Ninfa* dispara o tempo numa sequência que já não é a da linearidade cronológica homogênea, e sim uma aceleração de analogias, perseguição e fuga de imagens, a acabar numa viagem, das antigas, com barcos e faróis, que serve de símile à memória de um ato de amor:

como certas noites
entraste tu pela tarde cortando
a meio da respiração ofegante
uma sofreguidão de ar
que compõe em partes iguais
aceleração e queda
a meio de um segredo (Faia, 2020, p. 20).

Do conjunto de *Leopardo e abstracção*, é “o que eu sei da filha de agamêmnon” o texto que flagra a figura da *Ninfa* num percurso mais explicitamente intertextual. O poema começa com uma iluminação, um *fiat lux*, buscando descrever o instante de um entendimento pleno, de uma epifania, como o processo – não o humano, o da câmara – de tirar uma fotografia. Institui, assim, em outra variação, mais um furo na trama do tempo, uma brecha, uma passagem, em que uma imagem toma forma e pode fixar-se, mas sem perder, no caso desta fotografia, o vento que a anima:

para lá de tudo isto o teu entendimento
um campo de feno exposto no interior da lente
antes do golpe da luz
quando a precisão de um momento te invade
e se vira exposto sobre si próprio
como papel de prata na velocidade do vento (Faia, 2020, p. 21).

A descrição da captura fotográfica torna afins a operação técnica e o adentrar de uma *Ninfa* em cena. Como a figura tantas vezes reconhecida por Warburg irrompendo num espaço que não lhe é próprio, vinda de outro tempo e transtornando a ordem do presente com seu

anacronismo crítico¹, no poema “a precisão de um momento te invade” e depois “se vira exposto sobre si próprio / como papel de prata na velocidade do vento”. A construção alude poeticamente à operação de fixação da imagem e refere também o drapear ao vento de uma superfície: o papel de prata, neste caso, como panejamento em metamorfose, no duplo sentido de ser sucedâneo do tecido e de, à sua semelhança, suportar as mais diversas e mutáveis formas, apenas trocando os efeitos do sopro do vento pelos da incidência da luz. A dialética exterior-interior regida pela fórmula de *pathos* que desentranha sentidos também se indicia no *virar-se exposto sobre si próprio* desse momento transformado em imagem. A chave analógica faz compreender, duplamente, que a fotografia é um drapear do tempo, uma prega pinçada na sucessão, não mais estendida (e entendida) linearmente, e que a figura da *Ninfa* pode ser pensada como alegoria de um trabalho de imagem, lugar de uma confluência de tempos, como na metáfora iluminadora de Benjamin – o relâmpago – que a natureza da fotografia, traçado da luz, incorpora muito emblematicamente: “Uma imagem (...) é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação.” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 182). Esse é, para Benjamin, o modo autêntico de acessar o passado: “A verdadeira imagem do passado *perpassa*, veloz. O passado só se deixa fixar como *imagem que relampeja* irreversivelmente, no momento

¹ A esse respeito, vejam-se as leituras que Aby Warburg faz das pinturas de Botticelli – *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* – em sua tese de doutorado (Warburg, 2015, p. 27-86), e, especialmente, o comentário sobre um afresco de Ghirlandaio – *O Nascimento de São João Batista* – no projeto “Ninfa fiorentina”, em parceria com André Jolles (Warburg, 2018, p. 65-77). As implicações críticas da irrupção da Ninfa e da estrutura do drapeado são exploradas por Georges Didi-Huberman no ensaio “Ao passo ligeiro da serva. Saber das imagens, saber excêntrico” (Didi-Huberman, 2011). O artigo “Os usos do sintoma”, de Marlon Augusto Barbosa, faz uma análise detida dessas questões na obra dos dois teóricos e de suas repercussões na teoria da arte e da literatura (Barbosa, 2022).

em que é *reconhecido*.” (Benjamin, 1994, p. 224). Esse reconhecimento está no centro do poema de Tatiana Faia, nesse saber anunciado pelo seu título: “o que sei da filha de agamêmnon”.

Ela já não é Ifigênia, e sim uma forma sobrevivente daquela que foi sacrificada pelo pai em Áulis, precisamente para que fossem devolvidos aos gregos os ventos que levariam suas naus até Troia, até a guerra:

o que eu me lembro não é
o que nenhum poeta da antiguidade
pudesse ter deixado escrito
em versos a que sopro nenhum
imprimiria o ritmo da fala
onde ela assomasse de carne e osso
não uma criatura literária
mas a urgência de um corpo livre do seu enredo (Faia, 2020, p. 21).

Se os ventos favoreciam a guerra, não haveria sopro contrário que, então, fizesse assomar a *Ninfa*. Na *Ilíada* e na tragédia de Eurípides (*Ifigênia em Áulis*), ela está firmemente enredada, presa nas malhas de uma intriga que a leva à morte em lugar do casamento prometido, falso pretexto usado pelo pai para atraí-la. Não é essa superfície plácida da personagem que Tatiana Faia vai recuperar – a “criatura literária”, mas o fundo tumultuado, os restos insubmissos do sacrifício, aquilo que dela resiste e se opõe, em desafio, à justificativa da guerra, ao primado do político sobre o amor. É esse valor menor, secundário, sustentado pela figura mais frágil, mas por isso mesmo inassimilável e capaz de escapar furtivamente para outros tempos, o que vai interessar à poeta contemporânea. A figura do poema é uma forma fantasmal de Ifigênia que séculos mais tarde irrompia num cenário de ditadura como uma “citação crítica”, “uma verdadeira ‘máquina de guerra’ contra os aparelhos territoriais”, no dizer de

Didi-Huberman, recordando Deleuze e Guattari (Didi-Huberman, 2011, p. 30; 38).

a Ninfa torna-se uma citação crítica, torna-se o aparecimento de algo como um contra-motivo, algo como um inconsciente da representação e da história: em suma, um sintoma ou um ‘fóssil fugaz’ que atravessa o espaço figurativo como um acidente ou um fantasma não resgatado (Didi-Huberman, 2011, p. 30).

A filha de Agamêmnon que Tatiana Faia invoca é a de um romance homônimo de Ismail Kadaré, uma aguda reflexão sobre o regime político da Albânia no final dos anos 1970. Ela é Suzana, também filha de um estrategista, o Sucessor do governante do país, que está disposto a tudo pelo poder, mesmo sacrificar a própria filha, desta vez não levando-a à morte de fato, mas a um casamento arranjado – o que é já uma inversão curiosa, mas em nada reparadora, da trama original. O responsável pelo benjaminiano reconhecimento do passado que *relampeja veloz num momento de perigo* é o narrador do romance, amante de Suzana. Jornalista bem-informado sobre o enredo clássico e sobre as estratégias da ditadura socialista albanesa, ele se dá conta da semelhança das tramas e introduz no texto a crueldade dessa citação. Toda a ação do livro de Kadaré transcorre numa manhã de parada cívica, em que o narrador percorre a cidade até a tribuna de honra, aceitando a contragosto o seu papel numa encenação de que não pode, tragicamente, escapar.

O poema de Tatiana Faia, por sua vez, tem um ponto de vista difícil de definir, talvez ainda o narrador do romance, mais provavelmente um seu leitor, mas, de um modo ou outro, limitado àquela perspectiva fotográfica que é instituída na primeira estrofe: seja quem for, alguém obrigado a ver, apenas ver na distância nunca conquistada de uma busca fadada ao fracasso, e condenado a não fixar nenhuma

imagem, a reter quando muito um fantasma na superfície do papel
fotográfico.

o que eu me lembro dela
é um dia de parada quando o suor
lhe colava a camisa branca ao corpo
e a segui por entre a multidão
para lá dos guardas e das linhas de gente
reunidas para ver soldados desfilar
o que me lembro
é entender que pode ser um erro gracioso
a conclusão mais lógica de um passo
e reparar que forma nenhuma
traria de volta o momento antes da manhã romper
quando o rosto encontra o seu duplo
na superfície vítrea de um lago

[...]

segui-a e perdi-a e regresssei para tentar encontrá-la
ainda

[...]

mas não aprendi nada do mundo dela
nem poderia precisar a extensão do seu segredo

peão e estratégia
o que ficou comigo foi essa caminhada de muitas centenas de me-
tros
por ruas cheias de gente
o cabelo preso que lhe caía pelas costas
o que lhe ia eu chamar antes que soubesse o que fosse
pó, ouro, o corte de papel na memória de um fantasma
inevitável [...] (Faia, 2020, p. 20-21).

Na ficção de Kadaré, o que fica de Suzana é também o vislumbre à distância do cabelo preso caído às costas sobre o branco da camisa e a memória fantasmática de um amor que se sabe perdido, mas que persiste como o motivo legítimo do périplo do narrador, forma de resistência que é a razão maior para que ele não se deixe absorver pelo discurso alienador do regime totalitário.

Nunca me coubera uma mulher que na hora de fazer amor tivesse no rosto um êxtase sorridente, como se estivesse tendo um sonho sublime. Ele se *derramava das faces para o travesseiro branco*, que, mesmo vazio depois que ela se ia, me dava a *impressão de guardar a luz dela por algum tempo*, como uma tela de tevê que ainda depois de apagada dá a *impressão de permanecer iluminada* (Kadaré, 2006, p. 18-19, grifo nosso).

Também nessa descrição, que o poema parece retomar como o instante de um retrato perfeito (“quando o rosto encontra o seu duplo / na superfície vítrea de um lago”) se lê uma poética da fotografia, mais uma vez dotada – essa arte elegíaca da imagem, como a leu Roland Barthes – de um atributo de *Ninfa*, que faz repercutir no entorno as vibrações da sua passagem, vestígios de uma presença que já se prenuncia ausência. Nesse caso, o sorriso transferido em ondas de luz para o travesseiro branco, recordação do narrador que se inverterá em forma de luto apenas uma página depois, como em negativo fotográfico, “num fundo aveludado de perda, que realçava o valor de tudo” (Kadaré, 2006, p. 20). O aprendizado que resta para a poeta que relê o romance, que, por sua vez, relê a epopeia e a tragédia, “é entender que pode ser um erro gracioso / a conclusão mais lógica de um passo”. Nestes versos, condensa-se o sumário de um percurso de *Ninfa*: errância graciosa, imprevisível, desastrada, desviante e disruptiva. História de uma figura que só se reconhece de passagem, em aparições que são já desaparecimentos, histórias

inteiras contidas numa prega de texto, dobra de enredo que se dobrará em muitos outros.

A perda trágica do amor também é o tema central de *Adriano*. O posfácio do livro, em que, à moda de Jorge de Sena, Tatiana Faia desvela os bastidores da composição e apresenta algumas das suas questões fundamentais, inscreve o conjunto de poemas naquela chave dos trânsitos e dos vincos na linha do tempo que promovem. As origens de *Adriano* remontam aos deslocamentos que sua autora, então ainda aluna do liceu, fazia diariamente da vila no interior do Ribatejo onde vivia até Lisboa, e de volta. Esses intervalos organizadores da rotina eram preenchidos o mais das vezes pela leitura, e foi assim que Tatiana conheceu as *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Mais do que lhe apresentar a figura do imperador romano, o romance em que, de certo modo, a escritora belga o incorpora ensinou à jovem estudante portuguesa um olhar enviesado para a vida que se tornaria fundamental para os seus estudos de literatura clássica e para a sua obra como poeta contemporânea: um olhar para a vida e para os vivos pelo viés da morte, dos mortos, por vezes muito longínquos. O posfácio deixa claro que *Adriano* é um livro sobre fantasmas, sobre uma convivência – desejada – com eles. “Os classicistas costumam passar tempo com os mortos.” (Faia, 2023a, p. 61), diz a primeira frase do texto, que segue recordando a leitura de Marguerite Yourcenar:

Talvez tenha sido com ela que percebi, pela primeira vez, que frequentemente não há melhor maneira de entender o mundo dos vivos do que reparar nele a partir do olhar dos mortos. // *Memórias de Adriano* deu-me a ver melhor os contornos de uma coisa que continuo a achar difícil de explicar, que apesar da longa distância que nos separa de um passado tão remoto, certos fantasmas nos são mais próximos do que muito do que imediatamente nos rodeia (Faia, 2023a, p. 62-63).

O livro abre passagem para esses fantasmas, dá-lhes voz ou ao menos gesto, uma presença discreta, mas inalienável, alguma sobrevivência: “O passado deve ler-se aqui como uma coisa inexplicavelmente viva no presente” (Faia, 2023a, p. 63). Sobrevivência dos fantasmas ou daqueles que os amam, e, por isso, passam também a uma condição entre vida e morte; presenças propensas à desaparecimento, fluidas e fugidias como as *Ninfas*, fantasmas elas próprias, heroínas da *Nachleben* warburguiana. Segue escrevendo Tatiana Faia no posfácio:

Muitas das vozes que surgem em *Adriano* são vozes frágeis, de que às vezes se escuta um traço ou, de outro modo, as personagens exprimem-se apenas com um aceno. Mas são insistentes, e tentam também elas falar das relações dos mortos com os vivos [...] Estas vozes são insistentes porque perseguem o significado de coisas, pessoas, sentimentos, lugares, que, depois de morrerem, continuam a regressar sob outras formas, a estar vivos de outras maneiras (Faia, 2023a, p. 65).

Atravessado pela morte, *Adriano* é, sobretudo, um livro sobre o amor, que move um aprendizado da perda que não se conclui com a sua superação, mas com o seu acolhimento na vida. Muitos dos poemas retomam o luto do Imperador Adriano por seu jovem amante Antínoo, que morreu afogado no rio Nilo num possível suicídio, e que ele, então, fez sobreviver em uma quantidade impressionante de imagens: bustos, retratos, moedas, rituais, templos, uma cidade inteira. Na nota final a *Memórias de Adriano*, Marguerite Yourcenar conta que Antínoo é caso único na Antiguidade, “de sobrevivência e de multiplicação na pedra de uma face que não foi nem a de um homem de Estado, nem a de um filósofo, mas simplesmente a de alguém muito amado” (Yourcenar, 2023, p. 322). Resenhando a leitura desse romance caro em forma poética, escreve Tatiana Faia:

yourcenar regressa obsessivamente
na voz do imperador adriano
à relação do tempo com a morte
e com a perda e o conhecimento
e faz adriano dizer
enquanto reflecte na forma da sua vida
[...]
que desejar alguém
devia ser todo um sistema ético
toda uma forma de conhecer e pensar
sobre como viver no mundo (Faia, 2023a, p. 39-40).

De fato, o Adriano de Marguerite Yourcenar, dando forma à sua vida e à sua história a partir do momento em que “começ(a) a distinguir o perfil da [sua] própria morte”, faz uma defesa veemente do desejo amoroso como princípio ético, forma de conhecimento, força propulsora da formação do caráter e das mais nobres ações. Um modo de elevação do humano, que mesmo a perda não pode aniquilar, antes esclarece e sublinha. Como Tatiana Faia reformula poeticamente:

é preciso segurar a alegria dos princípios
pensa adriano enquanto a mão pousa sobre
a fíbula que prende a toga
e tudo o que ele toca converte-se na memória
de um corpo que é agora o campo de batalha
de um luto cruel que devora tudo
e é o primeiro sinal de um amor absoluto e feroz
uma clareza que demorará muito tempo
até tornar a tolerar a mesquinhez (Faia, 2023a, p. 13).

No romance de Yourcenar, o imperador já bem próximo da morte vai se sentir profundamente compreendido por seu amigo e aliado

Arriano, que, percorrendo o império quando o próprio Adriano já o não podia fazer, escreve-lhe uma carta contando sobre a ilha de Aquiles:

Na costa setentrional desse mar inóspito, tocamos numa pequena ilha, bem grande na fábula: a ilha de Aquiles. (...) Mas a ilha de Aquiles é também, como é óbvio, a ilha de Pátroclo, e os inumeráveis ex-votos que decoram as paredes do templo são dedicados tanto a Aquiles como a seu amigo, porque, bem-entendido, os que amam Aquiles estimam e veneram a memória de Pátroclo. (...) E a sombra de Pátroclo aparece sempre ao lado de Aquiles. (...) Aquiles parece-me por vezes o maior dos homens, pela coragem, pela força de alma, pelos conhecimentos do espírito unidos à agilidade do corpo, e por causa do ardente amor pelo jovem companheiro. Nele, nada me parece maior do que o desespero que o levou a desprezar a vida e desejar a morte quando perdeu o bem-amado (Yourcenar, 2023, p. 285-286).

Arriano legitima, assim, nas imagens de Aquiles e Pátroclo, o amor de Adriano e Antínoo, e dignifica a própria história de Adriano. Como dirá o imperador, que Marguerite Yourcenar transforma em narrador da própria vida:

oferece-me um dom necessário para morrer em paz. Envia-me uma imagem da minha vida tal como eu teria querido que ela fosse. Arriano sabe que o que conta é o que não figurará nas biografias oficiais, o que não será inscrito nos túmulos. (...) Vista por ele, a aventura da minha existência adquire um sentido, organiza-se como num poema; (...) Arriano abre-me o profundo império dos heróis e dos amigos: não me julga demasiado indigno disso (Yourcenar, 2023, p. 287).

Tendo perdido Antínoo, Adriano cerca-se das suas representações, num culto que consegue propagar por todo o império. As imagens

mostram, mais do que a face adorada e perdida, o trabalho de preservar o lugar da morte, do morto, na vida e na memória. Torna-se a própria imagem mais um daqueles artefatos de tempo, abertura e convolução onde se dramatizam partidas e regressos, perda e desejo, num ritmo de fluxo e refluxo, de trocas entre a superfície e o fundo, movimento de sobrevivência, no sentido exato de *Nachleben*: pós-vida, vida que atravessa a morte ou se deixa atravessar por ela, como alguns versos de Tatiana Faia dizem precisamente:

bastam três ou quatro imagens
às quais se regressa como quem volta à atmosfera
depois da força do mar te puxar até ao fundo
e a memória dos olhos dele ter ficado
sepultada em profundidade entre as algas
na memória líquida de um imperador
algures entre um catálogo de imagens
de palácios na ibéria e crocodilos no nilo (Faia, 2023a, p. 10).

Tatiana Faia tem plena consciência desse estatuto e desse trabalho da imagem como lugar de sobrevivência, de um emergir do que ficou submerso, sepultado – o que Freud chamaria *sintoma*, em uma de suas definições mais simples: o retorno do reprimido. Ainda uma vez, é pela entrada em cena de um gato que esse mecanismo se deixa entrever e se impõe no livro de poemas. Também por *Adriano* passeiam felinos emaranhando histórias e conceitos em figuras. A meio de suas caminhadas pela Rua Adriano, em Atenas, a poeta acostuma-se a parar para observar um gato que todos os dias caminha sinuosamente diante dela e entra por um buraco numa rede (rasgadura no enredo do tempo) que cobre a fachada de um prédio em obras. Enrola-se nela e dorme ali suspenso – como o tempo nas imagens, esses furos na tessitura do real. Todo o poema funciona como uma alegoria quase perfeita demais. “como um iminente balão de água”

(Faia, 2023a, p. 19), prestes a cair (sintoma é, etimologicamente, o *que cai junto com*), o bichano dorme acima da cabeça da poeta; ela pode, a qualquer momento, ser enxarcada por esse pequeno mar a ponto de despencar sobre sua cabeça. Ou, de olhos abertos, vigia-a e atinge-a com o seu olhar agudo – como é o das imagens que nos olham, conforme diz Didi-Huberman, nos concernem e revelam em nós nossos vazios, as geometrias de nossas cisões, nossas próprias rasgaduras (Didi-Huberman, 1998).

a sua perfeita circularidade
 vigia-me de olhos abertos
 quando entende que o observo
 e segue-me quando começo a seguir em frente
 os olhos ponteiam como aguçados bicos de lápis
 e estudam o inesperado apontamento de qualquer presença
 segue-me mesmo quando já não estou a olhar

os seus olhos
 reentram de novo pela rede do túnel
 atravessando pelo lado mais obscuro da memória
 onde deixaram uma pequena marca
 como uma boia esquecida no meio do oceano
 que às vezes regressa à superfície
 me deixa diante de uma indecisão de pormenores
 as coisas que são para ser perdidas
 no discurso dos dias (Faia, 2023a, p. 19-20).

Esses olhos agudos, não só capazes de ferir, mas também capazes de escrever, como lápis bem apontados, são formas de atenção e de atentado; *atentam a, atentam contra*. Sondam em profundidade a memória da poeta, especializada nesse túnel escavado numa rede, passagem aberta como os buracos de minhoca das hipotéticas topologias siderais: distorções do espaço-tempo. Ou, como descreveria

Didi-Huberman, expandindo uma das concepções benjaminianas da aura:

‘Uma trama singular de espaço e tempo’ (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*), ou seja, propriamente falando, um *espaçamento tramado* – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa coisa trabalhada ou nesse ataque da visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo – outro sentido da palavra *Gespinst* – de espaço e tempo. A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*: ‘Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’ (Didi-Huberman, 1998, p. 147).

Assim o olhar do gato enrolado na rede – esse casulo que olha, esse olhar que penetra as profundezas da memória da poeta (testemunha, ela própria, desse trabalho do sintoma operando-se na imagem diante dos seus olhos) – revela uma marca, ponto de lápis ou cicatriz novamente aberta em ferida, e a faz regressar à superfície, como boia no oceano.

E recomeça a emergir
no pelo branco do focinho
com a mancha amarela na orelha
até os olhos verdes

a teimosia de predador com que certas imagens
de uma curiosidade aleatória me perseguem
e regressam sem quê nem porquê
cifradas num movimento (Faia, 2023a, p. 20)

O gato revela-se metáfora da imagem, forma sintomal – sua analogia, mas, sobretudo, seu transporte. O sintoma mantém com o trauma reprimido uma relação de semelhança e de deslocamento, pelo qual a lembrança submersa retorna insistentemente, mas em desvio, assumindo outras formas e surgindo em lugares inesperados, como cifrada na teimosia predatória, porém irresistível, de um gato numa rua de Atenas. Essa rua, precisamente, que se tornou uma obsessão da poeta, lugar de convergência de tempos e impérios, e que engendrou todo um livro: “Adriano começou por ser só um poema sobre um lugar que me importa, uma rua que fica no centro de Atenas, a rua de Adriano (...), a única rua na Europa que mantém o mesmo nome, e um uso continuado, há 2500 anos (Faia, 2023a, p. 69). Uma rua e seus gatos com olhar de ponta de lápis guiam a escrita de um livro inteiro sobre perdas e sobrevivências, “o lado transitório da existência humana” (Faia, 2023a, p. 64): “O objecto deste livro são alguns laços entre pessoas e também entre pessoas e lugares, bem como uma interrogação dos motivos pelos quais certas relações perseveram ou perecem” (Faia, 2023a, p. 63).

Esse modo de interrogar passa justamente por provocar atravessamentos do presente e do passado, gesto movido por uma consciência de que *o presente é visado pelo passado*, ou “antes algo mais pequeno e mais simples, um tipo de empatia, que ajude a pensar como é que a bondade e o mal de um passado mais ou menos remoto agem ainda sobre o presente, têm nele um significado que acrescenta espessura às nossas próprias acções” (Faia, 2023a, p. 64). Assim, uma daquelas relações a que a poeta alude é pensada por meio de seu entrelaçamento com o amor de Adriano e Antínoo; é pensada mesmo como sobrevivência daquela história, por intermédio de uma moeda com o retrato de Antínoo, conservada num arquivo de museu. Meio de transporte no tempo que faz o amado de Adriano sobreviver, preci-

samente por ter morrido e atravessado a morte, e chegar até os pesquisadores do Antigo Império Romano no século XXI.

Essa moeda recuperada
por acaso entre catálogos
e pastas de arquivos foi para mim
uma notícia da possibilidade
de a morte vir à minha procura (Faia, 2023a, p. 43).

Esse modo de migração, de uma sobrevivência que carrega a própria morte, revela Antínoo como uma *Ninfa* warburguiana: figura marginal (mesmo em vida), frágil, mas insistente, que persiste em representações múltiplas e mutáveis. Em portentosas estátuas dos mais diversos estilos, tomando como modelo deuses ou personagens cotidianas da cultura grega, “[...] vestido / de alguma coisa que nunca foi” (Faia, 2023a, p. 43), mas também em suportes de menor importância, desprovidos de valor e de função, como essa moeda “que nunca ninguém contará / como um dos grandes tesouros da antiguidade” (Faia, 2023a, p. 43). Precisamente esses objetos menores guardam, porém, em desvio, vestígios do passado que fazem irromper como fósseis vivos (metáfora das ciências naturais a que Warburg recorria frequentemente), prontos a se intrometerem na vida presente, fazendo aflorar sentidos submersos, dores, desejos.

a imagem na moeda
cunhada na bitínia propagava
a figura divinizada de um rapaz
indefeso e provinciano
atirado para o centro do mundo
[...]
e sempre que a olho vejo
a falta de jeito com que os vivos
enredam a morte no seu jogo

penso em teias de gladiadores
 e em como as moedas sobrevivem
 à morte dos imperadores
 em como por vezes nada compram
 apenas atiradas a fontes
 para expressar o desejo
 de regressar a uma cidade (Faia, 2023a, p. 44).

Os últimos versos lembram o costume um tanto banal de turistas que jogam moedas em fontes de muitas cidades, tantas vezes só por fazer, sem real vontade ou intenção de regressar a elas. A sequência do poema mostra, no entanto, que, neste caso, retornar à cidade é reencontrar um amor e vivê-lo, a moeda fazendo-se objeto sagrado de um rito particular, como talismã de uma paixão que, como a de Adriano e Antínoo, ainda hoje há quem não saiba reconhecer. A cena implica, uma vez mais, a circunstância do transporte, como a acentuar a condição transitória de um elemento nômade que costura enredos, personagens, sentidos e tempos.

há muito que ninguém
 a deseja como dinheiro
 repetirá um ciclo de anos e voltará
 misteriosamente duplicada
 nos faróis acesos desse táxi amarelo
 à minha espera junto à porta
 das chegadas no aeroporto
 (...)
 toda a noite farejo o rasto dessa moeda
 que alguém cunhou
 numa cidade da província do império romano
 num tempo fúnebre para adriano
 (...)
 os meus fragmentos multiplicam-se
 à medida que a noite avança

continuo a chegar a tempo
de ir vendo as luzes acenderem-se
na cidade estendendo
vastas linhas luminosas
através das quais seguimos
verso e reverso
as mudanças de sombra
no rosto um do outro
[...]
fecho os olhos e adormeço
a meio da viagem o taxista acorda-me
não sei porquê a declarar
que o amor é entre um homem
e uma mulher
eu que nunca sei quando
dar por perdida uma discussão
declaro que o amor
é como cada um entender (Faia, 2023a, p. 45-47).

A viagem segue pela cidade, noite adentro: no táxi, num bar onde “a moeda desliza entre dedos” (Faia, 2023a, p. 47), troco, troca, movimento de mãos distraídas ou que sugerem já enlaces, por ruelas que chamam memórias de infância, em caminhadas sonâmbulas que evocam o *chiaroscuro* barroco, fazendo imaginar que “há em Caravaggio uma moeda que muda de mão em mão” (Faia, 2023a, p. 48) e lembrar outras muitas corridas de táxi divididas em muitas outras cidades. Antínoo participa do percurso:

explicas-me
como achas que para os antigos
os deuses mais misteriosos de todos
eram os deuses menores e rurais
como naquela moeda antínoo
que podia facilmente ter-se

embebedado connosco
 e depois ter seguido em frente
 para se transformar
 em sileno ou sátiro
 para se arrumar
 entre corpos nus
 num dos frescos
 de orgias que adornaram pompeia
 ou tão só entre as folhas desta árvore
 que cresce no meio do passeio (Faia, 2023a, p. 48-49).

Como uma prancha do *Atlas* de Warburg, esse passeio conversa-
 do, ou essa conversa em trânsito projeta a figura em imagens diver-
 sas, numa cadeia de metamorfoses que corre paralela ao percurso
 dos apaixonados pelas ruas, até o amanhecer diante de uma padaria
 onde esperam o pão, mas antes partilharão a moeda, deslizando em
 forma, sentido e uso, diante de uma outra fonte: menos turística,
 mais generosa, batailliano dispêndio, índice de trocas não mone-
 tárias, mas eróticas – “entre torneiras azuis de pedal / onde se pode
 encher garrafas de água / sem pagar”. Os amantes selam assim um
 contrato, uma aliança que faz convergirem os dois sentidos de so-
 breviver: Antínoo atravessando o tempo e provando que o amor de
 algum modo precário desafia a perda, a morte, a solidão, o precon-
 ceito, as contingências do tempo, e torna a vida tolerável, digna, tan-
 to no passado como no presente.

paramos os dois
 diante um do outro
 debaixo das luzes
 do letreiro da padaria
 [...]

procuramos
com uma urgência desajeitada
nos bolsos e nas mochilas

a moeda com que celebraremos
um velho contrato
uma forma de sobreviver (Faia, 2023a, p. 50).

O amor assim formulado, não um “viveram felizes para sempre”, mas um *sobreviveram felizes para sempre*, implica a compreensão, declarada num outro poema do livro, de “que sempre que aceitamos uma paixão / nos agarramos à possibilidade de uma perda” (Faia, 2023a, p. 41). Ou ainda a consciência de que “mesmo que ganhe / vou perder sempre / e esse é o preço que terei de pagar / por um amor de coisas que florescem / e reverberam teimosamente / como uma diferença precível” (Faia, 2023a, p. 34). Estes versos traduzem perfeitamente a noção warburguiana de sobrevivência: vida que pressupõe a morte, retorno que pressupõe a diferença, ganho que pressupõe a perda. Essa será talvez a maior lição de *Adriano*: que conhecer inteiramente a vida é conhecer a morte, reconhecer que a perda não é um desaparecimento absoluto, mas que aquilo que perdemos retorna a nós de muitas maneiras, frágeis, mas teimosas como os gatos, as *Ninfas*, os gestos mais cotidianos, os pormenores dos corpos que amamos e das casas onde vivemos: vislumbres de outros tempos, relicários em viagem. Um saber que já se anunciava em *Leopardo e abstracção*, naqueles “objectos de uma dor digna de confiança [...] / as pequenas coisas que despontam todos os dias / e trabalham para um ressurgimento [...] na força de todas as imagens que continuam a viver fora das muralhas” (Faia, 2020, p. 48), que comentamos anteriormente.

É uma outra *Ninfa* que passeia por *Adriano*, depois de migrar pela epopeia e pelas tragédias clássicas, quem melhor encarna essa noção. Como a própria Tatiana Faia registra no posfácio ao livro:

talvez o deus ex machina deste teatrinho de *Adriano* (seja) Hécuba, uma mulher em idade avançada, cortada da sociedade em que viveu por causa de uma guerra, que não é nem a personagem de Homero nem a de Eurípides, mas a Hécuba que aparece num manual de filosofia contemporâneo onde se estuda o tipo de ética que estrutura as categorias do belo e do bem, e em que se discute a fragilidade deste último (Faia, 2023a, p. 64).

O manual de filosofia é *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*, de Martha Nussbaum, citados – o livro e a autora – em mais de um poema de *Adriano*. No livro, ele próprio migrante exilado que a poeta vai encontrar por acaso no apartamento onde se hospeda em Atenas (“em cima da mesa / a fragilidade do bem está a ganhar pó // esse livro sobre sorte e ética / no mundo antigo / que alguém deixou para trás / nesta casa onde eruditos / se seguiram uns aos outros / até chegarmos nós” (Faia, 2023a, p. 25)), Hécuba é evocada principalmente em duas passagens, que analisam duas tragédias de Eurípides (*As Troianas* e *Hécuba*), nas quais transita entre a felicidade e a infelicidade, e entre o bem e o mal. Ela é a mãe que vai perdendo filhos, que perde sua própria terra depois da queda de Troia, quando é obrigada a seguir para o exílio, escravizada pelos gregos, e vai sendo posta à prova, numa disputa de aniquilação e de sobrevivência (a sua própria e a daqueles que amou) que se trava com pequenas coisas. A leitura que Martha Nussbaum faz da personagem, de fato, percorre o livro de Tatiana Faia, sustentando a reflexão que aí se desenvolve sobre a perda e lhe dando sentido.

lembro-me de que
hécuba em as troianas de Eurípides
se recorda do hábito de heitor
de apoiar o queixo no escudo
e da mancha do seu suor
ter ficado talvez
do lado de dentro
entre o couro e o metal
(...)
e descubro que sempre
que me emprestas o teu casaco
paro de morrer (Faia, 2023a, p. 38).

Hécuba se detém sobre a mancha no escudo de Heitor e a lembrança do seu gesto costumeiro numa situação extrema: seu filho mais valente já estava morto, Troia tinha caído e ela ampara o cadáver mutilado do neto, para quem só restaria como herança do pai aquele escudo, que lhe serviria de esquife. É precisamente, porém, a memória do pequeno gesto familiar e a visão do seu traço material, que a faz a mãe e avó enlutada levantar-se e dizer: “Agora, ao trabalho; trazei do que restou mantos / para envolver o trágico morto. Não nos permitem os deuses que / o façamos com decoro. Mas que receba o que lhe pudermos dar.” (Eurípides *apud* Nussbaum, 2009, p. 274) – como se toda a grandeza de um caráter – dos mortos, dos vivos que por eles velam – resistisse, capaz de sobreviver, no mais reles vestígio de que alguém existiu. Essa sabedoria é transmitida para o eu lírico do poema, que descobre no agasalho emprestado por uma pessoa amada – e sobretudo no gesto da partilha dessa versão contemporânea de um manto de *Ninfa*, que passa de um corpo a outro, *acessório em movimento* – um anteparo diante da morte, uma forma de sobrevivência que detém o próprio tempo da finitude.

O comentário de Nussbaum, retomado por Tatiana Faia, sugere que Hécuba teria aprendido uma felicidade que incorpora a infelicidade. Ela “é capaz de se manter firme na adversidade” (Nussbaum, 2009, p. 357), graças aos seus valores, que não se corrompem:

[...] o que hécuba escolhe
 ao lamentar a morte de um neto e de um filho
 a meio de um monólogo em eurípides
 é apenas aceitar a própria tristeza
 [...] ou talvez chegar a uma consciência de felicidade
 que se prolonga até incluir a tristeza e a perda
 [...] hécuba
 diz martha nussbaum
 em a fragilidade do bem
 faz então a escolha que lhe resta
 e decide lembrar-se
 do que é uma vida bem vivida:
 o amor que a une aos outros
 a cuidadosa descrição dos corpos
 que lhe são mais caros
 o laço que a une a alguns deveres
 um sentido do valor da coragem
 em condições cruéis

Essa firmeza de caráter é posta à prova quando Hécuba perde o último filho que lhe restava, Polidoro, em circunstâncias que representam também a quebra daqueles valores que lhe eram mais caros. Na *Hécuba* de Eurípides, ela é levada para o exílio com a filha mais nova, Polixena, que logo depois lhe é também tirada, sacrificada pelos gregos. Toda a esperança da mãe passa a repousar, então, em Polidoro. No início da guerra, Hécuba o havia deixado sob a guarda de Poliméstor, o rei da Trácia, que o texto da tragédia de Eurípides frisa

ser o seu amigo mais amado e aquele em quem ela mais confiava. Como Martha Nussbaum acentua:

Poliméstor e Hécuba são vinculados, pois, pelo laço mais obrigatório que existe [...], o laço que mais fundamentalmente indica a abertura de um humano para com outro, sua disposição de se juntar ao outro em um mundo moral comum. E eles combinam essa obrigação profunda com afeição pessoal. (...) Esse elo é um caso melhor ou mais forte de amor ou amizade, nos termos da peça, do que seria um elo erótico (Nussbaum, 2009, p. 358).

E, no entanto, na última das dores, Hécuba vai descobrir que Poliméstor a traiu, assassinando o seu filho por motivo vil, falhando duplamente com o princípio supremo da hospitalidade e com o afeto que ela nutria por ele: “é um deslocamento, uma dilaceração do mundo. Nem mesmo a linguagem e suas distinções podem apreendê-lo” (Nussbaum, 2009, p. 359). Essa *Ninfa dolorosa*² planeja, então, uma vingança: vai enganar Poliméstor (que não sabe da descoberta do seu crime), atraí-lo sob o pretexto da hospitalidade, cegá-lo e transformá-lo numa besta. Na cena crucial “de amizade simulada, aterradora paródia mútua de afeição” que anula ponto a ponto “a profundidade da simpatia que uma vez os uniu” (Nussbaum, 2009, p. 358), Hécuba nega-se a olhar o falso amigo nos olhos, mesmo antes de furá-los, nega-se a revidar o seu olhar, rompendo simbólica e efetivamente o vínculo que os unia. Já ferido, Poliméstor, arrastando-se como um animal pelo chão, prediz que a própria Hécuba se transformará numa cadela antes de morrer. E assim se dá, no desfecho da peça. Martha Nussbaum argumenta que a vingança assume

2 A expressão é de Didi-Huberman e nomeia um dos volumes de sua série de estudos sobre a figura da *Ninfa*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*. Essai sur la mémoire d’un geste. Paris: Gallimard, 2019.

a função compensatória de um novo valor de justiça, profanada pelo crime e pela traição de Poliméstor. Assim, apesar de todo o sofrimento, do mal que chega a cometer e que sobre ela se abate, Hécuba preservaria o valor supremo de amar a sua família e honrar os seus mortos. Este seria ainda um modo de viver uma vida plena. Esse sentido é recuperado por citação nos versos de Tatiana Faia, na cena de uma discussão entre amigos hospedados no mesmo apartamento em Atenas:

[...] a tua voz se confunde com a minha
 ao discutirmos as páginas
 em que martha nussbaum nega
 que hécuba desconheça
 apesar de todas as tragédias
 o que seja uma vida
 inteiramente vivida (Faia, 2023a, p. 26).

Numa virada dialética final, o ensaio de Martha Nussbaum sugere que a tragédia de Eurípides faz um elogio do risco, chegando à noção de que a felicidade, para ser inteira, não poderia evitar as ameaças ou as ocorrências da infelicidade, pois não há vida que seja inteira sem a ameaça ou a experiência da perda.

O que essa peça nos demonstra, contudo (...), é que há, de fato, uma perda de valor sempre que os riscos envolvidos na virtude especificamente humana são obstados. Há uma beleza na disposição de amar alguém em face da instabilidade e da mundaneidade do amor que não está presente em um amor completamente digno de confiança (Nussbaum, 2009, p. 369).

Essa lição que a tragédia *Hécuba* e a personagem Hécuba encarnam e transportam para o *Adriano* de Tatiana Faia é aí, mais do que recitada, recuperada performativamente, fazendo do poema o palco

para uma nova peça. Os amigos que partilham uma casa, versões reminiscentes de Hécuba e Poliméstor, encenam um desfecho invertido da tragédia: reverterem a falsidade em verdade, o fingimento daquela *aterradora paródia mútua de afeição* na realidade da *simpatia profunda que os une*. Em extrema fidelidade, esses dois se fazem companhia, cuidam um do outro, discutem livros, defendem mesmo da febre (vestígio da ira clássica), o prazer da conversa. E, sobretudo, buscam os olhos um do outro. Fundam um novo começo, que, em meio a tanta perda e à deriva de tudo, é rasgadura no tempo, lugar de sentido, de liberdade, por frágil que seja. Aprendendo com os fantasmas, com o mal e com o bem de um passado remoto que dá espessura às suas próprias ações, partem para reconhecê-los ainda na Atenas contemporânea. Não se arrastam ou andam sobre quatro patas, feito besta ou cadela: levantam-se, amparam-se, apoiam um ao outro e cambaleiam juntos, num passo quase de dança, como *Ninfas* sobreviventes.

antínoo está morto
adriano está morto
e eu por enquanto continuo
viva a pensar
que o princípio do mundo
podia ser isto
o olhar que procura por toda a sala
até ao ponto onde te manténs à distância
imóvel na cama e cheio de febre
[...]
sem certezas discutimos que dose
exactamente te poderia deixar sem dor
por algumas horas
para que pudéssemos
atravessar a cidade
sem parar de conversar

(...)
levantas-te com dificuldade
e seguro-te de pé
cambaleamos juntos
em direcção à varanda
com o teu peso contra o meu
reparo que apenas um de nós
sabe mesmo dançar
e o outro é só bom a fingir

não quero nenhum começo
que não te inclua a ti (Faia, 2023a, p. 26-27)³

RECEBIDO: 24/07/2023 APROVADO: 09/08/2023

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marlon Augusto. Os usos do sintoma. *Lacuna*. Revista de Psicanálise. n. 13, ago. de 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-09/>. Acesso em: 6 de julho de 2023.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas 1). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CLUBE dos Poetas Vivos: Tatiana Faia. Entrevista conduzida por Teresa Coutinho. Podcast. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnWuYmX3Crc>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

³ Este texto é dedicado a Marlon Augusto Barbosa, por todas as conversas sobre ninfas e pela companhia na viagem a Salvador em julho de 2023, abertura na rede do tempo, em que foi escrito.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva (*Saber das imagens, saber excêntrico*)”. Ymago. Tradução: Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: Essai sur la mémoire d’un geste. Paris: Gallimard, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FAIA, Tatiana. *Adriano*. 2ª edição. Lisboa: (não) edições, 2023a.

FAIA, Tatiana. Como chegar a Ítaca. In: *Enfermaria6*. Oxford, 16 e 18 jun. 2023. 2023b. Disponível em: <http://www.enfermaria6.com/blog/tag/%C3%8Dtaca>. Acesso em: 6 de julho de 2023.

FAIA, Tatiana. *Leopardo e abstracção*. Lisboa: Fresca, 2020.

FAIA, Tatiana. *Um quarto em Atenas*. Belo Horizonte: Macondo, 2019.

KADARÉ, Ismail. *A filha de Agamenon / O Sucessor*. Tradução: Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução: Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Transportes da liberdade. (Wordsworth, Byron, Mandelstam). In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução: Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª. ed. São Paulo: 34, 2017.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos – volume 1. Organização e tradução: Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Tradução: Martha Calderaro. 26ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

MINICURRÍCULO

MÔNICA GENELHU FAGUNDES é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Sua área de pesquisa são os Estudos Interartes, e seus interesses de investigação concentram-se em teorias da imagem e em diálogos entre literatura e artes visuais, com foco na poesia portuguesa moderna e contemporânea. Regente da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ), no triênio 2023-2026, e membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura.

***Escuro*, de Ana Luísa Amaral: poesia em rizoma**

Escuro by Ana Luísa Amaral: poetry as rhizome

Susana L. M. Antunes

University of Wisconsin-Milwaukee

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1179>

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura crítica do livro *Escuro* (2014), de Ana Luísa Amaral, a partir da perspectiva filosófica da noção de rizoma proposta por Gilles Deleuze (1925-1995) e Pierre-Félix Guattari (1930-1992). Neste sentido, as multiplicidades cruzadas pela diferença do pensamento num jogo permanente e dicotômico presente em *Escuro* possibilitam a horizontalidade da poesia que se movimenta na força da delicadeza subterrânea do rizoma que se multiplica diferencialmente. Pela arquitetura corporalizada na multilinearidade de diferentes rotas de leitura, *Escuro* é perspectivado a partir da análise dicotômica e rizomática que enforma a rede conceptual deleuze-guattariana.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Luísa Amaral; *Escuro*; poesia portuguesa contemporânea; rizoma

ABSTRACT

This article proposes a critical reading of the book *Escuro* (2014), by Ana Luísa Amaral, from the philosophical perspective of rhizome proposed by Gilles Deleuze (1925-1995) and Pierre-Félix Guattari (1930-1992). In this sense, the crossed multiplicities by the difference of thought in a permanent and dichotomous game in *Escuro* make possible the horizontality

of the poetry that moves in the strength of the subtlety underground of the rhizome that multiplies differentially. Through the architecture embodied in the multilinearity of the different reading routes, *Escuro* is viewed from the dichotomous and rhizomatic analysis that shapes Deleuze-Guattarian conceptual network.

KEYWORDS: Ana Luísa Amaral; *Escuro*; Portuguese contemporary poetry; rhizome

Do gesto, do impulso, com que se escreve poesia, há circunstâncias pensadas, ligadas ao mundo que de nós é mais rente, e outras completamente inesperadas. (...) Muitas vezes senti o poema como mais verdadeiro do que eu, e foi ele que me guiou, mais do que eu ao poema. Como sempre acho que acontece na poesia (Amaral, 2017, p. 237).

A propósito das homenagens à Ana Luísa Amaral realizadas na edição de 2022 da Feira do Livro do Porto, Maria Irene Ramalho apresentou a lição intitulada *Ana Luísa Amaral: Poesia e Mundo*, de onde transcrevemos as palavras iniciais:

Os dezassete livros reunidos em *O Olhar Diagonal das Coisas* revelam um profundo conhecimento da tradição poética ocidental, um domínio total das suas formas, metros e temas em várias línguas. Um estimulante diálogo com outras artes, com diferentes pensares, uma conversa infinita com inúmeros poetas e poéticas do mundo, uma sábia combinação do velho e do novo, do pessoal e do político, do erudito e do doméstico, do solene e do cómico e ainda uma severa atenção aquilo a que costumamos chamar os valores ocidentais, suas glórias e misérias, suas contradições e justiça, seus gestos imperiais, suas inclusões e suas brutais exclusões. Esta última temática acentua-se com o passar dos anos e é mais saliente em alguns livros recentes como *Escuro* e *Ágora*,

onde sobressaem as posições anticapitalistas, anticolonialistas e antipatriarcais da cidadã Ana Luísa Amaral (RFLP2022 [...], 2022).

As palavras de Maria Irene Ramalho realçam os traços da poética de Ana Luísa Amaral, conduzindo-nos, simultaneamente, por entre itinerários possíveis manifestados em *Escuro*, livro publicado em 2014. A edição escolhida apresenta uma capa que merece referência por suscitar a atenção do olhar que pousa sobre a imagem d’ *O Guardião*, desenho do poeta, pintor e artista gráfico inglês William Blake (1757-1827) usado na capa do livro *Jerusalem* (1804-1820), uma ilustração que materializa o convite para transpormos o arco gótico – símbolo da verdade – ao encontro da poética de *Escuro*, iluminado pela luz que interseta, levemente, a noite, anunciando dicotomias que assistem a poética do livro em análise.

De estrutura simétrica, *Escuro* apresenta-se organizado em três secções: “Claro-Escuro”, composta por dois poemas; “Por que outra noite trocaram o meu escuro”¹, formada por dezasseis poemas, e a terceira secção intitulada “Outra fala”, novamente constituída por dois poemas. Os dois poemas apresentados em “Claro-Escuro” constituem-se como o introito do que será desenvolvido na segunda secção. Neste sentido, o poema “Das mais puras memórias: ou de lumes” representa a invocação do tempo feliz da infância, ao qual se contrapõe o tempo do presente, tempos que coabitam no drama dos acontecimentos da atualidade (“Hoje, os jornais nesta manhã sem sol / falam de coisas tão brutais”) (Amaral, 2014, p. 14), no espaço e no lume “[d]as mais puras memórias”:

¹ Último verso do poema “Cerimónia” (Amaral, 2014, p. 44).

Ontem à noite e antes de dormir,
a mais pura alegria

de um céu

no meio do sono a escorregar, solene
a emoção e a mais pura alegria
de um dia entre criança e quase grande
(...)

Hoje, os jornais nesta manhã sem sol
falam de coisas tão brutais
e tão acesas, como povos sem nome, sem luz
a amanhecer-lhes cor e tempo,
de mortos não por vidas que passaram,
mas por vidas cortadas a violência de ser
em cima desta terra sobre outros mortos
mal lembrados ou nem sequer lembrados

E eu penso onde ela está, onde ela cabe,
essa pura alegria recordada
que me tomou o corredor do sono,
se deitou a meu lado ontem à noite
(...)

como fazer de tempo? como fingir o tempo?

.....

E todavia os tempos coabitam
E o mesmo corredor dá-lhes espaço
e lume (Amaral, 2014, p. 13-15).

Como afirma Maria Irene Ramalho, este poema retrata “(...) a construção do sujeito poético. Primeiro num tempo luminoso, o de ontem, com recurso à memória da inocência da infância; depois, num tempo brutal, o de hoje (...)” (Ramalho, 2014, p. 16). O poema “Entre mitos: ou parábolas”, segundo poema da secção “Claro-Escuro”, nomeia a presença de tempos e de espaços históricos relacionados com Portugal e com a Europa. Se no poema anterior era a construção do eu poético que se evidenciava, neste poema é a desconstrução da presença ainda viva de uma herança que continua a regular formas de ver e atuar tecidas ao longo do poema. Constituindo-se como “(...) uma parábola do primeiro colonialismo europeu, esse que chegou a África, ‘às margens do Nilo’, e devastou culturas e saberes ancestrais” (Ramalho, 2014, p. 164), “Entre mitos: ou parábola” apresenta a reestruturação do pensamento manifestada através de uma atitude pautada pela diferença e não pela repetição de acontecimentos, como elucidam as palavras de Gilles Deleuze em *Diferença e repetição* – projeto filosófico que, na sua essência, distingue o espaço de um pensamento da representação (ortodoxo, metafísico, racional) do espaço de um pensamento da diferença (pluralista, ontológico, ético), ou seja, um pensamento capaz de pensar a diferença e que não se subordina nem à identidade nem à repetição mecânica – ao afirmar que “(...) o princípio de diferença não se opõe à apreensão das semelhanças, mas, ao contrário, deixa-lhe o maior espaço de jogo possível” (Deleuze, 1988, p. 21), um espaço onde o movimento produz a comoção

(...) do espírito fora de toda a representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito (Deleuze, 1988, p. 17).

Ainda segundo Deleuze, nestes espaços acontecem os verdadeiros movimentos que, conectados com o poema mencionado, traçam itinerários na procura de luz para alvejar caminhos de escuridão.

O conjunto de dezasseis poemas anteriormente referido e que integra a secção mais longa constitui-se como o “(...) corpo central do longo poema-feito-de-poemas, (...) (Ramalho, 2014, p. 164), onde “(...) a poeta revê a história de Portugal e da Europa – da expansão imperial ao colonialismo – e mostra como essa história se projectou por meio de guerras supostamente em busca da utopia e da paz” (Ramalho, 2022, p. 1355). Nesta secção de *Escuro*, sente-se de novo a diferença (e não a repetição) do olhar de Ana Luísa Amaral adensado pela escuridão daquele período da história portuguesa e europeia. Em desconstrução reinventada, desfilam desde D. Dinis até ao Adamastor, passando pela Rainha Santa, Inês e Constança, o infante D. Henrique, a Ínclita Geração, Fernão Lopes, D. Sebastião e Mariana Alcoforado

(...)
 dobrada ao meio pelo escuro das vestes,
 pelas juras forçadas que cumpri,
 pelo dever que me ditou meu pai
 (...)

Porém, fui eu que as fiz, às letras dessas cartas,
 eu, que as fui construindo devagar,
 na escuridão da cela
 (...)

Por isso me chamastes, senhores,
 no vosso tempo, uma palavra nova e ágil:
 literatura
 (...)

Quero dizer-vos hoje,
 neste tempo tão escuro,
 mas de um escuro diverso que eu tive:
 adeus
 (...) (Amaral, 2014, p. 54).

Como poema-introdutório à história expansionista presente no corpo central desta secção de *Escuro*, Ana Luísa Amaral apresenta-nos o poema “A génese”, o qual convoca a cobiça que “(...) sempre se estendeu, / como polvo cego, pelo tempo e através de solos vários. / Dela nunca fez parte a luz. / Não será menor do que a cobiça / a sede dos mais pequenos por moedas, / maneiras de cobrir o frio que a fome traz. / Juntas – tem-se o escuro / da alma” (Amaral, 2014, p. 21) derramado também pelas vozes das mulheres que

(...) choravam, dos dois lados do mar,
 pelos que partiam e pelos que não estavam a seu lado,
 ou ainda pelos que com elas estavam,
 por serem demasiado meninos.
 Porque esses, indo crescer,
 haveriam também de partir

Agradeciam quando eram os filhos das outras a morrer,
 não os delas, mesmo que os filhos das outras
 tivessem sido assassinados pelos seus próprios filhos.
 (...)

Podiam, por isso,
 as senhoras dos poderosos e as mulheres dos mais pequenos
 entender, separadas mas juntas,
 que tudo era como um jogo de crianças,
 (...)

Nesses sítios onde habitavam sereias e monstros marinhos,
 aí imaginavam-nos elas.
 E nada podiam por eles fazer,
 que o passado lhes era interdito
 – quanto mais o presente, ou o futuro
 (...) (Amaral, 2014, p. 23-24).

Em “Outras vozes”, poema que se segue “A génese”, assistimos à pluralidade de falas que circulam pelas diferentes configurações que enformam o tempo passado (“Fechar os olhos e por dentro ecoar em passado” (Amaral; 2014, p. 25)); o tempo avesso (“tempo (a) virar-se do avesso, e entrar-se ali, / em vórtice, pelo tempo dentro” (Amaral; 2014, p. 25)); o devagar do tempo (“Contemplar devagar o resultado do trabalho / e da espera” (Amaral, 2014, p. 26)); e o não tempo (“sentir a noite dentro da noite, / a pele junto da pele, / imaginar um sítio sem idade” (Amaral, 2014, p. 26-27)). Este conjunto de vozes que ecoam no poema e que outorgam o “embarcar sem mapa até ao fim / do escuro” (Amaral, 2014, p. 27), repercutem-se ao longo de *Escuro* (veja-se, a título de exemplo, o poema “Adamastor” e “A voz”, este último numa alusão ao poema de Fernando Pessoa “Menino de sua mãe” (Amaral, 2014, p. 55 e 57, respetivamente)). Ainda no corpo central de *Escuro*, estão presentes dois poemas intitulados “Europa” (poema 1) e “Europa” (poema 2), poemas não dedicados nem à Europa, filha do rei da Fenícia, Agenor, raptada por Zeus que a levou para a ilha de Creta, nem a uma das quatro maiores luas do planeta Júpiter, mas dedicados, sim, ao continente apreciado como o berço da cultura ocidental. Segundo o *Dicionário Etimológico*, a origem da palavra europa é atribuída às palavras gregas *eurys* (largo, amplo) e *ops* (olho, face), as quais remetem para a ideia da dimensão territorial do continente e, em sentido metafórico, refletem a humana e ampla contemplação. Neste percurso, entendemos estes poemas de Ana Luísa Amaral como o resultado da reflexão sobre uma Europa que se mostra passiva, impotente e distante. Ainda que o amor

pelo continente europeu seja declarado – “É o teu sono / ou o amor de ti / que assim me faz ficar: // ao teu alcance, / mas tu: impossível? // Que monstros te povoam / tão distante de mim? (...)” (Amaral, 2014, p. 59) – é a manifestação do desalento de ser europeia numa Europa “[s]em esfinge que deslumbre” (Amaral, 2014, p. 61) que nos é revelada, como se observa no poema “Europa” (poema 2) onde as perguntas lançadas são o espelho do desconsolo vivido num presente em agonia e num passado que ainda se afirma glorioso:

Pouco fita a Europa, a não ser mortos
 por múltiplos disfarces: química luz,
 os lumes tão reais, os nomes amputados
 pelos números, mesas de números fartas

Alguma vez fitou? De que roubos e fúrias
 lhe foram as paisagens?
 (...)
 que ventos lhe assomaram os cabelos?

Mesmo nesse arrepio novo de um século,
 que prenúncios viu ela? Guerras a destruir-lhe
 solo e gentes, o brilho azul da lua nas
 trincheiras, a mais pura impiedade reluzindo

Não tem olhos agora de fitar, se alguma vez
 os teve: perdeu-os noutras guerras.
 Resta-lhe debater-se, como golfinho em dor
 preso nas redes. Não tem olhos, nem mãos,

nem fita nada, a Europa. Nem cotovelos tem
 que possam suportar justiça e bondade.
 E mesmo aqui, se para aqui olhasse, nada veria,
 a não ser gritos. Sem voz. Sem sul.

(...) (Amaral, 2014, p. 60-61).

A encerrar o conjunto dos dezasseis poemas centrais de *Escuro*, a “[i]mprecisa equação de variantes: / estas linhas brilhantes e minúsculas, / que ao olhar se desfazem, espiraladas / em luz, enroladas em língua, antigas / como o mundo // (...) Com quantos movimentos se paga / comoção e o que lhe é dentro? // Bastaria uma onda, mãos unidas (...)” (Amaral; 2014, p. 62) para conduzir a humanidade a “Amar em futuro”, poema que juntamente com “O drama em gente: a outra fala” (Amaral, 2014, p. 65 e 67, respetivamente) constitui a terceira secção intitulada “Outra fala”.

Depois desta incursão pelas malhas de *Escuro*, o encontro com a multiplicidade configura-se no rastreio das palavras de Ana Luísa Amaral que nos conduzem por entre o percurso da sua poesia em rizoma:

Existir sobre o novo não tem de carregar consigo o sentido (bloomiano) de chegar depois do tempo, antes acolher a memória do tempo e integrá-la no presente. (...) Há então impressões não digitais, mas de memórias, ou de formas de sentir aprendidas e integradas. (...) Há, sabemos-lo todos, identidades; mas há também, dentro delas, multiplicidade. As multiplicidades sempre existiram – provavelmente, haveria muitas mais nos períodos pré-coloniais (Amaral, 2017, p. 226-241).

O termo rizoma é usado nas áreas da botânica – tipo de caule subterrâneo que se desenvolve horizontalmente, originando novas plantas através de rebentos laterais – e da filosofia, entendido como uma metáfora para representar a forma como os conceitos se interligam e proliferam sem uma hierarquia estabelecida ou uma estrutura centralizada. Dessa forma, o modelo rizomático ilustra a estrutura do conhecimento (comummente representado pela raiz) que origina múltiplos segmentos, expandindo-se sem obedecer a uma ordem pré-estruturada como acontece com o modelo arbóreo que fundamenta

a ecopsicologia, no qual raízes, tronco e copa se convertem em caminhos de exploração interior com vários níveis de profundidade.

Desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a noção de rizoma representa as complexidades do mundo em que vivemos e permite-nos pensar as multiplicidades por elas mesmas, uma vez que a base do rizoma é indissociável da sua multiplicidade. Fundamentado na ideia de nómada, “[q]ualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14), o rizoma é o contrário da estrutura, pois enquanto esta se apresenta constituída como um “(...) conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 31). O rizoma flui por variação e heterogeneidade, apresentando-se como um mapa “(...) que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 32), sem pontos fixos, nem ordens pré-estabelecidas, apresentando-se, ao invés, como braços de água no leito do rio, linhas de água em fuga que se movimentam, que permitem contrariar o sedentarismo e, simultaneamente, implementar a errância e a diferença do pensamento. Neste tecido textual formado por linhas que se transmultiplicam na evasão que as assiste, o rizoma representa a circulação entre estados, um conjunto de devires que funciona como um princípio cosmológico em aberto. Como afirma Deleuze,

(a) multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e uno, mas, pelo contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo nenhum tem necessidade da unidade para formar um sistema. (...) Há tão-somente a variedade de multiplicidade, isto é, a diferença, em vez da enorme oposição do uno e do múltiplo.

Uma Idéia é uma multiplicidade definida e contínua com n dimensões (Deleuze, 1988, p. 176).

Na escrita de Ana Luísa Amaral, a ideia de rizoma materializa-se nas linhas metamórficas do ato de pensar que, em direções múltiplas, desliza através de *Escuro*, com o avesso a entranhar-se no tempo (“E o tempo virar-se do avesso, (...)” (Amaral, 2024, p. 25)), na memória (“mas a minha lembrança era do avesso, para o futuro (...)” (Amaral, 2024, p. 41)), no porvir (“Por horizonte, o rio: a confundir-se em / pólo mais avesso com o verde do mar (...)” (Amaral, 2024, p. 66)) e na escrita de Ana Luísa Amaral, como afirma Ida Alves referindo-se ao livro *Entre dois rios e outras noites*, publicado em 2007:

Com o primeiro livro editado em 1990, *Minha senhora de quê*, a poeta assinou seu nome na poesia portuguesa e desde então vem desenvolvendo seu trabalho de escrita sobre o avesso da tradição literária, interrogando os bastidores da cena poética e ultrapassando os limites de uma poesia *feminina* (Alves, 2008, p. 227-228).

Ultrapassando limites ao avesso também nos deparamos com a presença de palavras do campo semântico de escuro que, embora assumam uma força maior no livro de Ana Luísa Amaral, sendo representada como “a poeta-do-escuro” (Ramalho, 2014, p. 162), acreditamos que a poética de *Escuro* também traça caminhos que se movimentam, que mapeiam territórios ao encontro com o lume que aquece e ilumina. Tal como o inverno é necessário para que a primavera irrompa, o escuro também se faz necessário para que a luz passe a existir nem que seja só em forma de pressentimento desejado e “[a]docicado à luz / de escuridão” (Amaral, 2014, p. 32) na “memória dessas dobras de tinta espessa” (Amaral, 2014, p. 46).

Nas recriações metamórficas do pensamento, *Escuro* revela as afinidades eletivas da poeta e a simbiose que realiza com a herança do passado, povoando-o de ruturas libertadoras e reflexivas; privilegiando as manifestações de uma poética-rizomática de avessos feita refletindo e infletindo sobre as inquietações do(s) tempo(s) tradu-

zidas num diálogo polifónico com poetas, com figuras da história ocidental e com o desassossego pessoano como anotado por Maria Irene Ramalho (2014, p. 162), Alexandra Pereira (2022) e como testemunham as palavras de Ida Alves:

A poética de Ana Luísa Amaral é ciente de seu tempo, tempo do imperfeito, da cisão, de desconjunções (...). Ainda que seja de simulacros, de perdas, de impossibilidades que seus poemas falem, a escrita do negativo jamais é agressiva ou intensamente melancólica (...). Pelo contrário, sua linguagem é afetiva e lúdica, quase parecer-nos ‘pisar o olho’, aceitando com lucidez o menos de nossa existência (...). Há um equilíbrio muito forte nessa poética entre o desejo de nomear o essencial e a consciência de que o essencial é uma abstração. Sua poética é assim de uma ironia sutil, assumindo o espaço da escrita poética como entre-lugar, permanente mobilidade e variação (Alves, 2008, p. 230-231).

À ideia de “permanente mobilidade e variação” acima referida, adicionamos a proposta de Ammons (1926-2001), a qual estabelece afinidades entre poema e caminhada, justificando a comparação entre duas entidades aparentemente tão distintas pelo facto de entender a caminhada real ou fictícia como a exteriorização de uma busca interior. Neste processo, Ammons encontra respostas para a pergunta:

How does a poem resemble a walk? First, each makes use of the whole body,
involvement is total, both mind and body. (...)
A second resemblance is that every walk is unreproducible, as is every poem. (...)
The third resemblance between a poem and a walk is that each turns, one or more times, and eventually returns. (...)
The fourth resemblance has to do with the motion common to poems and walks. The motion may be lumbering, clipped, wavering, tripping, mechanical, dance-like, awkward, staggering,

slow, etc. But the motion occurs only in the body of the walker or in the body of the words. It can't be extracted and contemplated. It is non/reproducible and non/logical. It can't be translated into another body. There is only one way to know it and that is to enter into it (Ammons, 1968, p. 118)².

Na dinâmica implementada entre poema e caminhada, a poesia de Ana Luísa Amaral também se configura como “(...) uma arte da transmutação. Mas ela pode ser algo mais do que isso, uma magia mais absoluta que fosse num outro sentido, mais exigente e radical: o de querer dominar sobre o papel a imperfeição do mundo (...)” (Martelo, 2010, p. 261), um desejo visível também em *Escuro*.

Conforme afirma Maria Irene Ramalho, “(...) *Escuro* é um poema-feito-de-poemas. Ou, mais bem dito, um poema-feito-de-poetas” (Ramalho, 2014, p. 162). Voltando ao encontro da analogia de Ammons, *Escuro* é feito-de-poemas, de poetas, de caminhadas, de movimentos – ideia presente na capa de *Escuro* anteriormente referida – que levitam acima de um outro qualquer arco gótico ao encontro da desejada “utopia // que é a praia do possível” (Amaral, 2014, p. 10). Embora o penúltimo poema de *Escuro* “Amar em Futuro” seja introduzido pela expressão da condição, é caminhando ao lado do amor, da esperança e da luz, “(...) transbordando [em] gestos que ainda são / da infância” (Amaral, 2014, p. 65) que Ana Luísa Amaral pensa o futuro, como elucidam as suas palavras em entrevista concedida a Madalena Vaz Pinto e Viviane Vasconcelos: “Pensei em falar da poesia como fonte de esperança, pensei em falar na poesia como fonte de memória, pensei em falar na poesia como fonte de resistência” (Pinto; Vasconcelos, 2023, p. 113). Esperança, memória e resistência –

² Parte do título do poema “O tempo dos dragões e algumas rosas” (Amaral, 2014, p. 31).

ainda que sob a ameaça de explosão ou terramoto, como se verifica no poema

Amar em Futuro

Se daqui a mil anos – embora o tempo
então, de outra magia – se daqui
a mil anos, entrar num outro mundo
de harmonias e sons, sem corpo
ou passaporte para lado nenhum,
ou seja: patamar versificado em vida.

Sem ameaça a ponto mais seguro, a vento
mais ameno, ou então habitar uma pequena
cápsula de luz, espaço sem tempo, re-
desenhado o tempo (mil anos, pelo
menos, e o espaço sem fronteiras, sem
linha de suave colisão, magnética e fugaz)

A paz seria toda nesse mundo. Excepto,
muito ao fundo, em arabesco: branda
placa tectónica. E doce, muito leve e
delicada. Placa sem som nem fúria,
nem ribombar solene de trovão,
mas transbordando gestos que ainda são

da infância. Gestos guardados junto de mil
anos (mil anos, pelo menos), e avançando
neles, encontrar outros, ainda mal suspensos
e em tal sabedoria, sustidos pela voz,
tacteados em sons, e luz, e mariposas, como
um cego aprendendo a ler a cor da vida
(...)

Por horizonte, o rio: a confundir-se em
pólo mais avesso com o verde do mar

A paz seria toda. Só a placa movendo-se
tão lenta, ao longo desse tempo, passado já
além de três mil anos. Explosão ou terramoto
a ameaçar – (Amaral, 2017, p. 65-66).

De lumes e vozes “nas margens do humano”³ também se compõe a sinfonia de *Escuro*, uma sinfonia de poesia em rizoma no diapasão das voragens das memórias, das multiplicidades dicotômicas, dos alcances movimentos, das linhas em fuga, dos avessos das diferenças e das diferenças ao avesso de onde brotam “algumas rosas”⁴ em direção à possível luz na esperança desejada de voltarmos a ser, na eternidade do tempo, o avesso, o claro e o humano esplendor d’ “o drama em fala de gente” em lumes de pressentimento:

O drama em fala de gente:

a outra fala

O lume que as rodeia,
a estas vozes,
não foi feito de sol, embora dele
herdasse um rasto de paisagem,
nem se moldou em luz,
que a noite lhe foi sempre o estado puro.

O lume que as sustenta,
a estas vozes,
é mais de dentro, e eu não o sei dizer

³ Adaptado do livro de Ana Luísa Amaral intitulado *Pela Liberdade: Respirações* (2020).

⁴ Parte do título do poema “O tempo dos dragões e algumas rosas” (Amaral, 2014, p. 31).

Pressinto-o só,
e há fases, como em lua, em que o sinto a chegar:
ondas de mim, tempo herdado em camadas
de espessuras diferentes

Mas sempre deste tempo
é o lume que as prende, a estas vozes,
e ao prendê-las as solta
sobre o tempo – (Amaral, 2014, p. 67).

A presença de vozes múltiplas que refletem sobre a literatura, o mundo e o ser humano em movimentos também assolados pelo desconforto, pela inquietude e pelo desassossego desconstroem, reinventam e clamam a afirmação da diferença de pensamento e do sentir de Ana Luísa Amaral em respirações por liberdades⁵ como testemunham as suas palavras:

Mas eu acredito que a poesia é, sempre foi, o espaço da mais pura possibilidade, o espaço onde é possível ensaiar, e até encenar, diversas entidades. E, para mim, ela pode funcionar como um dos lugares privilegiados para um paradigma de inclusão. (...) A poesia não é a língua dos anjos, é a língua dos homens e das mulheres. E não podendo deixar de ser ética, como defende Harold Bloom, é, intrinsecamente, espaço de solidariedade. (...) E ambos os textos [referindo-se a um passo dos Coríntios e a um poema de Adrienne Rich] podem ser válidos para escrever a história de todos nós, porque a história é, fundamentalmente, humana, e dela fazemos todos parte. É aqui que a obrigação cívica não está divorciada da insurreição poética. Assim, poderão as palavras voar, tangentes mas livres. Não importa quais sejam as fronteiras (Amaral, 2017, p. 242).

⁵ Adaptado do livro de Ana Luísa Amaral intitulado *Pela Liberdade: Respirações* (2020).

Poesia em rizoma de afetos – (“Assistimos, no tempo em que vivemos, ao aumento de conhecimento do humano ou à perda do humano?” (Amaral, 2017, p. 230)) –, *Escuro* é também a afirmação de que “(...) todo o poema / é sobre aquele / que sobre ele escreve // (...) Todo o poema / é um estado de paixão / cortejando o reflexo / daquele que o criou / (...) e assim se ama de forma desmedida, / à medida do verso onde a si contempla / e em vertigem / se afoga” (Amaral, 2022, p. 887). Uma vertigem para a qual Ana Luísa Amaral nos convida através da aparente simplicidade do poema “Identidade” que condensa em si o passado (mastros), o presente (monstros) e o futuro (astros):

Identidade

atrás de nós
os mastros

à nossa frente
os monstros

e na parede
os astros (Amaral, 2020, s/p).

RECEBIDO: 28/08/2023 APROVADO: 02/11/2023

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. “Entre poemas de Ana Luísa Amaral”. *Matraga*, v. 15, n. 23, jul./dez. 2008, p. 227-233.

AMARAL, Ana Luísa. *Arder a Palavra e Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D’Água, 2017.

AMARAL, Ana Luísa. *Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

AMARAL, Ana Luísa. *O Olhar Diagonal das Coisas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

- AMARAL, Ana Luísa. *Pela Liberdade: Respirações*. Porto: Universidade do Porto Press, 2020.
- AMMONS, Archibald Randolph. “A Poem is a Walk”. *Epoch. A Quarterly of Contemporary Literature*. XVIII (18) / 1. October/Fall, p. 114-229, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Luiz Orlandi e Roberto Machado (trads.). Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa (trads.). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.
- EUROPA. In: *Dicionário Etimológico. Etimologia e origem das palavras*. (S. l.), c2023. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acesso em: ago. 2023.
- FLP2022 — Lições#2 | Ana Luísa Amaral: poesia e mundo, por Maria Irene Ramalho. (S. l.:s. n.), 2022. 1 vídeo (43 min). Publicado pelo canal portoponto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3co7uW4OTjw&ab_channel=portoponto. Acesso em: jul. 2022.
- MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- PEREIRA, Alexandra. “Entre mitos e outras vozes: Ecos de Fernando Pessoa em *Escuro*, de Ana Luísa Amaral”. Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Universidade do Porto, 2022.
- PINTO, Vaz Madalena; VASCONCELOS, Viviane. “Entrevista a Ana Luísa Amaral”. CARDOSO, Patrícia; David, Sérgio Nazar (orgs.) *Texto, tempo, imagem: interlocuções*. Campina Grande: Realize Editora, 2023. v. 1, p. 113-132.
- RAMALHO, Maria Irene. “Quando o lírico interrompe o épico: ‘Escuro’, de Ana Luísa Amaral”. *Abril – NEPA / UFF*, v. 6, n. 13, p. 161-165, nov. 2014.
- RAMALHO, Maria Irene. A força de dentro. In: AMARAL, Ana Luísa. *Olhar Diagonal das Coisas*. Porto: Assírio & Alvim, 2022, p. 1347-1356.

MINICURRÍCULO

SUSANA L. M. ANTUNES é Professora Associada e coordenadora do programa de português na University of Wisconsin-Milwaukee, EUA. Os seus interesses de pesquisa repartem-se pela poesia contemporânea em língua portuguesa e literatura de ilhas (Ecocrítica, Geopoética) em português, francês e inglês numa perspetiva comparada. A coordenação do volume *Ilhas de vozes em reencontros compartilhados* (Quod Manet, 2021) é um dos seus trabalhos recentes.

Figuração de um certo pensamento animal em Carlos de Oliveira e Carlos Drummond de Andrade

*Figuration of a certain animal thought in Carlos de
Oliveira and Carlos Drummond de Andrade*

Lúcia Melo de Sousa

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1266>

RESUMO

O artigo tem por objetivo fazer uma leitura comparativa de crônicas do livro *Boca de Luar*, de 1984, e de poemas do livro *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, de 1951, e de textos de Carlos Oliveira, com destaque de *Sobre o lado esquerdo*, de 1968, e *Finisterra-paisagem e povoamento*, de 1978. A leitura visa também levantar semelhanças entre as duas poéticas no que diz respeito a uma certa ideia de modernidade que perpassa as obras dos dois escritores. Ideia refratária ao eufórico projeto moderno, positivo e positivista, o que se tornou dominante do fim do século 19 até a metade do século 20. Perspectivada a partir de um modo crítico, a modernidade tardia aparece nos dois poetas modernistas nos indiciados sintomas das crises deflagradas pelo desencanto e desamparo das promessas não cumpridas pelo progresso socioeconômico e tecno-científico anunciado desde o século 18. Fantasmas emergem da razão iluminista em pleno dia. A nossa hipótese de leitura mostra, mediante a construção de possíveis

alteridades na figuração de um pensamento animal, outra elaboração – ou perlaboração – de uma intempestiva leitura da modernidade nos textos dos dois Carlos: o de Oliveira e o Drummond de Andrade. O suporte crítico-teórico vem do ensaio seminal de Jacques Derrida do *Animal que logo sou* e do livro *Literatura e Animalidade* da professora, pioneira nos estudos sobre literatura e animalidade no Brasil, Maria Esther Maciel.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; Carlos Drummond de Andrade; Modernidade; Crise; Animalidade.

ABSTRACT

The aim of this article is to make a comparative reading of chronicles from *Boca de Luar* (1984) and poems from *Claro Enigma* (1951), by Carlos Drummond de Andrade, and texts by Carlos Oliveira, especially *Sobre o lado esquerdo* (1968) and *Finisterra-paisagem e povoamento* (1978). The reading also aims to identify similarities between the two poetics in terms of a certain idea of modernity that runs through the work of both writers. An idea that is refractory to the euphoric, positive and positivist modern project that became dominant at the end of the 19th century until the middle of the 20th century. Viewed critically, the late modernity appears in the two modernist poets as a crisis symptom of disenchantment and helplessness of the unfulfilled promises of socio-economic and techno-scientific progress announced since the 18th century. Ghosts emerge from the enlightenment reason in broad daylight. Our reading hypothesis shows, through the construction of possible alterities in the figuration of an animal thought, another elaboration – or perlaboração – of an untimely reading of modernity in the texts of the two Carlos: de Oliveira and Drummond de Andrade. The critical-theoretical support comes from Jacques Derrida's seminal essay *Animal que logo sou* and the book *Literatura e animalidade* by Maria Esther Maciel, a pioneer in studies on literature and animality in Brazil.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; Carlos Drummond de Andrade; Modernity; Crisis; Animality

EXERCÍCIO DE APROXIMAÇÃO

Carlos de Oliveira (1921-1981) é um escritor português, nascido no Brasil no ano de 1921, em Belém do Pará. Filho de pai emigrante e

mãe luso-descendente – oriunda de Santos, São Paulo – parte aos 2 anos de idade, em definitivo, com a família para Portugal. O pai, médico, firma residência, primeiro em Camarneira, e depois em Nossa Senhora de Febres. Localidades pertencentes à região da Gândara, onde o escritor passa os anos da infância e da adolescência. Região que, segundo o próprio poeta, deixou marcas indeléveis em sua memória afetiva. Aqui já começa a ser estabelecida a primeira relação entre ele e o Drummond de Andrade. Se a pedra fundamental da poesia de Drummond foi a pedra no meio do caminho, interposta entre o poeta e o mundo já no primeiro livro de poemas *Alguma Poesia*, publicado em 1930, a de Oliveira se manifestou num grão de areia, como está enunciado no poema em prosa “Dunas”, publicado no livro de 1968, intitulado *Sobre o lado esquerdo*. No mesmo em que há o intertexto, no poema-homenagem ao poeta brasileiro, intitulado “Carlos Drummond de Andrade”. Antes de demorar no poema, é bom dizer que o “grão de areia” se constitui matéria-prima de linguagem, bem como tema da escrita de Oliveira também em seu primeiro romance editado em 1943, que é o *Casa na Duna*, configurando-se, pois, as dunas, isto é, os grãos de areia, na primordial página-paisagem de escrita do gandarês. Voltemos a “Carlos Drummond de Andrade”, o poema.

As afinidades eletivas e literárias são explicitadas logo no título do poema, evidenciando que Oliveira vai, na homenagem prestada, mobilizar a poesia drummondiana para, primeiro, estabelecer a ligação que há entre ele, pessoalmente, com a “outra margem do mar” e, segundo, para, literariamente, enunciar a imagem da lavoura como um espaço “arquetipo” comum de escrita. Assim, o poeta modernista brasileiro se liga à “parentela” – tertúlia do poeta neorrealista. O movimento neorrealista emerge em oposição às ideias e aos pressupostos da *Revista Presença*, reivindicando uma postura empenhadamente política e ideológica para o texto literário. Em

“Carlos Drummond de Andrade”, o sujeito-lírico revela: “meu orgulho onomástico / deixado / na outra margem do mar / quando parti / para cuidar das lavras deste lado / e silabicamente / me perdi.” (Oliveira, 2021, p. 103). Habitantes de países diferentes aprenderam, porém, a lavar/escrever, cada qual com seu estilo e linguagem, paisagens literárias nas duas margens do mar banhado pela língua portuguesa.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) circulou pelos jornais portugueses desde 1923. Nos anos 40, porém, a presença do itabirano se faz mais acentuada. Em 1943 ele aparece numa antologia, organizada por Alberto de Serpa, intitulada *Melhores poesias brasileiras*. Consta, de Carlos de Oliveira, em 1944 no *Diário de Coimbra*, uma resenha crítica sobre ela sob o título: “Uma antologia de que a poesia brasileira não tem culpa”. Em 1965, organizada, prefaciada e assinada por Massaud Moisés, é editada a *Antologia Poética*. Uma 2ª edição dessa antologia vem a público em 1985 pelo *O Jornal*, intitulada *60 anos de Poesia*, com organização e apresentação de Arnaldo Saraiva sob o título: “Drummond em Portugal”. O próprio Drummond, dois anos antes de sua morte em 1987, tomaria parte na elaboração de uma obra poética em 8 volumes, que sairia lançada em 1989 com a chancela da Europa-América e a introdução, assinada por Arnaldo Saraiva, com o título “Um poeta universal.” Daí, pode-se perceber a grande circulação da poesia brasileira em Portugal, incluindo, é claro, a do período modernista, e de como a obra drummondiana é recepcionada e lida a partir dos anos 50, constituindo, pois, uma fonte e uma influência na formação de vários nomes da moderna e contemporânea literatura portuguesa. Carlos de Oliveira foi um dos poetas que aprenderam a lavar-escrever com o fazendeiro do ar de Itabira. A presença do mineiro é firmada e confirmada nos espaços literários portugueses. A título de ilustração, citamos mais um exemplo, o da *Revista Inimigo Rumor*, publicação de divulgação de

poesia e crítica de poesia, coeditada pela Viveiros de Castro Editora/7Letras, do Brasil, e a Livros Cotovia, de Portugal, que dedica um dossiê ao poeta mineiro no ano de seu centenário de nascimento, celebrado em 31 de outubro de 2002. Com maioria de leitores portugueses, notadamente críticos, o número 13 da revista em homenagem a Drummond foi idealizada com o propósito, também, de reclamar e atualizar os usos de leitura da poesia drummondiana em terra lusa na contemporaneidade, o que há muito ocorreu nos idos dos anos 60 e 70.

Das crônicas falemos. Sim, porque, para além da poesia, a prosa de Drummond também circulou de modo expressivo na imprensa dos fins dos anos 70 e meados dos 80, mais precisamente, no *Jornal do Fundão*, periódico em que se publicou e divulgou a poesia do mineiro, e também suas crônicas, em Portugal. De 1979 a 1986, por 7 anos consecutivos, e semanalmente, as crônicas saíram, simultaneamente, no *Jornal do Brasil*, sediado na cidade do Rio de Janeiro, e no *Jornal do Fundão*, sediado na cidade de Lisboa.

É interessante recuperarmos, para desenvolvermos a certa ideia intempestiva de modernidade em Drummond, um texto da crítica literária Flora Süssekind intitulado “Um poeta invade a crônica”, do ano da morte do poeta, 1987, publicado no Suplemento Literário da *Folha de São de Paulo*, de 21 de agosto. Dias depois, portanto, da morte de CDA, ocorrida no dia 17 de agosto. Flora tentava entender a unanimidade, de público e crítica, em torno do nome do filho das Minas Gerais como O maior poeta da literatura brasileira do século XX. A conclusão a que a crítica chega é a de que o título se deve ao fato de Drummond dar o salto, na figura do poeta-cronista, para fora dos dois modelos de poeta que a tradição crítica moderna inaugurou: a de dicção mallarmaica e a de dicção baudelairiana. A saber: a que faria da ideia de forma, a forma ideal para o poema, no caso de Mallarmé; e a que figuraria em permanente duelo com o leitor, no

caso de Baudelaire, constituindo o estilo do itabirano numa abertura para uma ideia de poesia centrada no circunstancial. A partir de uma ideia de prosa de cariz, além de lírica, reflexiva, no sentido de beber no cotidiano, no calor da hora, ou – na expressão “pela boca urgente da crônica” usada por Sússekind (1987) – pensar e comentar a emergência do desassossego do mundo modernizado em convulsão no período do pós-Segunda Guerra. “Escrevedor de coisas” (Andrade, 1984, p. 8), cúmplice do leitor, os seus temas carregam um duplo valor: poético e prosaico. Daí o salto para o valor de cunho filosófico, porque de uma filosofia aprendida ao rés-do-chão da realidade cotidiana. Ou como vai afirmar Nancy (2006), a poesia se fazendo poesia, resistindo nas dobras da linguagem, ou como outro modo de ser crítico, mas em diálogo com o leitor, e como primeiro leitor de si mesmo. Ao lançar mão de tal procedimento, o poeta abala as fronteiras entre os gêneros, e o cronista-poeta, desse modo, sugere o “terceiro tom” tanto para o espaço da poesia-crônica, quanto para o da crônica-poesia, como um espaço de quase ensaio (de mistura de fato e ficção), em que se encena o jogo entre experiência e experimentação, bem como neste entrelugar formal também apresenta a tensão dos limites borrados pela tal ideia intempestiva de modernidade. Em estado de crônica, pois, revelar-se-ia a literatura de Carlos Drummond, segundo Flora Sússekind (1987).

Sobre os ombros dos dois poetas aqui comparados, recaiu a crítica de poetas formalistas. Drummond, que ganhou expressão nacional com sua *Rosa do Povo*, livro de 1945, em que lança mão de uma palavra poética carregada de “emoção inteligente”, isto é, sem ser panfletária, porém empenhada na denúncia dos horrores da guerra, da miséria material e espiritual do homem moderno das grandes cidades, vai ser criticado ao publicar, em 1951, seu *Claro Enigma*. Semelhante julgamento também recaiu *Sobre o lado esquerdo* de Carlos de Oliveira. Ele surge na cena literária como integrante do mo-

vimento cultural e literário conhecido como Neorrealismo, período em que a divulgação da literatura era realizada mediante jornais e revistas. O nome de Oliveira figura entre os da importante coletânea intitulada de *Novo Cancioneiro*. O método do movimento tinha por premissa empenhar a palavra literária na denúncia da censura e do fascismo perpetrados pelo ditador António de Oliveira Salazar, bem como desnudar as desigualdades sociais e econômicas, lançando mão das doutrinas do materialismo histórico de cariz marxista. Oliveira começa o seu decurso-discurso literário tendo como norte os valores da ideologia neorrealistas, configurando-se *Alcateia*, de duas edições apenas, a primeira de 1944 e a segunda de 1945 – por vontade do autor não foi mais reeditado –, o seu romance mais ortodoxamente neorrealista. Oliveira, ao longo de sua vida literária, dedicou-se ao trabalho hercúleo de depuração, mediante um rigoroso processo de reescrita, de sua obra. A partir dos anos 60, de *Cantata*, portanto, o escritor começa a dar o salto, quase mortal, de virada para o que denominou de metamorfoses repetitivas empreendidas por sua cal(i)grafia. Esta que vai ser, obsessivamente, escavada e decupada em *Micropaisagem*, livro de poemas de 1968, mesmo ano de *Sobre o lado esquerdo*. Poemas em verso e prosa – ou como vai dizer Flora, na análise de Drummond, de poesia em estado de crônica –, ele traz também, além do poema-homenagem ao poeta brasileiro, o “Carlos Drummond de Andrade”, os significativos poemas “Look back in anger”, “Estrelas”, “Desenho infantil”, “Dunas”, “Lavoisier” e “Sobre o lado esquerdo”. Poemas que leitores de Oliveira sabem que vinham sendo gestados nas crônicas-ensaios de *O aprendiz de Feiticeiro*, escritos em diferentes momentos, porém publicados em livro em 1971, bem como ideias, temas e personagens, apresentados no volume, ressurgem na “estranha forma” em que se constitui o último romance de 78, *Finisterra*.

O uso, então, que faço dos textos dos dois poetas-cronistas/cronistas-poetas assume, pois, o viés da leitora que vê e analisa as tensões e paradoxos neles existentes como indícios de sintomas da emergência de uma certa ideia de modernidade intempestiva que irrompe com dupla valência: de crise e de crítica. Modernidade tardia – ou outra leitura da modernidade que se apresenta como tradução do pensamento contemporâneo – apresenta-se como uma alternativa ao modelo eufórico de modernidade, de cariz positivo e positivista, que vem desde o século 17. Projeto de modernidade, que concebia a ideia de progresso e desenvolvimento tecno-científico, centrado no conceito de homem e humanismo estabelecido pelo modelo antropocêntrico, que estatui o sujeito moderno como soberano, dotado de razão. Modelo sustentado pelo *Cogito ergo sum* cartesiano que exclui, de modo categórico e hierárquico, figuras de alteridade de mundos e viventes, logo, do Outro, que não correspondia à súpula racional, como, por exemplo, a alteridade animal. Esse paradigma, estabelecido a partir de pares dicotômicos pela metafísica ocidental desde Platão, constitui o fulcro da filosofia da *Desconstrução* de Jacques Derrida. Como método desconstrutivista, a estratégia derridiana vem abalar os alicerces da filosofia ocidental preconizados a partir de um contraproducente binarismo. Um deles constitui o par humano-animal.

Em *O Animal que logo sou*, de 2002, Derrida, ao questionar os pressupostos conceituais da filosofia humanista antropocêntrica, aponta duas formas de o homem se relacionar com o animal: 1) como “uma coisa vista mas que não vê”, 2) e a que se sustenta na troca de olhares com ele. Daí lança a tese: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (Derrida, 2002. p. 12). Penso que as palavras de Derrida solicitam as de Drummond, como as de Drummond

antecipam as de Derrida, na pergunta que o narrador, em 3ª pessoa, faz no fim da crônica: “E, se consegue-nos alguma coisa, esta nunca jamais foi captada para os homens que merecem crédito; só os ficcionistas é que costumam registrá-la, mas quem leva a sério ficcionistas?” (Andrade, 1984, p. 10). E poetas, pergunto eu?

A crítica Maria Esther Maciel, instigada pelo ensaio *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida, desenvolve o ponto levantado pela crônica drummondiana ao sustentar a tese de que é possível, mediante a sondagem via imaginação de poetas e ficcionistas, o acesso e a expressão do pensamento e da sensibilidade animal. Ela, a partir dos designativos zooliteratura e zoopoética trazidos por Derrida, vai estender os dois designativos até chegar aos conceitos de zooliteratura e zoopoética para explorar, tanto em textos teóricos, quanto em textos literários, a temática animal e a relação humano-animal, que deem a ver a alteridade animal da perspectiva deles. Maciel vai, então, configurar um *corpus* literário que abrange da literatura de Kafka, como, por exemplo, a seminal e clássica novela *A metamorfose*, de 1915, passando pela do sul-africano J. M. Coetzee e chegando à literatura brasileira com Clarice Lispector, Drummond, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e outros. É bom lembrar de que foi através da leitura de dois poemas, “História natural” e “Um boi vê os homens” do poeta mineiro, que a professora começou a desenvolver sua pesquisa sobre o tema da animalidade. O poeta apresenta os viventes não humanos dotados de singularidades e subjetividades. Vistos não mais de forma antropomorfizada, eles são investidos de um duplo valor: de razão e de sensibilidade. Sigo, pois, como se pode perceber, a trilha aberta pela máquina do mundo natural de Drummond e já bem palmilhada pelos estudos da pesquisadora. Acrescento aos dois poemas, os significativos versos de outro, os da “A máquina do mundo”: “e tudo que define o ser terrestre / ou se prolonga até nos animais / e chega às plantas para se embeber” (Andrade, 1974, p. 199).

Carlos Drummond de Andrade, em *Claro Enigma* (1951), no poema “O boi vê os homens”, põe em questão, pela perspectiva da “filosofia” ruminante bovina, e sob a clave da ironia, o projeto de civilização pelos profetas e filósofos da ciência, da tecnologia e do progresso. Profetas e filósofos que impuseram o conceito de um eu soberano, logo, racional. Esta perspectiva é solapada pelo ponto de vista do animal. O poeta indicia, assim, a promessa da utopia falhada da modernidade.

O boi, voz e imagem figurados pela imaginação do poeta, olha e fala do homem ao homem: “Coitados, dir-se-ia não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno, / como também parecem não enxergar o que é visível / e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes / e no rasto da tristeza chegam à *crueldade*” (Andrade, 1974, p. 167, grifo nosso). O homem moderno, no afã de tudo dominar, arrogando para si o direito a uma superioridade, sente-se, igualmente, no direito de matar e sacrificar os viventes humanos e não-humanos em prol de seu benefício social, econômico e bel-prazer. Direito que, segundo Derrida, no *Animal que logo sou*, vem desde *Gênesis*. Do ponto de vista judaico-cristão, animais e outros viventes não-humanos, estão apartados do homem por não possuírem, alma. Já do ponto de vista filosófico, a separação se dá por eles não possuírem *logos*. Legitimada por discursos que vão da religião à filosofia, a condição assujeitada dos animais cristalizou-se no conceito moderno de sujeito de Descartes, e reverbera e vigora, ainda, na maior parte do pensamento ocidental. Hoje se sabe que, nem mesmo na Índia, a vaca figura mais como um Totem, ou seja, num ser sagrado, uma vez que foi transformada em produto de exportação. O país aparece como um dos grandes exportadores de carne bovina na atualidade. Com a separação radical do humano dos animais e de outros viventes não-humanos, a partir de uma catalogação de elementos e características próprios do homem, como, por exemplo,

o pensamento lógico-racional, jogou-se, à margem da filosofia e do mundo ocidentais, todos aqueles que não fossem dotados de razão e de linguagem (leia-se: a humana). Por isso, foram submetidos a um processo de coisificação e de tratamento violento e cruel. Atualmente, há denúncias, por grupos que defendem o direito dos animais, de maus-tratos a eles, assim como a reivindicação por melhores e dignas condições de vida. Explorados como força de trabalho, cobaias para experimentos científicos, criados em fazendas de confinamentos para comercialização e para obtenção de lucros com os seus corpos, os animais são assujeitados a mandos e desmandos dos soberanos, que têm nas mãos a decisão sobre a vida ou a morte de bichos e do homem tratado como besta de carga.

Percebe-se, assim, que tanto a crônica “Visitante Noturno” quanto o poema “O boi vê os homens” antecipam as discussões no que diz respeito ao debate sobre o biopoder, a bioética e a biopolítica em pauta hoje, levantado pela emergência climática e pelo aquecimento global. Reparemos na reflexão empreendida pelo narrador, que faz uso de uma ambígua voz narrativa, pois se trata de um sujeito em 3ª pessoa do singular, um ele, vendo-se de modo enviesado, que olha para si fora de si, atravessado pela presença de um ser de “vida mínima”, de um “aquilo”:

(...) sentiu-lhe a presença e pensou imediatamente em esmagar o intruso. Chegou a mover a mão. Não o mataria com os dedos, mas com outra folha de papel.

Deteve-se. Não seria *humano* liquidar aquele bichinho só porque estava em lugar indevido, sem fazer mal nenhum. Inseto nocivo? (...) E na dúvida, era melhor *deixar viver aquilo*, que nem nome tinha para ele. Com que *direito aplicaria pena de morte* a um desconhecido infinitamente desprovido de meios sequer para reagir, quanto mais para explicar-se? (...) *juiz automeado e algoz em perspectiva* (Andrade, 1984, p. 7-8, grifo nosso).

Percebe-se que o cronista-poeta traz à tona a questão da bioética e do biopoder a partir do discurso ficcional, e faz-nos meditar e rever o modelo científico, de progresso e de civilização, empreendido pela modernidade eufórica. O observador, “daquilo, que nem nome tinha”, desarma-se de seu poder de juiz e aprende a exercer a compaixão e a empatia para com a “coisa”. Como vai afirmar Derrida: nomear o animal de animal, no singular, é privá-lo de identidade e subjetividade, negando-lhe o direito de viver. O filósofo, em vez de lançar mão do pronome neutro *aquilo*, cria o neologismo, num jogo com a língua francesa, *animot/animaux*, para, na rasura do significante, inventar uma abertura para poder ouvir a voz das inúmeras figuras de alteridade silenciadas na palavra *animot*, agora ouvidas no plural *animaux*.

Outra discussão levantada, e posta em xeque por Derrida, trazida já por Michel de Montaigne (1533-1592), em seus *Ensaio*s publicados no séc. XVI, e sustentada pelo filósofo da Desconstrução, é o fato da dicotômica filosofia cartesiana defender e propalar a falta de capacidade dos animais de se comunicarem por não possuírem *lógos*, isto é, fala (linguagem), razão e consciência. Tais elementos passaram, então, a ser considerados os próprios do homem, constituindo a linguagem por ele usada como algo singular. Partindo dessa premissa, seria impossível de haver comunicação, conversa e, muito menos, entendimento entre um animal e um animal humano. Carlos Drummond de Andrade, na esteira de Jacques Lacan, mostra que há, inclusive entre os animais humanos, falta de entendimento, já que haveria uma irreduzível incomunicabilidade entre os homens por conta de uma inerente opacidade da linguagem. O cronista-poeta, assim, abala a tese de Descartes e de toda metafísica ocidental, quando o narrador reflete – e se reflete – ao atravessar os olhos do inseto e por eles ser atravessado:

Já não escrevia. Olhava. Mirava. Sentia-se também olhado e mirado (...) Seria exagero encontrar expressão naqueles dois pontinhos negros e reluzentes, mas o fato é que deles parecia vir para os olhos do homem um sinal de atenção e curiosidade. E os dois, homem e inseto, assim ficaram longo tempo, na muda inspeção, ou conversa, que não conduzia a nada. A nada? Muitas conversas entre os homens também não levam a resultado algum, mas há sempre a esperança de um entendimento que pode vir das palavras ou de uma troca desprevenida de olhares. E o olhar pode penetrar mais fundo que as palavras (...) Dos dois, talvez fosse ele, homem, o que menos habilitado se achava para uma forma de comunicação, aquém - ou além - dos códigos tradicionais (...) decepcionado talvez com a *incomunicabilidade dos gigantes* (Andrade, 1984, p. 9-10, grifo nosso).

Percebe-se, também, um jogo antitético e irônico entre a imagem do animálculo e a do gigante/homem. No encontro inesperado do diverso: do homem com o inseto, o decepcionado é o inseto, pois não encontra interlocutor capaz de ir aquém ou além dos códigos tradicionais para com ele conversar e conviver. Talvez a lição da “coisinha insignificante”, como a de outros animais, vegetais e viventes não-humanos em geral, seja a do silêncio. Num mundo de tanto barulho e de incomunicabilidade vária e concreta, o silêncio se configure num outro meio de os viventes não-humanos dialogarem conosco, pois, tal qual o poeta-cronista vai sugerir no poema “O constante diálogo”, do livro *Discurso de primavera e algumas sombras*: “Escolhe teu diálogo / e / tua melhor palavra/ ou / teu melhor silêncio / Mesmo no silêncio e com o silêncio / dialogamos.” (Andrade, 1977, p. 135-6).

A ECOPOÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA

A minha hipótese de leitura da obra de Carlos de Oliveira é a de que ela se configure como uma eco-poética, constituída num modo de crise-crítica e que se perfaz nas paisagens da região da Gândara. Ela

é desenhada-escrita da *Casa da Duna* (1943) à *Finisterra* (1978), figurando um movimento da terra à Terra que recobre indistintamente fim e começo da paisagem de escrita. Notemos que esta ecopoética é alegorizada pela imagem da *casa* que se estende da Gândara natal do romance *Casa na Duna/terra* ao Universo/Terra inteira. No romance *Finisterra: paisagem e povoamento*, há a figuração de uma maquete que se indicia, como homologia, da construção arquetônica de uma cosmogonia. Lembremos de que a palavra Ecologia é uma palavra de origem grega: *oikos*, que significa casa, e *logos*, que significa estudo. Isto é, estudo do meio, das casas, em que os seres vivos habitam. A palavra foi cunhada no século XIX pelo zoólogo alemão Ernst Haeckel e tem por objetivo, investigar a relação dos seres vivos e o meio ambiente onde as suas casas são estabelecidas.

A minha interpretação é a de que a ecopoética de Oliveira apresenta uma tentativa de colocar em estado de crise o mundo resultante do projeto moderno, consumado na emergência do mundo neocapitalista, que nos legou “a brutal aventura da destruição”, da bomba de Hiroshima, bem como a poluição industrial como a grande ameaça de gangrena da terra. Penso que há a encenação, via as vozes líricas e narrativas, de um pensamento vegetal, animal e mineral na obra de Oliveira. Encenações em que homens, plantas, árvores, grãos de areia, pedras e animais possam se reinventar e conviver. Daí pode-se prefigurar como Oliveira vai abalar, num só golpe, o projeto de modernidade, portanto, de democracia, tanto da burguesia capitalista quanto da esquerda marxista. Ambos os projetos que, ainda hoje, se sustentam na ideia de progresso e desenvolvimento disseminada pela Razão instrumental herdada do Iluminismo.

O ensaio do pensamento animal de Oliveira se mostra mais problematizado em *Finisterra* (1978), mas se desenha desde *Casa da Duna*, de 1943, bem como na poesia, como podemos observar em alguns

poemas em prosa de *Sobre o Lado Esquerdo* de 1968, no livro de crônicas *sui generis*, *O Aprendiz de Feiticeiro*, de 1971. Senão, vejamos.

Em *Casa na Duna*, há dois episódios em que podemos enunciar o pensamento animal. Um se revela no caso da égua da família de Hilário. Ele deprimido, frustrado e impotente em todos os sentidos, aparelha, uma manhã, o animal para ir a Corgos. O jovem, então, joga todo o seu ódio no animal. Como proprietário, ele pode dispor do corpo da égua, de sua força motriz e de trabalho, pois éguas e terras são propriedades do homem, não esqueçamos dos argumentos de Derrida, desde a Bíblia. Leiamos: “(...) A égua contraía os tendões esguios e galgava os barrancos. Se aguentara o engenho, podia agüentar aquilo. Chicoteou-a. Um golpe firme, de alto a baixo.” (Oliveira, 1992a, p. 659). Ao voltar para casa, o animal é inspecionado e tratado por Firmino, o empregado fiel da Casa dos Paulos, quase um cão de guarda das terras de Mariano Paulo, o Pai, no passado, e de Mariano Paulo, o filho, no presente da narrativa. O narrador revela: “Firmino, consternado, olhava o animal (...). De vez em quando resmungava entre dentes: – Pobre animal” (Oliveira, 1992a, p. 663). Do tratamento cruel, de uso e abuso do bicho animal, ao tratamento cruel do homem animalizado, transformado em burro de carga por Hilário, o soberano. Grita ele: “Posso fazer o mesmo a um cão velho. Ainda não larguei o chicote.” (Oliveira, 1992a, p. 664). Percebe-se que o narrador denuncia tanto a violência do patrão com o empregado, quanto a alienação do homem-cão-empregado, animal domesticado, e arremata: “(...) um cão, cruel e humilde ao mesmo tempo. Mas um cão que nem morder podia, que deixava os dentes podres onde dava a dentada” (Oliveira, 1992a, p. 666).

A outra encenação é quando Mariano Paulo e os dois amigos, Dr. Seabra, o médico, e Gouveia, juntam-se para uma caçada em Corrocovo, nas terras do primeiro. Aliás, cena que abre a paisagem da Gândara no primeiro parágrafo do primeiro capítulo do primeiro

– derradeiro? – romance: “Na gândara há adeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo” (Oliveira, 1992a, p. 603). Paisagem que se configura como uma *finis terrae*, portanto.

Eles vão para a lagoa para caçar, trocam de roupa na cabana de Lobisomem (imagem que remete a um homem metade humano, metade animal). Ele, o camponês desumanizado, ou seja, animalizado, pelos padrões, burro de carga igual a Firmino, carregador dos tonéis de vinho da propriedade de Mariano Paulo, antes de ser, literalmente, esmagado por um deles, e se transformar num Lobisomem, semi-homem, semi-bicho, coxo e desgraçado. Lobisomem era visto e tratado como um toiro e uma besta pelos proprietários do lugar: “– Um toiro, caramba (...) pasmavam do andar firme daquele bruto, um pouco vergado sob os fardos de chumbo (...) – Sim senhor, uma besta de força” (Oliveira, 1992a, p. 606). Lobisomem, porém, com a inocência infantil, vai acariciar, num gesto de compaixão – talvez a um igual? – um dos patos mortos e “doados” a ele: “(...) Lobisomem senta-se a acariciar a plumagem do pato que os caçadores lhe deram, corre-lhe os dedos *vagarosos* nas asas macias, sorri misteriosamente como as crianças.” (Oliveira, 1992a, p. 604, grifo nosso). Dirá a personagem Elizabeth Costello do sul-africano J. M. Coetzee (1940-) em *A vida dos Animais*: “quem diz que a vida importa menos para os animais do que para nós nunca segurou nas mãos um animal que luta pela própria vida; todo o seu ser está em carne viva.” (Maciel, 2016, p. 6). Derrida afirma, depois de fazer a pergunta se os animais sofrem: “Diante do inegável dessa resposta (sim, eles sofrem, como nós que sofremos por eles e com eles)” (Derrida, 2002, p. 12).

De *Pequenos Burgueses* (1948, 1ª ed.), pode-se citar três episódios em que a relação animal-homem é mediada pelo tratamento cruel e de assujeitamento herdado do cristianismo pelos pequenos burgueses e pela aristocracia arruinada do Portugal salazarista da segunda metade do século 20. Relembremos Derrida quando diz que tal tra-

tamento cruel vem legitimado desde as Escrituras Sagradas. Primeiro episódio: pela voz do narrador, vemos como as mulheres são tratadas, literalmente, como éguas. Isto é, boas para montar e açoitar, como Hilário fez com a sua. O Delegado, noivo de Cilinha e amante de Rosário, que é também amante do pai de Cilinha, diz a relembrar uma frase de um tipo dos tempos de estudante em Coimbra: “- Éguas, pá, para montar” (Oliveira, 1972, p. 47). Continua o Delegado: “Estes pequenos burgueses, quando se trata das filhas, põem-lhes o cinto de castidade à nascença e guardam-na a chave no cofre.” (Oliveira, 1972, p. 47). Repare que a questão do tratamento cruel conferido aos animais caminha *pari passu* com o tratamento conferido à mulher, outra figura de alteridade apagada pela autoridade e poder do soberano cristão e falocêntrico dos pequenos burgueses ruralistas de Corgos, bem como da questão sociocultural e econômica da região da Gândara perspectivada pela ecopoética e ecopolítica da paisagem de escrita de Oliveira.

Segundo episódio: a cena em que o menino Ricardo testemunha e aprende, com náusea e horror, a dor da morte no corpo de um ouriço por outros miúdos. Eis a cena:

Os companheiros descobrem o ouriço nos silvedos ao pé da ribeira e empurram-no à paulada para o meio da praça. O bicho, encolhido na sua carapaça de espinhos, é uma bola escura que os *tamancos chutam*, as *vergastas zurzem*. Então, torna-se maior, as *cerdas eriçam-se-lhe* ainda mais, o *guincho assustado enrourquece*. Talvez queira por sua vez assustá-los ou *dizer-lhes* que parem. Incha, enfurece-se. Pois sim. Levantam-se a lata do petróleo, deramam-lho por cima e deitam-lhe fogo (...) Vê a cena de longe, perguntando a si mesmo: para quê? porquê? (...) o ouriço como uma pinha acesa, o guincho *quase humano*, entontecem-no. Vence a náusea, domina-se. Algures, no seu espírito, procura razões para aquilo: a morte infligida porque é morte, a explosiva, *alegre cantoria perante a dor dum bicho*. Que o separa deles? A restrição

dos pais? A falta de saúde? A impossibilidade de mais um esforço para ser *cruel*? (Oliveira, 1972, p. 103, grifo nosso).

Note-se que as “cerdas eriçam-se” e “talvez queira por sua vez assustá-los ou dizer-lhe que parem”. Derrida, em seu ensaio, vai remontar aos ensaios de Montaigne, onde o pensador do século 16 vai questionar a soberania do sujeito moderno por ele ser considerado o único animal a falar, dotado de linguagem, e a expressar sentimentos e pensamentos, configurando a linguagem um próprio do homem. Nesta cena vemos, no eriçamento das cerdas do ouriço, talvez, uma tentativa de se estabelecer um alternativo canal de diálogo, via outra linguagem figurada no eriçar das cerdas, para com os humanos-crianças. No entanto, talvez, com a sensibilidade embotada por uma certa ideia de educação pela crueldade perpetrada pelos valores culturais do Ocidente, os corpos e a linguagem das figuras de alteridade tornaram-se invisíveis.

Estará aí posta em questão a construção da ideia do que seria, não um animal, mas um ser humano pelo processo cultural e civilizatório herdado da modernidade que apartou o homem de seu estado de Natureza? Ou o resultado da ideia de cultura do Ocidente, configurada na repressão dos instintos da animalidade do homem, revelado por Freud no ensaio *O mal-estar na cultura*, que, mesmo reprimida, a animalidade do humano não deixa de habitá-lo e vir à tona? Tanto no gesto dos miúdos/filhos, quanto no gesto dos adultos/pais, o tratamento violento e cruel para com o outro, seja o homem-besta de carga, seja o animal, seja a mulher, repete-se. No entanto, se a relação do homem-animal ainda emerge sob a clave da antropomorfização no caso de Hilário e a égua, da égua e Firmino, de Lobisomem e o pato, há, na cena de Ricardo e o ouriço, um processo de percepção da figura do outro/animal como humano, bem como a revelação da animalidade dos humanos-crianças pelo ato violento e irrefletido,

“de brincadeira”, por puro prazer sádico. No sofrimento do ouriço, “quase humano”, o menino Ricardo experiencia a dor e a morte.

Não é outra a incompreensão que vemos no poema em prosa “Desenho infantil”, duma série de quatro poemas de *Sobre o lado esquerdo*, de 1968. Na Parte I, a imagem, paisagem da memória, em cores se abre:

Os animais no alvorecer, *os gritos* reflectidos num plafond mais denso da neblina e devolvidos aos chiqueiros (...) *na madrugada, a aprendizagem da criança começa pela dor, que se desdobra sem descanso* e a partir de si mesma (...) É fácil ver ainda nos cadernos escolares, no espolio que as razões acautelaram em arcas protectoras, *a cólera das cores*, a impaciência dos traços que rasgam o papel: imaginava dunas ocres, chuva a desabar num ímpeto castanho, animais de chifres encarnados *resistindo à matança, lobisomens com a violência azul dos cavadores a levantar a enxada* (...) *jurara nunca mais comer carne*, mesmo que fosse condenado toda a vida às empolas de soro nutritivo diluídas em leite (...) *e lembrou-se outra vez dos bichos imolados sobre as lajes do pátio* (Oliveira, 2021, p. 103-4, grifo nosso).

O menino de *Sobre o lado esquerdo* revela uma sensibilidade semelhante à de Ricardo de *Pequenos burgueses*. Por experienciar a dor na dor dos porcos, vai, ao desenhar os bichos nos desenhos escolares, usar as cores como pedradas, cheias de “cólera” a rasgar o papel, como se, assim, resistisse a esse mesma dor: a da matança dos animais. O miúdo demonstra a vontade de não mais consumir carne animal e, dessa forma, antecipa o ativismo dos movimentos do vegetarianismo e veganismo que cresce no século 21 mundo afora. Dá a impressão de que estamos a ler e a ver os mesmos desenhos, mas já outros, porque feitos, refeitos e rarefeitos, pela memória do adulto no presente colhida nos cadernos da criança de *Finisterra*. Repare que a imagem, vinda do passado, perspectivada pelos desenhos da

criança, filtrada pela memória do adulto, é, aos poucos, borrada e indicia o processo de indiferenciação elaborado pela escrita do aprendiz de feiticeiro-escritor.

Em *Uma Abelha na Chuva* (1953), destaca-se a elaboração de uma “filosofia prática”, lição aprendida junto ao mundo natural. Na observação “da geometria submersa da realidade”, como, por exemplo, a das abelhas, Dr. Neto desenvolve um método investigativo a partir do cultivo de um jardim de rosas e colmeias de abelha no quintal de casa. Elas são criadas em cidades batizadas de Cidade Verde, Cidade Azul e Cidade Roxa, as cores com as quais ele as pintou. Dr. Neto, cuja visão prática da filosofia de vida colhe da matéria advinda da contemplação da realidade viva, pode ser visto, de maneira homóloga, à visão de mundo e arte do escritor Carlos de Oliveira. Leia-se a descrição do mundo do médico:

Atascado até ao pescoço na vida do Montouro, sabia bem o que custava uma espiga de milho, aos homens e à terra, conhecia as escuras germinações de um girassol ou de uma rosa porque ele próprio os plantava para as suas abelhas (cortiços e colméias enchiam-lhe o quintal), seguia desveladamente o trabalho e o sono dos bichinhos sábios comedores de pólen (como ele dizia), simbolizava no doce destilar dos favos o que a Vida, a Natureza, Deus ou que era, podia arrancar de belo e saboroso ao tempo, *uma filosofia nascida de três ou quatro jeiras de quintal, assente em realidades vivas, botânicas e animais*, porque dr. Neto *amava a realidade* e só daí e que partia para as abstrações, simbologias camponesas em que o mel, por exemplo, *quase alcançava o teor de suma perfeição. Largar do concreto para o ideal era o seu lema, assentar a evolução de uma ideia em coisas palpáveis como sementes, flores, abelhas, cortiços, mel* (Oliveira, 1982, p. 52-3, grifo nosso).

Interessante é o fato de no ano de 2023, do século 21, ao enfrentar, de modo incontornável, as consequências do colapso ambiental, a

etologia, um ramo da biologia, mostrar o quão importante é o papel e o trabalho das abelhas, borboletas, pássaros e outros animais polinizadores para o equilíbrio e a preservação do planeta e de todos os viventes humanos e não humanos. Há críticos, numa perspectiva sociológica e marxista, que leem a morte da abelha na chuva como metáfora da morte de Clara, e consequente derrota do povo, que se insurge contra a morte de Jacinto assassinado pela delação do patrão, Álvaro Silvestre. Mas se a chuva levou uma abelha, ficaram três Cidades cultivadas no quintal de Dr. Neto. Quem sabe, como pondera Carlos de Oliveira, ao interpretar a poética de Afonso Duarte, se o trabalho, paciente e vagaroso, de abelhas-poetas não se torne um revérbero a ecoar pela Terra? E a literatura não se configure e atue como um “contraveneno insubstituível”, uma “medicina humanista”, a ajudar a concertar toda Terra mediante o rigor do labor poético e político de abelhas e poetas? Num planeta doente, como argumenta Deleuze (2011), a literatura não se apresente como um exercício de saúde possível? Da esperança possível de um mundo por vir?

Penso que em *Finisterra*, com a construção de uma maquete que simula a arquitetura de uma cosmogonia, homóloga ao universo real, Oliveira encena, tal qual um bom inventor de jogos, semelhante ao Dr. Neto, a partir das ruínas de uma Terra/Casa devastada, um mundo por vir. Uma promessa. Esta é a hipótese que levanto. Não é sem razão, que nesta “estranha forma” em que se constitui o romance, não há personagens nomeados, há vozes: um texto coral. Uma delas é a da criança que, num “desenho infantil” – lembremos do poema de *Sobre o lado esquerdo* –, quase abstrato, porque livre das amarras da cultura e da ordem dos discursos do poder racional dos soberanos, das regras da arte representativa e realista, outorga o direito de voz aos animais. É bom lembrar que a voz da criança pertence à memória do homem já adulto. Ou seja, imagens entre duas memórias. Diz o narrador:

A criança, sentada no osso da baleia, tentou também reproduzir a paisagem, sem se empenhar numa cópia excessiva. *Desenhava de cor*, entre flores selvagens, movido pelo revérbero que fendeu as nuvens.

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), *mas povoaram esta desolação* (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados a negro excepto as cabeças que são laivos de fogo), *os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias (...)* Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente as margens do papel, pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber.

A luz do halo (que retarda a *ameaça em torno da casa*), o próprio tinir de goteiras, dão agora ao desenho um *fulgor de fósforo* (Oliveira, 1992b, p. 1015, grifo nosso).

Nota-se que no desenho da criança e na maquete do adulto, repito, simula-se outra e diferente paisagem nas dobras da linguagem, e da memória, em que se possa surpreender o invisível no visível de uma realidade submersa. A simulação faz-se por diferentes meios de representação da realidade, mas já não mais respeitando os ditames da representação figurativa. Ao contrário, rasurando-a, ao borrar os limites entre o facto e a ficção. Reparemos na imagem dos animais na perspectiva quase surreal da arte bruta da criança: “Os bichos, esses, variam de corpulência. Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como serpentes (...) Tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafrão, tijolo (...)” (Oliveira, 1992b, p. 1021). Desenho de bichos, com cores coléricas, como a resistir, aos gritos, à matança, como vimos no desenho do menino de *Sobre o lado esquerdo*. Percebe-se que, semelhantes às vozes dos bichos, as imagens, nos diferentes meios de representação, surgem sobrepostas, assim também como as camadas de tempo da casa na duna em ruínas da família. Com esse procedimento, o escritor abala os limites

entre ficção e realidade, verdade e mentira, facto e fabulação, experiência e experimentação, nos dando a ver que, ao longo da narrativa, encenação e real muitas vezes coincidem. No entanto, correm em dois universos paralelos. Em tensos universos paralelos.

Por ora, para esse artigo, quero pensar sobre a sobreposição de vozes, dentre elas as dos animais. Porque se havia a presença deles ainda vista de modo antropomorfizado nos outros textos de Oliveira, aqui eles falam diretamente, mostrando os seus infortúnios, revelando-nos que a origem deles, como a dos humanos animalizados como força motriz e uso e usufruto utilitaristas, é a mesma, ou seja, “o instinto de propriedade (a posse directa da terra) exacerba-o” (Oliveira, 1992b, p. 1039). Donos da casa, da propriedade, da terra, os soberanos tatuam, com “o instinto de propriedade” e crueldade, os seus nomes nas peles dos bichos. Inclusive, os proprietários da casa na duna de *Finisterra* que usam e abusam dos animais para fins nobres, como os da arte. Aliás, arte essa considerada inútil pelos carneiros, porque repetiria e prolongaria a falha e o fogo da imolação da origem, no caso da técnica da pirogravura. Lembremos de novo o pensamento de Derrida que liga a história da imolação cruel dos animais às Escrituras. O professor Oswald Silvestre, no ensaio “História e direito natural em *Finisterra-paisagem e povoamento*” (2009), faz importante reflexão sobre como, sob a camisa-de-força das leis e do direito positivo, o estado de Natureza foi submetido e subjugado a tal estado moderno do direito. Como dizem os bois, quem se importa com a memória deles ruminada? Ou com seus corpos imolados em nome de Deus ou do capital ou, ainda, da “arte inútil”?

Percebe-se que a modernidade intempestiva que apontamos, e que podemos mapear na leitura da poesia e da prosa de Carlos Drummond, revela-se na emergência do pensamento animal como um potente procedimento para desestabilizar o modelo racional e humanista de homem, bem como de animal. Ao questionarem tal modelo, centrado

no viés antropológico, os dois poetas, igualmente, insurgem-se contra um modelo desenvolvimentista projetado pela tecnociência que alijou do mundo sensível os seres não humanos. Eles inscrevem, pois, o mundo moderno num diferente e duplo modo e valor: de crise e de crítica. Assim, solicitam outra perspectiva interpretativa para os tempos-espacos sobrepostos da e na modernidade.

Penso que não seja com outra intenção e imaginação criadora que Carlos de Oliveira sonde e sonhe um outro futuro para a casa/terra na duna, perspectivada a partir das sobras e sombras da Casa/Terra devastada, em que o convívio e o diálogo interespecies leve, agora, em conta os saberes e sensibilidades de todos os viventes: de bois a camponeses. Ou como vai dizer Drummond: em que seres terrestres se prolonguem em animais e plantas. Escutemos, então, o que cavalos, bois e carneiros pensam e dizem pela potência da palavra poética e ficcional de Carlos de Oliveira:

Falem os cavalos.

Sofrer o ferro em brasa, as siglas tatuadas a lume. Forma de sadismo rural. O instinto de propriedade (a posse directa da terra) exacerbou-o. Cheiro a carne queimada, ferimentos perto da gangrena, cicatrizes que o frio acorda de vez em quando: nunca mais esqueçam.
(...)

Os bois, fazem favor.

O mesmo ódio, o mesmo ferrete. Marcar as reses, dizem eles (...) E a nossa memória (ruminada) Querem lá saber? O fogo continua: nas cozinhas, nas matanças festivas. *Até que surge este desenho*. Francamente. Não nos poupam as chamas (...)

E agora, os carneiros.

Pobre pele. O estilete a lavar paisagens nos almofadões (...) Passamos a vida a dizer: aqui está a lã, agasalhem-se bem. Para isto. *A arte inútil*, o fogo que prolonga o fogo do cordeiro imolado (quando os filhos pródigos regressam) (Oliveira, 1992b, p. 1040, grifo nosso).

Pelo trabalho de poetas-abelhas ou, ainda, poetas-xamãs, pode-se conjecturar um modelo de comunidade em que fazendeiros do ar e do céu possam metamorfosear, ao polinizarem e politizarem o universo com novas e outras belas e doces palavras, o fim da terra num alegórico recomeço: em que formas-flores selvagens brilhem e falem no rigor-fulgor de fósforo da língua de escrevedores-mediadores que traduzem a alma dos animais humanizados aos animais humanos. Não seria a beleza “disto”, a da realidade submersa, digo, a invisível subjacente à visível, a traduzida no claro enigma da literatura?

RECEBIDO: 30/09/2023 APROVADO: 04/11/2023

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boca de Luar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Dossiê Carlos Drummond de Andrade. *Inimigo Rumor*, n. 13. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002; Lisboa: Livros Cotovia, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. (Coleção Trans). Tradução: Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução: Renato Zwick. 2ª ed. revisada. Porto Alegre: LP&M, 2016.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Tradução: Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2006.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.

OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na Duna*. In *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992a.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: Paisagem e povoamento*. In *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992b.

OLIVEIRA, Carlos de. *O Aprendiz de Feiticeiro*. In *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992c.

OLIVEIRA, Carlos de. *Pequenos Burgueses*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho Poético*. Organizado por Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

OLIVEIRA, Carlos de. *Uma Abelha na Chuva*. 21ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. História e direito natural em Finisterra. Paisagem e Povoamento. In: Silvestre, Osvaldo Manuel (org.). *Depois do fim nos 33 anos de Finisterra. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2009. p. 75-85.

SÜSSEKIND, Flora. Um poeta invade a crônica. *Folha de São Paulo*, 21 de agosto de 1987.

MINICURRÍCULO

LÚCIA MELO DE SOUSA possui graduação em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal Fluminense (1997), mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2012).

Pistas do feminino em Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Nathalie Quintane¹

*Feminine clues in Ana Cristina Cesar, Adília Lopes and
Nathalie Quintane*

Masé Lemos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1021>

RESUMO

O presente artigo visa a estabelecer um possível diálogo entre a “pós-poeta” francesa Nathalie Quintane e a poetisa portuguesa Adília Lopes com a poeta brasileira Ana Cristina Cesar, em torno da polêmica e sempre atual questão de uma escrita feminina e de possíveis desdobramentos de um lirismo singular. A hipótese é de que as poetisas aqui em questão remodelam, cada uma à sua maneira, a história do lirismo no feminino, adotando um ponto de vista crítico que quebra toda certeza identitária ou epistemológica. Assim, o artigo propõe também pensar como as sensibilidades líricas contemporâneas circulam e variam de um lado e outro do Atlântico.

PALAVRAS-CHAVE: Lirismo; feminino; contemporâneo.

¹ Artigo escrito e publicado em francês na *Revue des Sciences Humaines*, n. 346/avril-juin. 2022 e inédito em português, foi traduzido pela autora para esta publicação.

ABSTRACT

This article aims to establish a possible dialogue between the French “post-poet” Nathalie Quintane and the Portuguese poet Adília Lopes with the Brazilian poet Ana Cristina Cesar, in around the polemical and ever-present issue of female writing and possible consequences of a singular lyricism. The hypothesis is that the poets, here in question, remodel, each in their own way, the history of lyricism in the feminine, adopting a critical point of view, which breaks all identity or epistemological certainty. Thus, the article also proposes to think about how contemporary lyrical sensibilities circulate and vary from one side of the Atlantic to the other.

KEYWORDS: Lyricism; feminine; contemporary.

Por que não usar escritoras mulheres como pista, não importa que meio falsas? (Cesar, 1999, p. 247)

É preciso contar a pequena história da circulação literária – ou daquilo que hoje chamamos poesia –, seus acasos e cálculos, suas traduções e apropriações, que ganham força em diálogos e reescritas. Como entender a recepção que tiveram no Brasil, no começo dos anos 2000, a poetisa² portuguesa Adília Lopes e a poeta³ francesa Nathalie Quintane (traduzida por Paula Glenadel), cujos livros foram publicados na Coleção *Às de Colete*, da Editora Cosac & Naify, então organizada pelo poeta brasileiro Carlito Azevedo? Adília Lopes já era publicada na França desde 1993 e ganhou nova publicação em 2005, desta vez traduzida por Henri Deluy e Nathalie Quintane,⁴

2 Adília Lopes declarou diversas vezes preferir ser chamada de poetisa.

3 Nathalie Quintane questiona a poesia; assim, denominá-la poeta poderia contrariar sua posição, como veremos mais adiante.

4 Ver também: “Op-art d’Adilia Lopes” em tradução de Nathalie Quintane. Disponível em: <https://www.sitaudis.fr/Poemes-et-fictions/op-art-d-adilia-lobes.php>. Acesso em: 4 maio de 2023.

dentre outros que traduziram seu livro *Au pain et à l'eau de Cologne*. Também em 2005 foi publicada a antologia de Ana Cristina Cesar na França, traduzida por Michel Riaudel. No Brasil, textos de Adília e Quintane já circulavam na revista *Inimigo Rumor*, editada pelo mesmo Carlito Azevedo, que também em 2005 pede a Quintane um ensaio sobre Adília Lopes, que seria publicado nesse mesmo ano na referida revista, com tradução minha. O original, intitulado “*La poésie est le fruit d’une chatte morte*”, perdeu-se. Em 2012, uma antologia de Quintane com tradução e apresentação de Paula Glenadel é publicada no Brasil, onde a poeta francesa já esteve algumas vezes para leituras públicas.

Voltando à questão acima, qual seja, sobre a recepção no Brasil de Adília e Quintane, principalmente junto à nova geração de poetas mulheres, minha hipótese é de que o interesse despertado por elas está no diálogo – mesmo sem o saberem – com a poeta brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983). É o que pretendo explorar no presente artigo.

No Brasil dos anos 1970-1980, interagiam dois polos poéticos opostos: de um lado, havia a poesia intelectual e objetivista de João Cabral de Melo Neto e do grupo concretista; do outro, a poesia dita “marginal”. Esta, na esteira da contracultura, reivindicava uma estreita relação entre poesia e vida, praticava uma poesia expressiva que pregava a liberação do corpo e se abria às experiências com o público a partir de *performances* e *happenings*. É preciso lembrar que esse período correspondia a um momento de expansão da crítica feminista no Brasil. Atenta a essas tendências, Ana Cristina Cesar, tradutora e ensaísta refinada, conjuga-as em uma poesia marcada pela apropriação de outros textos, pela fragmentação narrativa, pela importância que concede ao leitor, colocando em causa a poesia antilírica, assim como a recusa a uma expressividade lírica ingênua.

Ana C. – sua outra assinatura – fabrica um sujeito lírico singular, usando as pistas de um feminino a ser sempre investigado, os clichês

literários e os discursos circundantes de sua época e, ainda, as experiências da presença de seu corpo singular, biológico. Consciente do percurso da questão do sujeito lírico na longa história da tradição da poesia moderna, que passa por expressividade, sinceridade, máscara, fingimento, impessoalidade etc., a poeta a utiliza como material para sua poesia. Ela conjuga em seu trabalho poético os problemas de gênero (feminino, masculino) e as interrogações ligadas ao gênero lírico. Atenta à linguagem sempre pronta para subir aos cumes do universal, ela escreve visando a possibilidade de singularizar o corpo concreto *in situ*. Creio que algumas dessas reflexões marcam também as poesias de Adília Lopes e Nathalie Quintane. Assim, tentarei mostrar aqui como se aproximam e se diferenciam as práticas poéticas que circulam entre os dois lados do Atlântico.

POESIA ESCRITA POR MULHERES: UMA CHARADA SEM RESPOSTA

Em “Riocorrente, depois de Eva e Adão”,⁵ ensaio publicado em 1982, Ana C. inventa a personagem Sylvia Riverrun,⁶ uma crítica feminista norte-americana, com a qual dialoga para traçar linhas de inquietação acerca da chamada literatura de mulher. Estavam “limpando terreno” diante da “insatisfação difusa” de ambas diante das questões suscitadas, pois, afinal, a “escrita de mulher é uma charada sem resposta”, e “só perguntas são possíveis” (Cesar, 1999, p. 224).

5 Título apropriado da tradução de *Finnegans Wake* de James Joyce, que se inicia com “*riverrun, past Eve and Adam’s*”, realizada pelo poeta concreto Augusto de Campos, que traduziu “*riverrun*” por “riocorrente”.

6 Sylvia pode ser uma menção à poeta Sylvia Plath, que em seu livro *A redoma de vidro* cita justamente o trecho de Joyce aludido no título do artigo de Ana C., e o sobrenome, como vimos, é apropriado de Joyce; a personagem é inspirada em sua amiga crítica feminista brasileira, Heloísa Buarque de Hollanda.

Naquele momento, estavam sendo relançadas no Brasil as antologias de duas damas da poesia brasileira: Cecília Meirelles e Henriqueta Lisboa. Ana C. havia sido convidada a escrever uma resenha sobre os livros. Ao verificar que, nas introduções aos livros, não havia menção ao fato de serem mulheres e que elas são tratadas como Poetas – com “p” maiúsculo –, opta por escrever não a resenha, mas um pequeno ensaio ficcional acerca dos impasses em torno dessa questão. Para tal, relê a resenha publicada no final dos anos 1940 pelo sociólogo e antropólogo francês Roger Bastide, justamente sobre os livros das poetisas acima mencionadas que, naquele momento, acabavam de ser lançados. Sua resenha trazia a pergunta crucial: “Haveria uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?” Como sociólogo, Bastide entendia que o “feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época” (Bastide *apud* Cesar, 1999, p. 244). O autor opta, então, pelo caminho da indistinção e conclui que a boa poesia é universal: “Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer” (Bastide *apud* Cesar, 1999, p. 244).

A leitura instigante que faz Ana C. é a de que tanto uma recepção que prefere ignorar a diferença entre literatura feminina e masculina, como faz com boa intenção Roger Bastide, quanto a marcação cerrada em uma distinção seriam problemáticas. A melhor opção política tem sido mesmo a de aceitar e marcar essa diferença, problematizando-a – performando-a –, para recolocar questões, criar novas pistas. Como conclui Sylvia, a referida personagem ficcional “especialista em literatura de mulher”, naquele momento, “os leitores, críticos e editores tanto homens quanto mulheres fazem questão de evidenciar a autoria quando se trata de uma assinatura de mulher” (Cesar, 1999, p. 245). Uma das saídas encontradas foi justa-

mente buscar uma “espécie de teoria da recepção e circulação social dos textos” (Cesar, 1999, p. 246).

Devolvendo essa questão para a recepção contemporânea, no momento da chamada quarta onda do feminismo, como a literatura escrita por mulher é recebida e publicada? Como boa parte da crítica contemporânea de poesia francesa, brasileira ou portuguesa, institucional e mesmo a experimental, lida com essa questão? Ou ela é apenas ignorada? De qualquer maneira, trata-se sempre de uma questão que perturba, que não se fecha em binarismos e que abala as pretensões universais.

Se, para Bastide, a distinção sexual determina e impõe a origem da distinção entre feminino e masculino, reforçada posteriormente pela vida social; para Judith Butler, crítica feminista americana, seria preciso colocar em causa essa identidade – como querem também certas poéticas contemporâneas pós-genéricas, transgêneros, pós-poesia, essa última proposta pelo francês Jean-Marie Gleize e pelo grupo *Questions théoriques* –, ou seja, abordar a questão sem qualidades essenciais pré-definidas para uma *autêntica* identidade literária.

No hoje célebre *Gender trouble*, publicado em 1990, Butler explica que a genealogia, a partir de leituras que faz de Michel Foucault, “investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (Butler, 2003, p. 10). Nesse sentido, os gêneros se constituem e se distinguem pela *performance*,⁷ graças à intervenção dos atores sociais, a partir de uma série de atos e ações, maneiras de se vestir e de se

⁷ Butler desenvolverá também a noção de performativo a partir das leituras de John Austin e de Jacques Derrida.

comportar socialmente que não pressupõem um sujeito feminino anterior. Ou seja, a performance se coloca “para além de um modelo expressivo de gênero” (Butler, 2019, p. 226). Como explica ainda Butler, “a identidade de gênero é uma performance que se apoia sobre as sanções sociais e pelos tabus” (Butler, 2019, p. 214), e temos, de um lado, o peso das identidades impostas pelos discursos e práticas sociais que constroem o ser-mulher atribuindo-lhe os lugares e as funções pré-determinadas e, de outro, a negação da singularidade da mulher e de sua posição histórica. Nesse sentido, Butler coloca em questão as maneiras como as diferenças sexuais são forjadas “tanto pela tradição masculina que se apropria do ponto de vista universal quanto pelas posições feministas que elaboram a categoria mulher, unívoca, com a bandeira da expressão e da liberação de uma classe subjugada” (Butler, 2019, p. 227).

Com efeito, para Butler, a identidade feminina exterior não exprime uma interioridade, ou seja, não existe um sujeito feminino anterior à linguagem. A marca do gênero é, assim, dominada pelas máscaras de mulher reconhecidas pela sociedade; assim como a travesti ou a *drag queen*, a mulher joga com sua identidade a partir das constrictões sociais que a obrigam a “ser” mulher. Diante disso, uma saída possível é assumir a identidade feminina como estratégia política, tendo como perspectiva as margens. Da mesma maneira, em poesia, é possível criar espaços que revertem a lei do gênero, ou que a problematizam, propondo a figuração de um sujeito lírico que recoloca em termos críticos – pela ironia e pela paródia – uma identidade feminina.

COMPARAR E REESCREVER: CORPOS DE MULHERES

Ana C. afirma que “os leitores, críticos e editores tanto homens quanto mulheres fazem questão de evidenciar a autoria quando se trata de uma assinatura de mulher” e, ainda, que

quando mulher escreve emerge uma espécie de consciência feminina. Mulher raramente deixa de escrever ‘como mulher’, e mesmo quando isso não ocorre vem uma leitora enfurecida, anos depois, e estranhamente a lê como mulher (Cesar, 1999, p. 247).

Assim, ainda que as três poetisas aqui presentes não se declarem abertamente feministas, essa consciência de “ser mulher” emerge, pois ela é política: escrever enquanto mulher ou ler enquanto mulher permite uma reflexão crítica a partir das margens sobre as normas sociais que se impõem à formação do sujeito e, principalmente, da mulher. É por esse motivo que as escritoras se interpelam, dialogam entre si e inauguram outras linhagens a partir de outras escritoras, para (re)fazer a história literária.

Essa reflexão crítica passa também pelo questionamento das normas e da recepção da poesia escrita por mulheres, tanto no Brasil quanto em Portugal e na França, com o propósito de criar outras genealogias. Em outros termos, a poesia escrita por mulheres que nos interessa interroga a partir de outros parâmetros e assume o ponto de vista da mulher. Praticamente inexistente antes do século XIX, e continuamente rarefeita no século XX, a poeta era considerada uma exceção, basta olhar para as antologias do período. Na França, mesmo sendo o centro da *écriture féminine*, essa questão, na poesia e na pós-poesia, coloca-se ainda de maneira tímida.⁸ Afinal, a poesia,

⁸ Vejamos algumas situações concretas relacionadas à autoria de mulher dentro da instituição francesa: o *Grand Prix de poésie* de L'Académie Française de Lettres é concedido anualmente desde 1944; em 75 anos de premiação, apenas oito laureadas são mulheres. A antologia de Jean-Marie Gleize publicada pela Larousse em 1995, *La Poésie. Textes critiques XVe - XXe siècle*, apresenta o trabalho de aproximadamente 70 homens, figurando apenas uma mulher, Germaine de Staël. Não são muito diferentes deste padrão as três antologias de poesia contemporânea realizadas por Jean-Michel Espitallier publicadas em 2000, 2006 e 2009.

tal como é fabricada, é uma questão de homens? Como rasurar o lirismo escrito por um sujeito universal e impessoal? Se, historicamente, a escrita permitida às mulheres foi aquela ligada ao mundo privado, tais como as cartas e os diários, ainda hoje se espera que a mulher produza um texto sincero e íntimo, puro e delicado; ou, mais ainda, que a mulher liberada seja tão sincera a ponto de expor seu corpo sem pudor.

Quanto à recepção de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa, citadas anteriormente, Ana C. destaca que elas eram lidas ou como Poetas ou por qualidades tais que somente uma poesia de mulher seria capaz, quais sejam: uma alta tensão imaginante, uma escrita sem odor nem suor, ou seja, uma poesia edulcorada confundida com o ideal convencional de mulher casta. Como disse Ana C., Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa “marcaram não a presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher” (Cesar, 1999, p. 228).

Como segue explicando Ana C., a partir da luta feminista dos anos 1980, surge uma nova produção de poesia escrita por mulheres, mas que continua problemática, pois teria apenas invertido a moeda naquele momento, sendo “marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana⁹ de *dizer tudo*, sem deixar escapar os ‘detalhes mais chocantes’” (Cesar, 1999, p. 231). A exposição do corpo se torna obrigatória, talvez por reação ao pudor imposto às mulheres e sob a influência das posições feministas que elaboravam uma categoria de *mulher* sem equívoco, bradando o estandarte da expressão e da liberação de uma classe que estava se liberando do jugo da sociedade de então.

9 Relativo ao relatório Hite.

Nathalie Quintane, no mencionado ensaio de 2005, “A poesia é o fruto de uma gata morta, (sobre uma nota de Adília Lopes)”, aborda também a recepção ainda problemática da escrita dita *feminina*:

O corpo da poetisa (esse acesso à intimidade que nos achamos no direito de esperar de uma ‘escrita feminina’, uma vez que, até hoje, é isso que tem sido valorizado nas ‘escritas femininas’: o íntimo, o privado, o concreto, o cotidiano etc.) é, por assim dizer, obliterado, suprimido pelo corpo do gato: não é Adília Lopes quem foi fotografada ‘com um gato no colo’, e sim ‘Ofélia ao colo de uma pessoa’. Não há corpo feminino escrito – nem escrito sobre o corpo feminino –, há somente, aqui, um corpo suando esperando a morte (Quintane, 2005, p. 45-46).

Para Quintane (2005, p. 46), “o relato da morte da gata Ofélia libera Adília dos clichês ainda ligados à criação feminina”, a saber, aquela poesia feminina sistematicamente associada à intimidade do corpo – como também notou com ironia Ana C. A poeta francesa transmite essa leitura distanciada pela escolha de Adília Lopes, que reverte o que se espera da intimidade, expondo-se cruamente, ou que coloca em curto-circuito a descrição de seu corpo, focalizando o corpo do animal. Entretanto, se nessa nota de Quintane o corpo da mulher está obliterado pelo corpo da gata, na grande parte da obra de Adília é precisamente a exposição do corpo de mulher e, mais precisamente, do corpo de Adília que é o motivo central da escrita.

Nesse sentido, em uma nota intitulada “Como se faz um poema”, de 2005, Adília explica que escreve “por inspiração e num impulso” e que o poema surge “de minha vida presente e passada”: “autobiográfico à sua maneira. Já não uso rabo de cavalo. Surge da leitura. E surge da Sophia” (Lopes, 2008, p. 109). Há, com efeito, em Adília, um movimento de releitura da poesia escrita por mulheres, um interesse específico em recriar genealogias, vasculhar o material discursi-

vo: daí seu interesse por Virginia Woolf, Sylvia Plath, pela tradição portuguesa trovadoresca escrita por mulheres e, também, por Soror Mariana Beja, que teria escrito *Lettres portugaises*.¹⁰ Lopes explica – próxima a algumas das reflexões de Ana C. antes mencionadas – seu interesse pelas

escritas de mulheres, da Sophia de Mello Breyner, embora seja uma poetisa em que o universo feminino sexual não está muito presente, mas o que eu procurava, eu acho que era a linguagem das mulheres quanto à sintaxe e ao vocabulário, por ser mais fácil de eu compreender, por uma questão biológica, não sei. É mais fácil de compreender (Lopes, 2008, p. 109).

A crítica Sofia de Sousa Silva explica com precisão a operação realizada por Adília a partir de um poema da grande poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen:

o corpo na poesia adiliana desempenha um papel semelhante ao da paisagem na poesia andreseniana. Sophia tenta ser precisa a partir de um movimento de despersonalização e de elisão de grande parte das referências biográficas. [...] Em vez de procurar dissociar o texto do autor, a obra de Adília investe frequentemente no inverso: colar o texto ao autor. Ela tenta criar um tipo de pacto com o leitor que a modernidade rejeitou, consciente, porém, de que essa transparência é impossível (Silva, 2007, p. 31).

Nesse sentido, a crítica portuguesa Rosa Maria Martelo denuncia, em seu artigo “As armas desarmantes de Adília Lopes”, o alto preço que a poetisa portuguesa paga por “acentuar uma cumplici-

10 Se Jean-Jacques Rousseau acreditava, pela qualidade da escrita, que se tratava de uma criação masculina, recentemente, Philippe Sollers preferiu defender a tese da autenticidade de criação de Soror Mariana. Ver: Sollers (2009).

dade 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. 215). Assim, a marca da poetisa Adília Lopes, com sua condição autobiográfica, tornou a “recepção da sua obra uma questão delicada” (Martelo, 2010, p. 220). Martelo cita também diversos críticos homens que, apesar de apreciarem a poesia de Adília, não conseguem entender “o jogo que ela engendra com a exposição do sujeito lírico tão ligado ao seu corpo físico” (Martelo, 2010, p. 220). Ela nos dá como exemplo dois títulos críticos sobre obras de Adília Lopes que a infantilizam: “As lengas da Menina Adília” e “A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic”. A crítica portuguesa conclui, então, que, se o “facto de a projecção autoral vinda da poesia de Adília consentir esta familiaridade, de resto não isenta, neste último caso, de masculina condescendência” (Martelo, 2010, p. 220).

Da mesma maneira, no ensaio antes mencionado, Nathalie Quintane fala do risco tomado por Adília quando de suas aparições públicas. Ela expõe voluntariamente seu corpo, que não corresponde aos cânones da beleza ocidental para as mulheres. Essa exposição, creio, deve ser compreendida como parte integrante de seu jogo poético arriscado. Quintane desenvolve esse ponto:

Mas eis que Adília Lopes não tem o físico de uma poetisa pop (nem de filósofa pop, e aliás nem de romancista pop), e é justamente porque ela não tem a aparência adequada que seus exercícios televisivos e públicos em geral foram proveitosos, e que puderam tornar-se verdadeiras provocações (as cartas de ameaça que lhe enviaram a fizeram parar) (Quintane, 2005, p. 45).

Ana Cristina Cesar fez algo semelhante em suas aparições públicas, mas utilizando-se justamente de sua aparência de *poeta pop*, ou seja, magra, loura e descolada. Ana C. usa seu corpo para seduzir

seu leitor e, ao mesmo tempo, parodiar os clichês da cultura pop. Ela produziu fotos nas quais aparece sob diversas formas: como uma linda mulher, loura, intelectual, sexy, romântica, pudica ou liberada, sempre correndo o risco de se tornar uma mulher-objeto e de não ser levada a sério. Nathalie Quintane, por sua vez, em suas leituras públicas e performances, é conhecida por tentar neutralizar o máximo possível, em seu corpo, a marca feminina que emerge inevitavelmente. Por exemplo, durante suas leituras, quando surge um tom de voz mais doce e melodioso, ela o afasta ironicamente, retomando rapidamente um tom de voz mais neutro e metálico.

LIRISMO E AUTOBIOGRAFIA

Para as três poetisas que aqui nos interessam, trata-se, pois, de criar um sujeito lírico capaz de integrar as questões colocadas anteriormente pela escrita *de mulher* e de um corpo biográfico. Gostaria, então, de tentar articular as maneiras como suas poéticas se aproximam, mesmo mantendo diferenças, e participam do redimensionamento do lirismo realizado, a partir dos anos 1980, tanto no Brasil quanto na França e em Portugal.

Em *Cenas de abril*, de 1979, Ana Cristina Cesar reproduz em seu poema intitulado “Primeira lição” uma definição encontrada em qualquer manual didático sobre o gênero lírico: “Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro. / O gênero lírico compreende o lirismo. / Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal. / É a linguagem do coração, do amor.” (Cesar, 2013, p. 12). Trata-se de uma falsa pista lançada ao leitor ingênuo, em particular aquele para quem a poesia feminina é sempre sincera e pessoal. Portanto, Ana C. assume uma crítica ao lirismo convencional, inventando novas figurações do sujeito lírico. Mas é preciso ainda entender melhor o que está em jogo em relação ao lirismo, discussão interessante e infundável.

Na França, o livro *Figures du sujet lyrique*, organizado por Dominique Rabaté, tornou-se obra de referência para pensarmos a poesia contemporânea e o lirismo. Em sua apresentação, o crítico parece repetir o gesto de Ana C. e toma emprestada a definição de lirismo ao dicionário *Robert* – “gênero de poesia vinculado à expressão dos sentimentos íntimos” (Rabaté, 1996, p. 5) – para retratar, em seguida, a complexa história do sujeito lírico até os dias atuais. Também, dois autores dessa coletânea, Michel Collot e Jean-Michel Maulpoix, repensam o sujeito lírico expressivo a partir da despersonalização moderna do sujeito. Collot (1996, p. 124) propõe um sujeito lírico “fora de si”, para além das identidades fechadas e em constante construção. Maulpoix, por sua vez, desenvolve a interessante ideia de um lirismo crítico e assimila o poeta a uma “quarta pessoa do singular”, a saber, a um “eu” que não se constitui como voz individual, pois absorveria as vozes divergentes e mesmo uma voz feminina liberta da razão crítica: o “sujeito lírico talvez seja a mulher em nós, [...] a voz que quer a felicidade e que fala de amor” (Maulpoix, 1996, p. 159).¹¹ Ou seja, o poeta, para Maulpoix, é apenas o homem como o universal que extrai sua porção mulher através da experimentação de um lirismo não-crítico, edulcorado.

Dominique Combe publicou também no livro acima referido o ensaio “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, que nos interessa mais de perto. Combe retrata a história do sujeito lírico e suas tensões entre sinceridade e ficcionalização, singularização e impessoalidade. Ele propõe uma aproximação entre o lirismo e uma complexa noção de autobiografia que é tradicionalmente ligada à escrita em prosa para sinalizar a necessidade de se abrirem novas fronteiras para o lirismo. Conclui que, “longe

¹¹ É quase risível perceber que Maulpoix repete, sem nenhuma autorreflexão, o clichê em torno da mulher já problematizado por Ana C.

de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe” (Combe, 1996, p. 63). Ou seja, para Combe, o “sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo” (Combe, 2009, p. 128).

Essa concepção nos interessa para pensar a poesia escrita pelas poetas mulheres que colocam em questão justamente o gênero feminino como uma essência pré-existente e que propõem, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade feminina do sujeito lírico. Segundo essa hipótese de leitura, elas desmontam radicalmente o sujeito lírico como sendo uma expressão anterior à linguagem e, mais ainda, como voz impessoal ou mítica do mundo. Assim, articular o sujeito lírico com a autobiografia parece, para elas, uma maneira de estabelecer uma forte relação com a autora empírica, como maneira de melhor marcar uma singularidade.

Nesse sentido, Ana C. articula questões interessantes em “O poeta é um fingidor”, cujo título faz alusão ao poeta português Fernando Pessoa – referência incontornável no mundo lusófono, para quem fingir é próprio do poeta, pois “chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa, 1999, p. 164). Ela afirma que o Romantismo pôs em cena essa discussão: “quem é esse *eu* lírico que se derrama em versos? Será sincero? Reflete o autor, Mascara?” (Cesar, 1999, p. 202). Em sua obra poética, Ana C. forja um sujeito lírico próximo a uma sereia de papel, irônica e sedutora, que repete a articulação paradoxal de Pessoa. Se ela cria personagens de ficção em seus ensaios críticos, como já dito, parodia também, em sua poesia, os gêneros típicos da escrita feminina que são associados tradicionalmente à sinceridade, como as cartas e os diários.

Outro teórico do lirismo que nos interessa é o norte-americano Jonathan Culler, que no livro *Theories of the Lyric* problematiza a

redução do que ele entende como dois modelos dominantes do lirismo a partir de estudos que remontam a Safo e vão até a poesia americana contemporânea: o lírico na sua modalidade expressiva, colada ao autor, e o lírico como voz ficcional. Culler aponta para a limitação destes dois modelos e explora possibilidades outras do lirismo. Uma destas possibilidades é o endereçamento poético que, segundo ele, cria um evento – acontecimento –, o qual podemos relacionar com questões colocadas por Butler, já aqui referidas, em seus estudos sobre o relatar a si mesmo, sempre motivado pelo outro e pelo social. O endereçamento¹² é também um ponto comum às poéticas das autoras aqui estudadas, traço de uma escrita no feminino, que abre espaço para o outro, para o lacunar.

A maioria dos poemas de Ana C. dirige-se diretamente ao leitor com promessas, que não se cumprem completamente, de narrar histórias verdadeiras, como podemos ler neste poema de *Luvras de pelica*, livro de 1980:

Eu preciso sair, mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira (Cesar, 2013, p. 74).

A poeta se situa entre a confissão sincera e o fingimento, ou seja, uma confissão fingida, a partir de uma poesia altamente intertextual, em diálogo com a tradição, com a poesia antilírica, objetiva e con-

12 Sobre o endereçamento, ver também o artigo intitulado “L’adresse lyrique”, de Joële de Sermet, que se encontra também no livro de Rabaté (1996), e, no Brasil, os trabalhos desenvolvidos pela crítica Célia Pedrosa.

creta, mas também com os poetas de sua geração, mais expressivos e espontâneos. Ela se mostra consciente dos limites da linguagem:

Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é o meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. (...) A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira (Cesar, 1999, p. 259).

Jogando com o desejo de sinceridade do leitor, principalmente quando se trata de uma poesia feminina, Ana C. dá pistas falsas, propondo um sujeito lírico que não se confunde totalmente com a mulher de carne e osso, mas que joga com o fato de ser uma escritora mulher que confessa sua intimidade. Ela fabrica um teatro da intimidade.¹³ Heloísa Buarque de Hollanda entende que há “Um *ethos* (...) dos anos 1970-80, como em Ana Cristina Cesar, cujo jogo de subjetividades ostensivas, atuadas, desmontadas, encenadas, prismáticas, colocou a poesia feita por mulheres na vanguarda de sua geração” (Buarque de Hollanda, 2000, p. 12).

Assim, Ana C. atordoa tanto o leitor afeito à poesia pura,¹⁴ afastada de qualquer contexto, quanto o leitor que tudo tenta compreender, no desejo *voyeur* de decifrar todas as referências do contexto discursivo, para subverter o senso comum do leitor de poesia. Como explica Flora Süssekind (2004, p. 132):

E se o leitor por algum momento se sente possuidor de inequívocas confissões pessoais, mais uma rasteira do livro: a intimidade é apenas um cartão-postal. A proximidade entre quem assina o tex-

¹³ Ver: Siscar (2011).

¹⁴ Ver: Cesar (1979).

to e quem o lê é impossível. E não dá para reclamar. Fomos avisados. E pela própria metáfora que dá nome a um dos livros de Ana Cristina: *Luvras de pelica*. Aí fica bem claro como os diários não são escritos com ‘sangue, suor e lágrimas’, mas com luvas. Entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários, uma barreira, portanto: a luva. E uma outra pele: pelica.

Entretanto, a voz inventada, não sendo uma expressão anterior à linguagem, nem uma voz impessoal ou mítica do mundo, é uma voz que coloca em relação a sinceridade e o fingimento. Ou, como explica Silviano Santiago,¹⁵ trata-se, em Ana C., de uma relação sempre singular e anônima em direção ao outro. Há, assim, a invenção de uma voz lírica desdobrada entre o universal e o singular, entre o sujeito lírico, o empírico e os leitores, que são entrelaçados pelos discursos sociais.

Vejamos, agora, o funcionamento do sujeito lírico em Adília Lopes, sobre o qual escreveu Rosa Martelo no ensaio “Memórias da infância na poesia de Adília Lopes: lirismo e autobiografia”. A crítica explica que, se o efeito de despersonalização do sujeito lírico moderno não é negado por Adília Lopes, que é o pseudônimo de *Maria José da Silva Viana Fidalgo*, a poetisa não subscreve ou postula para si o modernismo de Pessoa, para quem, como já dito, o poeta “finge a dor” (Pessoa, 1999, p. 164), pois Adília rejeita a imaginação excessiva, o fingimento, ou seja, resiste, sabendo ser impossível, à ficcionalização (Martelo, 2017, p. 264). Assim, em poema do livro *Le Vitrail la nuit*, de 2006, contrariamente a Pessoa (e, também, a Ana C.), a poetisa diz que sua escrita é sincera, assim como seu endereçamento ao leitor; ela afirma que quer dizer a sua vida, mas é a linguagem quem ficcionaliza:

¹⁵ Ver: Santiago (1988).

A poetisa
 não é uma fingidora

Mas
 a linguagem-máscara
 mascara (Lopes, 2014, p. 572).

Essa mudança de perspectiva sutil se dá na poesia de Adília pelo esforço de diminuir os efeitos ficcionalizantes, metafóricos e universalizantes da linguagem. Nesse sentido, a leitura que faz Martelo é de que a “relação entre não fingir e usar máscara só superficialmente é contraditória” (Martelo, 2017, p. 265). Em outro poema, “Adília / luva e eu / mão”, a poetisa estabelece a relação entre o sujeito lírico, Adília, e o corpo de Maria José – mão que escreve. Afinal, para Martelo, “eu sou a luva / e a mão é uma formulação que conjuga, que coordena” (Martelo, 2017, p. 265). Assim, ela é Maria José, mas também Adília, uma e outra, estabelecendo uma relação entre o corpo e a linguagem-máscara. Em Adília, a luva é a linguagem que envelopa o corpo que se escreve, inserido em um contexto social, atravessado de opacidades.

Adília é ela mesma e é também uma outra. Esses movimentos adilianos empreendem uma releitura de Rimbaud – *je est un autre* – ou, ainda, do poeta modernista português Mário de Sá Carneiro, que diria, por sua vez, “Eu não sou eu nem sou o outro”. Sua sinceridade é real e lúcida, crua, e se aproxima daquela pensada por Emmanuel Hocquard, para quem, longe de uma acepção moral de sinceridade, ela se associa a “uma intenção intelectual e ética que exclui tanto a complacência em relação a si mesmo quanto os efeitos de sedução em relação ao outro” (Hocquard, 1995, p. 33).

Nathalie Quintane parece ecoar as interrogações de Ana C. e Adília sobre as relações que elas tecem entre lirismo e autobiografia,

precisamente porque essa relação coloca em questão tanto o lirismo quanto a autobiografia. Com efeito, Quintane é próxima daquilo que Jean-Marie Gleize nomeia como “pós-poesia”,¹⁶ isto é, uma poesia literal que tem como objetivo dizer o “real” sem permitir que os influxos de uma voz lírica grandiloquente o capturem. Esse material “real” literal que interessa a esses pós-poetas consiste nos discursos, mitos e clichês que circulam no mundo, retrabalhados com muita lucidez, em um gesto quase antropológico, que evita ao máximo a ficcionalização, ou seja, a assimilação ingênua do engodo de realidade (humana ou mundana) que o fictício representa. A tarefa do pós-poeta é selecionar, arquivar, deslocar, interrogar esses materiais de linguagem que formam aquilo que Judith Butler entende como um bloco de normas sociais impostas à constituição do sujeito (isto nos interessa aqui, principalmente, pelo sujeito no feminino, como vimos no começo deste artigo). É assim que o trabalho crítico sobre as linguagens empreendido pelos pós-poetas coloca em relação a pós-poesia e o pensamento de Butler, assim como constrói, arrisco-me a dizer, um lirismo autobiográfico crítico no feminino que recusa as ênfases expressivas, musicais e sublimes da voz lírica tradicional (sobretudo masculina e universal): o lirismo que lhes interessa aproxima-se de um corpo empírico situado em um mundo no qual trabalha e vive no dia a dia.

Se há um “eu” presente nos textos de Quintane, ele se desdobra na multiplicidade dos discursos e das vozes com os quais trabalha. Como explica Paula Glenadel, tradutora brasileira da poeta, sua poética “corresponde a uma tentativa de destituir a máscara enunciativa uniforme do ‘eu lírico’, revelando sua mais profunda constituição de multiplicidade, tentativa que podemos afirmar como *política*” (Gle-

¹⁶ Ver: Gleize (2009, p. 46).

nadel, 2012, p. 27) – e que reencontra, aqui, a estratégia dos desdobramentos de vozes, descrita também por Dominique Combe (1996; 2009) para caracterizar um funcionamento fundamental do sujeito lírico. Paula Glenadel aproxima também Quintane de uma certa “teatralidade, [que] indaga as paradoxais relações da poesia atual com noções oriundas da esfera do teatro, como performance, multivocidade, polifonia” (Glenadel, 2012, p. 26): esses recursos formais são eficazes para criar tomadas de distância crítica.

Assim, em *Começo. Autobiografia*, de 1999, Quintane declara o gênero já no subtítulo e anuncia claramente o pacto proposto ao leitor – uma sinceridade absoluta –, mesmo diferindo do modelo tradicional da autobiografia: é o que a poeta explica de maneira direta na quarta capa, onde diz: “não tendo a intenção de fazer o balanço sobre uma infância singular, nem de tentar capturar a essência, ou de dar uma representação única e linear, mas preferindo antes liberar aos pedaços, fazendo um balanço parcial, cambiante, brutal, não acabado” (Quintane, 1999).¹⁷ Ela mantém, assim, explodido, *desdobrado*, descentrado, o “eu” autobiográfico, figurando ao mesmo tempo a forma como ele escapa a qualquer tentativa de uniformização (através da deformação) da linguagem poética (lírica).

Desde *Chaussure*, de 1997, Nathalie Quintane havia anunciado em qual nível (dessublimante) situaria seu projeto poético autobiográfico. A poeta prefere escrever com os pés rentes ao chão, ao pé da letra (literalmente), usando sapatos como próteses simbólicas críticas no lugar das luvas de Adília Lopes ou das luvas de pelica de Ana C. Com efeito, Quintane narra uma pequena história social dos sapatos, através de sua experiência pessoal sempre relacionada a considerações

¹⁷ Tradução livre feita por mim, assim como nos demais trechos citados de obras em francês sem tradução para o português.

sociais, explorando a ideia de que são os sapatos, como formas de vida social, que forjam os pés, e não o contrário. Mas os pés querem também seu espaço de poder. O pé, metonímia de um corpo descentrado, emerge e caminha entre os discursos sociais, em meio a “leituras públicas, a situação política, o trabalho e as relações entre escritores, a jardinagem etc.” (Quintane, 2010, p. 137), situando-os e situando também o seu corpo no espaço a partir de uma reflexividade sempre incompleta. Sua narrativa conserva uma parte obscura do *real* que transita entre o espaço público e o privado, o texto e o contexto. Assim, Quintane mantém *desdobrado* (problemático), mais uma vez, o “eu” lírico narrador, sempre constantemente afastado de uma pulsão poética sublimadora.

Já no livro *Jeanne Darc*, de 1998, Quintane propõe a biografia desconstruída de uma mulher que é também a figura exemplar da santa Católica e da heroína militar e política francesa, símbolo hoje capturado pela direita nacionalista francesa. A poeta prevê, desde o título, um deslocamento problemático de identidade do sujeito tratado, escrevendo sobre “Darc” e não sobre “d’Arc” – o que o leitor não perceberá de imediato, pois a sonoridade é a mesma. Assim, o sujeito (uma “ela” que poderia ser uma figura esfacelada do “eu” lírico?) se duplica e se obscurece nessas suposições de valores contraditórios. O punho da espada em relação à mão é mais combativo que a luva simbólica de Adília Lopes e Ana C.; mas, como em suas duas colegas escritoras, a relação serve menos para separar ou exprimir, e mais para conjugar e agenciar:

O punho da espada, que Jeanne seguraria por toda sua vida, cumpriria cada vez mais sua função, prótese calcada em sua origem, que ela desposaria para servir (espada-mão) (Quintane *apud* Gledenadel, 2012, p. 59).

Podemos entender que, se o corpo de Jeanne seria sua “origem”, o punho da espada é uma prótese, como são as luvas de Ana C. e Adília Lopes; mas o acesso ao corpo (real) só é possível pela linguagem, pois ele não existe sem a prótese (gênero que se usa para atuar no mundo). Assim, sublinha-se a importância da articulação entre lirismo e autobiografia, a mão e a prótese, os pés e os sapatos. Como explica Paula Glenadel, Quintane “vem questionando dualidades tradicionalmente vistas como irreduzíveis, como aquela entre ativo e passivo, membro e prótese (o pé e o sapato em *Sapato*; a mão e a espada em *Jeanne Darc*), dentro e fora (*Sapato*, ainda)” (Glenadel, 2012, p. 12).

Por fim, em *Tomates*, de 2010, Quintane mistura uma observação misógina do então presidente francês, Nicolas Sarkozy, a respeito do romance *La princesse de Clèves*¹⁸ (1678), de Madame de Lafayette, à narrativa que faz dela mesma, com descrição de seu corpo que não corresponde aos modelos em vigor para o corpo feminino:

Princesse de Clèves epifenômeno que não muda nada na natureza espectral, decrescente, minguante, de todos os romances e da eficácia literária em geral, minoria por todos os lados, minoria porque leio livros, minoria porque é literatura, minoria porque lendo livros e escrevendo, ainda assim nasci de empregados, eles próprios nascidos de operários, minoria porque, embora meça um metro e oitenta, eu sou mulher, e tenho pés grandes, minoria porque moro no campo, e o campo é uma coisa esquisita (...) (Quintane *apud* Glenadel, 2012, p. 44).

¹⁸ O livro, publicado anonimamente em sua época, precursor do romance moderno, representada pela figura de Mademoiselle de Scudéry que animava em seus salões um grupo de escritoras mulheres, é muito estudado nas escolas francesas, e se tornou também uma espécie de matriz da escrita feminina na França, como *Lettres portugaises* é para as escritoras portuguesas.

Nathalie Quintane articula às análises dos discursos oficiais reflexões sobre a luta de classes e as políticas minoritárias, de maneira a criar uma perspectiva crítica desses materiais discursivos que são o “real”, o “literal”, visado pela pós-poesia, pela poesia ação direta. Destaca, ainda, o lugar minoritário da literatura e, ainda mais, de uma literatura escrita e lida por mulheres (Sarkozy ridicularizou o fato de uma agente penitenciária ter que ler *Princesse de Clèves*). Quintane empreende, assim, um trabalho pós-poético e pós-autônomo para alargar o campo restrito da literatura, sem a qual uma ação direta sobre o presente não poderá ser realizada – trata-se, principalmente, de trabalhar para inventar uma voz feminina da escrita, mas fora dos clichês ligados tradicionalmente ao feminino e aos gêneros praticados pelas mulheres. Como reivindica a crítica argentina Josefina Ludmer, as literaturas pós-autônomas

Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo e até da etnografia (muitas vezes com algum ‘gênero literário’ enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (Ludmer, 2010, p. 2).¹⁹

Ana C., Adília Lopes e Nathalie Quintane remodelam o sujeito lírico para inventar uma marca feminina, mesmo que falsa, a partir de uma perspectiva crítica da noção de mulher, distante dos estados pudicos sublimizantes e da ilusão cultivada de confissões sinceras que são relacionados a ela pela tradição masculina do cânone. Elas tecem, através do Atlântico, os fios de uma nova história do liris-

19 Sobre a pós-autonomia, ver também: Ludmer (2013).

mo no feminino, herdeiro das crises que afetam a claridade de uma identidade pessoal (a unidade do sujeito explode em “Outros” múltiplos e contraditórios, muitas vezes irreconciliáveis) e também as certezas epistemológicas (a língua mente sobre o real, o inventa?) e integrando as contribuições da pragmática ou da sociologia contemporâneas, para as quais o sujeito lírico (feminino ou outro) não preexiste ao livro que o faz aparecer ao leitor.

Assim, para Adília Lopes e sua colega tradutora Nathalie Quintane, bem como para a predecessora delas, Ana Cristina Cesar, quando mulheres escrevem, “emerge uma espécie de consciência feminina” (Cesar, 1999, p. 247), mas, igualmente, a consciência de uma classe e de um lugar social geopoliticamente situados, sobre uma ou outra margem do Ocidente, reformulados na variação de um ou de outro lado do Atlântico.

RECEBIDO: 13/07/2023 APROVADO: 09/08/2023

REFERÊNCIAS

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Até onde a respiração me leve. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Léa Sússekind. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência completa*. 2a. ed. Rio de Janeiro: CBAG, 1979.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Gants de peau et autres poèmes*. Tradução de Michel Riaudel. Paris: Chandeigne, 2005.

- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COLLOT, Michel. Le sujet lyrique hors de soi. In: RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 112-125.
- COMBE, Dominique. La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In: RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia (tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo). *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-129, dezembro-fevereiro 2009-2010. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>. Acesso em: 5 maio de 2023.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009, p. 46.
- GLENADEL, Paula. *Nathalie Quintane por Paula Glenadel*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Tout le monde se ressemble: une anthologie de poésie contemporaine*. Paris: POL, 1995.
- LOPES, Adília. *Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry*. Tradução de Henri Deluy. Paris: Fourbis, 1993.
- LOPES, Adília. *Au pain et à l'eau de Cologne*. Tradução de Henri Deluy, Nathalie Quintane et al. Romainville: Al Dante, 2005.
- LOPES, Adília. Como se faz um poema? (Resposta a um Inquérito), *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 20, p. 109-110, 2008.
- LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas (tradução de Flávia Cera). *Sopro*, Florianópolis, n. 20, janeiro 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 5 maio de 2023.
- LUDMER, Josefina. Littératures post-autonomes: un état autre de l'écriture. Tradução de Baptiste Gillier. *L'Objet littérature*, 2013. Disponível em: <https://oblit.hypotheses.org/509>. Acesso em: 5 maio de 2023.
- MARTELO, Rosa. As armas desarmantes de Adília Lopes, *Didaskalia*, Porto, n. XL, p. 207-222, 2010.
- MARTELO, Rosa. Memórias da infância na poesia de Adília Lopes: lirismo e autobiografia, *Telhado de Vidro*, Lisboa, Averno, n. 22, 2017.

- MAULPOIX, Jean-Michel. La quatrième personne du singulier. In: RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (Org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- QUINTANE, Nathalie. *Début. Autobiographie*. Paris: POL, 1999.
- QUINTANE, Nathalie. A poesia é o fruto de uma gata morta (sobre uma nota de Adília Lopes). Tradução de Masé Lemos. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 17, p. 44-49, 2005.
- QUINTANE, Nathalie. *Nathalie Quintane por Paula Glenadel – Antologia*. Tradução: Paula Glenadel. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- QUINTANE, Nathalie. *Tomates*. Paris: POL, 2010.
- RABATÉ, Dominique. Présentation. In: RABATÉ, Dominique. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- 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*. 2007. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10676/10676_1.PDF. Acesso em: 5 maio de 2023.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.
- SOLLERS, Philippe. *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*. Bordeaux: Éditions Elytis, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MINICURRÍCULO

MASÉ LEMOS é professora associada da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e doutora em Letras pela Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3, com tese sobre a obra de Raduan Nassar, *Une poétique de l'intertextualité*. Atualmente pesquisa a poesia contemporânea, desenvolvendo estudos acerca das relações entre tradução e escrita, lirismos e feminismos.

Pesquisas e processos criativos - entrevista com a escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão

Marcio Jean Fialho de Sousa

Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a845>

A escritora Teolinda Gersão, importante nome da Literatura Portuguesa Contemporânea, autora de diversos livros, contando com mais de 40 anos de vida literária, concedeu-me esta entrevista em uma manhã de terça-feira, durante o café da manhã, no Hotel Glória, no Rio de Janeiro, em junho de 2022.

Na ocasião, falamos sobre seus processos criativos, sobre aspectos temáticos presentes em suas obras, assim como sobre inquietações pessoais frente à literatura e sobre as perspectivas dela acerca do futuro da literatura em um mundo cada vez mais conectado e avesso ao silêncio, ponto importante a ser observado pela maioria dos leitores de obras literárias.

Marcio Jean Fialho de Sousa (MJFS): Seus primeiros livros apresentam muitas imagens metafóricas que remetem o leitor a um mundo, muitas vezes, onírico ou, talvez, fantástico, como, por exemplo, em *O cavalo de sol*, de 1989, e em *A casa da cabeça de cavalo*, de 1995. Nos livros recentes, essa recorrência parece ter sido suavizada ou deixada de lado, como se nota no último lançamento *O regresso de Julia Mann a Paraty*, de 2021. Poderíamos dizer que a Teolinda Gersão está numa nova fase de escrita?

Teolinda Gersão (TG): Há uma evolução, sem dúvida. Eu senti muito prazer em escrever *O regresso de Júlia Mann*, porque esse livro é baseado em figuras reais, históricas, que eu não queria trair, embora eu não goste do romance histórico, porque mistura a fantasia do escritor com o mundo real, de modo que o leitor não sabe onde acaba a imaginação e onde começa a história real. Eu não me sinto no direito de trair as personagens na sua identidade, procuro sempre respeitá-las. No caso específico de Sigmund Freud e Thomas Mann, que aparecem nesse romance, tive como base as cartas que escreveram um ao outro, as quais mostram que eles se admiravam fisicamente e invejavam-se. Tem toda uma direção não muito específica e, de certo modo, muito próxima, porque eles tinham muitas coisas em comum. Tinham muitas afinidades, eram personalidades semelhantes. Agora, eu acho que o lado fantástico, propriamente, penso não estar lá, porque o fantástico deixa pontas soltas, não explica as coisas. E eu também não gosto do gênero fantástico. Eu gosto mais do simbólico, do onírico, onde o leitor vai percebendo onde termina a realidade e onde começa o plano onírico. Quando nós temos que pensar, pensamos facilmente, imaginamos qualquer coisa. Agora, os meus livros, eu acho que não deixam pontas soltas.

Percebe-se, por exemplo, que, em *A casa da cabeça de cavalo*, muitos críticos acham se tratar do gênero fantástico, e isso não se ex-

plica. A confusão ocorre porque eu falo sobre o tempo que acaba na morte, mas as personagens já estão mortas, mas, ainda assim, é possível imaginar que os espíritos continuam vivos e dentro da casa que era dos seus antepassados, assim vão contando histórias para não perder a memória que os mantêm vivos. No fim, eles começam a perder a memória e caminham no escuro, sem saber onde estão, é nesse ponto que eles morrem realmente. A morte, talvez, seja o nada. O escuro caminhar na escuridão.

O cavalo é fantástico. O cavalo é o símbolo da passagem do tempo, que é o fim de todos nós. O tempo é um tema dos meus livros. No fundo, o livro *O regresso de Julia Mann Paraty* é sobre o tempo. O momento termina no instante em que as coisas se desenrolam, entrelaçam-se e terminam rapidamente. No romance, há uma passagem pontual em que há um recorte do tempo, em que as personagens passam por experiências, transformam-se, muita coisa muda, muita coisa acontece. Acho que há sempre um lado racional ao lado do imaginário.

No conto “Alice in thunderland”¹, inspirado no romance de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*,² escrevi por ter me sentido enganada por Carroll. Isso porque, quando li o livro pela primeira vez, fiquei intrigada pelo fato de Alice crescer, diminuir, cair num poço que parece não ter fim, e depois acontecem coisas absurdas com ela neste mundo fantástico, tudo sem explicação alguma e, por fim, todos os eventos não passaram de um sonho. Claro que o autor não é obrigado a explicar coisa alguma, a fazer nada, a se encaixar em

¹ Publicado na obra *Prantos, Amores e outros desvarios*, em 2016, em Portugal, e na coletânea *Alice e outras mulheres*, em 2020, no Brasil.

² Título original *Alice's Adventures in Wonderland*. Obra publicada por Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, em 4 de julho de 1865.

nada, mas não vi sentido naquela história, pois não era uma aventura maravilhosa, não era a terra das maravilhas. Esse livro do Carroll irritou-me profundamente.

Quando eu estive em Berkley – EUA –, como escritora residente (lá há quarenta bibliotecas, nelas há de tudo), eu tive a curiosidade em ver as fotografias que Lewis Carroll fez³, e, realmente, são de crianças nuas ou quase; e sempre com o olhar vago como se estivessem drogadas. Vale lembrar que ele fumava haxixe, para aliviar as dores de cabeça de que sofria, e, provavelmente, oferecia à Alice e a outras crianças que conviviam com ele; desse modo, nas fotos ela, possivelmente, estaria meio drogada. Isso nos leva a pensar sobre a cena em que ela afirma que começa a ver tudo fosco e com a sensação de cair em um poço sem saber bem o que é que lhe está a acontecer, como apresentado no romance.

Talvez ela fosse, também, vítima de pedofilia. Inclusive, sobre essa teoria, eu li também lá nos Estados Unidos. Há muitas provas. Há, por exemplo, páginas do diário da Alice onde se lê que a família a proibiu de falar sobre o assunto. Nesse sentido, ela acaba ficando sozinha, proibida de falar de uma coisa que ela nem mesmo entendia bem, mas que vagamente tinha a sensação de que, se falasse, ninguém mais ia gostar dela. Além de escritor, Lewis Carroll tinha muitas outras habilidades e funções, foi fotógrafo, desenhista, matemático e pastor religioso, era muito respeitado na sociedade. Ele era um homem da igreja. E tudo isso quer dizer que todo o ocorrido foi uma coisa ainda mais terrível. Diante de qualquer denúncia que pudesse haver na época, seria toda uma sociedade contra uma criança, que nem credibilidade teria.

³ Lewis Carroll teve muitas habilidades. Além de escritor, foi fotógrafo, desenhista e matemático.

MJFS: Podemos dizer que ficariam também contra aquela família. De modo que os pais acabaram se tornando vítimas diante da situação e, depois, endossando essa narrativa.

TG: Sim, inclusive a mãe chegou a ficar doente. Havia os que afirmavam que Carroll havia se apaixonado por Alice. De qualquer maneira, ser vítima de pedofilia é um processo sempre traumático e, portanto, ela teve um enorme trauma que aguentou sozinha, em silêncio. Ela deve ter sofrido muitíssimo. A partir de documentos, podemos dizer que, no fim da vida, ela era uma pessoa amarga, que tratava mal as empregadas e que não era, assim, a pessoa doce que nós imaginamos. Por tudo isso, eu tive vontade de escrever o conto a partir da perspectiva da Alice, para dar, talvez, voz àquilo que eu imaginei que ela poderia dizer, e ver as coisas de uma perspectiva dela. Portanto, também nessa narrativa, nada é fantástico, é sempre o onírico e uma tentativa também de integrar o onírico numa situação real.

MJFS: E também nisso há uma atualidade muito grande: quantas crianças ainda passam por essa situação junto aos líderes religiosos, não é?

TG: Todos os dias aparecem na televisão esses casos. Às vezes, até com um familiar; às vezes, até com o pai. Uma coisa horrorosa. Até pouco tempo, as pessoas não acreditavam nas crianças, hoje a lei começou a investigar e a justiça começou a ser feita em alguns casos. Mesmo assim, há casos, por exemplo, em que professores, que cometeram atos comprovados de pedofilia, continuam a ministrar aulas aos mesmos alunos e não são postos fora do colégio. O mesmo acontece na Igreja Católica. Também agora estou a fazer uma gran-

de investigação e vejo que muitos padres continuam em serviço. Há bispos que sabem de casos e nada fazem, tudo continua como se nada tivesse ocorrido.

MJFS: Falando um pouco mais sobre *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, algo que me chamou muito a atenção foi a forma como a mente de dois grandes pensadores, Sigmund Freud e Thomas Mann, foi representada nos dois primeiros capítulos. Parece até que foram eles mesmos que escreveram.

TG: Sim, mas tudo o que eu cito está documentado. Nada foi inventado por mim. Eu já conhecia bem a obra de Freud e de Mann. Este meu livro esteve quase toda a vida em preparação, mas eu nem sabia que algum dia iria escrever. Thomas Mann eu já conhecia muito bem, mas, quando fui ler mais a respeito dele, fiquei pensando em quem seria aquela mulher que, de uma forma ou outra, sempre aparecia em seus escritos, então pensei: mas e aquela mulher, quem era? A mãe dele? Depois percebi que havia uma mãe estrangeira que nunca se encaixava perfeitamente na sociedade alemã e que quem a via se envergonhava. E não era uma mãe igual às outras, ela ficava escondida. Também sua origem ficava em suspenso. Se ela fosse portuguesa ou filha de portugueses, já soaria mal, dado o fato de Portugal ser uma espécie de periferia da Europa. Por outro lado, parecia que ela já tinha estado na Itália, ou seja, de todo modo, parecia que ela tinha vindo de uma zona considerada inferior na cultura, nos costumes, em tudo, e aqueles que conheciam sua história real não queriam contar. Portanto, isso já era mau.

De fato, a mãe, Júlia Mann, era brasileira, casou-se aos dezessete anos, mas mudara em 1924 para a Alemanha. Portanto, ainda viveu a Primeira Guerra Mundial, mas não a Segunda. As coisas para ela só

se agravam por conta da segregação evidente da Alemanha, é esse o estigma sofrido por ela. Está nela. Ela sempre desprezou a sociedade muito burguesa, puritana, convencional, falsa, utópica, mas acabou sendo obrigada a esquecer de sua vida no Brasil. Por isso, na narrativa, mostro que ela vai se perdendo pelo caminho, até que os anos todos passam a não interessar mais. Ela teve uma vida de muitos sofrimentos. Teve uma família imensamente infeliz e, emocionalmente, muito instável e muito em desequilíbrio. Ela fez um grande esforço para unir a família, para que os filhos fossem conciliados, mas não conseguiu.

Já no fim da vida, muito debilitada, enquanto os filhos ainda estavam no quarto, Júlia falou-lhes em alemão, mas com uma pronúncia péssima, como se não soubesse a língua, como se estivesse a aprender a língua que não era a dela. E isso soou muito estranho aos seus familiares. Depois, a enfermeira que cuidou dela nos últimos dias antes de morrer disse que as últimas palavras dela foram numa língua incompreensível, então, podemos imaginar que tenha sido em português. Portanto, talvez, ela estivesse pensando no único lugar onde tinha sido feliz, sua terra natal, o Brasil, porque era uma língua inadmissível. Ela havia sido obrigada a esquecer de sua própria língua e de suas origens.

MJFS: Certa vez li que o autor não pode frustrar seu leitor. Você concorda com essa assertiva?

TG: Poder, pode. O leitor pode não gostar do livro. O autor é que não pode enganar seu público. Quer dizer, isso é o que eu penso. Afinal, nós não temos nenhum controle sobre o gosto do leitor. Quando o leitor não quer, ele fecha o livro e não lê mais, mas acho que temos que ser honestos. Acho que é importante fazermos o melhor que sabemos e po-

demos; depois, o leitor julgará. Se ele não gostar, não é problema nosso. Quando achamos que o livro está pronto e pensamos “isto é o máximo que eu consigo fazer”, então, o livro pode seguir o seu caminho. O livro publica-se e, depois, os leitores decidem o que quiserem com ele.

MJFS: Seria a literatura uma luz para o nosso mundo que parece estar mergulhado em uma grande confusão ideológica e política?

TG: Eu acho que a literatura pode iluminar sim, pode nos fazer olhar para a realidade que nós não gostamos de ver. A literatura pode chamar a atenção sobre determinadas coisas que não nos são conscientes ou não nos são, suficientemente, inconscientes. Nesse aspecto, pode mudar um pouco. Quanto à mentalidade do escritor, essa muda certamente. Isso, porque o escritor passa sempre por um processo de conhecimento do mundo, porque ele presta muita atenção, vê as coisas de vários lados e anda ocupado com elas durante muito tempo na cabeça. O escritor é modificado pelos seus livros, sem dúvida, e no sentido positivo, passa a ser uma pessoa mais aberta, mais tolerante, mais inteligente, mais sensível e mais capaz de se pôr no lugar dos outros. O leitor, por sua vez, de algum modo, refaz o caminho do escritor. Idealmente, pelo menos, o leitor passa por uma experiência parecida. Eu acho que a leitura é uma espécie de escrita, ou seja, o livro acaba na cabeça do leitor que escreve, posteriormente, o livro na sua cabeça e o organiza como entende.

MJFS: E de que modo a escritora Teolinda se vê na voz dos narradores de sua obra?

TG: É como um ator. Eu acho que o escritor tem muito de ator. Talvez, por isso, muitos dos meus textos tenham sido adaptados

ao teatro e ao cinema também. Porque um ator pode interpretar qualquer papel. Pode ser um papel de homem ou de mulher ou de criança ou de animal ou do que for. Pode-se pôr no trapézio e olhar a partir dessa perspectiva. O escritor também.

MJFS: E a Teolinda leitora lê a Teolinda escritora?

TG: Não. Só quando sou obrigada. Por exemplo, *O cavalo de sol*, como há muitos anos que já tinha sido publicado, tive que reler as provas. Mas, para mim, uma vez o livro publicado, nunca mais leio e nunca mudo nada de edição para edição, pois, para mim, o livro corresponde a um momento. Eça de Queirós, por exemplo, a cada edição mudava tudo, sofria muito com a própria escrita, nunca achava que estava suficiente. Eu não sou meticulosa a esse ponto.

MJFS: Como que a senhora lida com a crítica especializada e com a crítica midiática?

TG: Eu acho que lido bem. Uma crítica bem-feita e atenta, muitas vezes, até me apresenta coisas que estão lá e que eu não havia me dado conta. Por exemplo, a Ângela Faria⁴, acerca do romance sobre Júlia Mann, deu conta de que aquele livro de fontes atrás da porta vai mostrar coisas que não são visíveis na realidade cotidiana. Coisas que não sabemos ou que não queremos saber, e que, de repente, a porta abre-se ou entreabre-se e olhamos para o outro lado. E reparou, também, que, no fim de dois capítulos, dá-se de frente para uma porta. Eu não tinha me dado conta de que aconteciam em ambos. Esses capítulos termi-

⁴ Ângela Beatriz de Carvalho Faria, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

nam com uma porta ou uma janela. No capítulo em que o Freud está no seu jardim interno, e fica lá a ver a chuva, também há uma porta.

Acho que só me aconteceu uma vez de não gostar de uma crítica. Foi sobre *O cavalo de sol*, em que o crítico não entendeu absolutamente nada do livro. Nem sequer percebeu que não eram só as histórias contadas que interessavam, eram também as personagens que as contavam e que faziam parte do contexto e estavam dentro do mesmo jogo, mas isso pode acontecer, com certeza, na vida de todos os escritores. Houve esse caso, mas não me perturbei. Continuo sempre a fazer como eu acho que é o meu caminho e não me influencio.

Agora, tenho trabalhado com personagens históricos, mas também com uma grande investigação por detrás, e com uma grande ficcionalidade. Talvez fosse esse lado de investigação que me estava a fazer falta, porque tenho muito prazer em investigar. Nesse caso, eu mesma posso discutir coisas que ainda não sei e está a me apetecer, portanto, também faço o que me apetece. É muito bom ter a liberdade do escritor, algo que eu conquistei, porque não vivo da escrita. Ou seja, sou livre e não tenho obrigação de entregar um livro por ano ou dois, seja lá o que for, nem tenho obrigação de ter um grande sucesso comercial, não tenho obrigação de nada. Graças a Deus! Não me sinto pressionada, eu sei o que eu quero, entrego-me de coração e as coisas passam-se assim com suavidade.

MJFS: Por fim, neste mundo acadêmico, já vimos, algumas vezes, o anúncio sobre a morte da literatura, principalmente, nessas últimas décadas com o ápice da internet. Estaria a literatura fadada ao seu próprio fim?

TG: Eu devo dizer que, infelizmente, estou de acordo com o que diz o Milton Hatoum: que a literatura vai caminhando para o seu

fracasso, a literatura uma forma de arte. Infelizmente, acredito que sim. Primeiro, o mundo mudou de uma maneira incrível, e as pessoas não conseguem prestar atenção no tempo. Uma coisa que me chocou aqui no Brasil, por exemplo, foram as notícias sendo noticiadas pela televisão, percebi que são poucas e muito rápidas, apresenta-se uma, depois vêm logo os comerciais. Em Portugal, temos, por exemplo, horas de notícias sobre a guerra, além de comentários sobre o assunto. Quer dizer, nós conseguimos dar muito tempo para prestar atenção na mesma coisa, seja na televisão, seja a ler um livro. O nosso ritmo na Europa é muito mais lento. Não temos esta pressão das grandes cidades onde tudo é longíssimo, onde se tem que aproveitar cada minuto. Lisboa é uma cidade ainda, relativamente, e espero que isso continue, pequena. Conseguimos concentrar-nos, mas isso está a desaparecer. Por enquanto, há ainda os que prestam atenção e são capazes de estar ali uma hora sentados a ouvir do professor. Mas ainda percebemos que, nas escolas, o professor tem que inventar maneiras de cativar os estudantes. O que é horrível, quer dizer, a escola poderia ser um lugar onde os alunos também estivessem confortáveis e eu penso que tendem a estar cada vez menos, além disso, há muitos profissionais formados em cursos de Letras, por exemplo, mas que nem mesmo gostam de ler.

RECEBIDO: 07/06/2023 APROVADO: 02/08/2023

REFERÊNCIAS

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures Wonderland*. Trad. Célia Regina Ramos. Rio de Janeiro: Editora Arara Azul, 2002.

GERSÃO, Teolinda. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

GERSÃO, Teolinda. *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

GERSÃO, Teolinda. "Alice in Thunderland". In: *Prantos, amores e outros desvários*. Porto: Porto Editora, 2016.

GERSÃO, Teolinda. *O cavalo de sol*. Porto: Porto Editora, 1995.

MINICURRÍCULO

Marcio Jean Fialho de Sousa é Professor da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES, MG - Brasil. Membro do corpo permanente de docentes do Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL-EL - UNIMONTES, e coordenador do Grupo de Pesquisa Teolinda Gersão.

Sonhos de poeta: a propósito de *Oníricas* de Ana Marques Gastão

Maria Irene Ramalho
Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1097>

Tinha-me esquecido, e ela provavelmente também já não se lembraria, mas a verdade é que conheci a Ana Marques Gastão num encontro na Casa Fernando Pessoa em 2016. O encontro fora concebido pela Ana Luísa Amaral, que lhe dera um título – “O sexo é só um acidente? E se poetas falassem de poetas?” – e me convidara a moderá-lo. Trocaram falas-de-si Maria Teresa Horta, Ana Paula Tavares, Ana Marques Gastão e Margarida Vale de Gato. Foi uma bela conversa de mulheres poetas com uma voz nova para mim: Ana Marques Gastão. Comoveu-me muito ouvi-la. Falava de Ana Hatherly e a sua fala saía-lhe embargada e interrompida. A morte recente de Ana Hatherly ainda doía demasiado a Ana Marques Gastão.

Quando, anos mais tarde, *Oníricas* (2023) me chegou às mãos, imediatamente os sonhos-poemas-em-prosa de Ana Hatherly em *Ana-*

crusa (1983) me vieram à ideia. Não é, no entanto, sobre influência que desejo escrever. Prefiro falar de constelações de poetas e constelações de poemas, e podia até começar por ler “Sopro”, um belíssimo poema com “um astro em cada dedo” e “mil galáxias” (Gastão, 2023, p. 17). Ou, então, o luminoso “O vestido das estrelas”, que fala de constelações como “utopias ortográficas” e deixa entrever que os desenhos que falam da incompletude do poema talvez não sejam totalmente aleatórios – o título é seguido de um símbolo gráfico onde se adivinha um “vestido” de Sírius (Gastão, 2023, p. 61).

Hoje vou antes pedir emprestado a Alberto Pimenta um conceito que me parece também muito produtivo: o conceito de *réplica poética*. Diz Alberto Pimenta (2003, p. 84-85):

réplica (réplica a que os teóricos gostam muito de chamar *influência*, porque não imaginam o mundo doutra maneira senão em termos de cópia e de apropriação, não imaginam que os poetas discursam em *réplica* uns para os outros, em parte no meio do discurso geral do mundo), talvez em *réplica* Mário de Sá-Carneiro tenha dito a Rimbaud ‘Eu não sou eu nem sou o outro’, e Fernando Pessoa, pela pessoa de Álvaro de Campos: ‘Os outros também são eu’.

A poesia escreve-se na poesia.

Talvez aos leitores mais dedicados de Ana Hatherly a sua *Anacrusa* se deixe ouvir nos “poemas inacabados” de *Oníricas*, como se eles fossem um comentário a mais a acrescentar aos que Ana Hatherly pedira na altura “a alguns colegas e amigos das letras e das artes” sobre os seus “sonhos-em-texto” (Hatherly, 1983, p. x), ano, p. x) Mas muito mais belo e fértil é um ouvir outro. Ana Marques Gastão esclarece no seu prefácio que “os poemas de *Oníricas* nasceram, na grande maioria, da transcrição de sonhos ocorridos durante décadas”. “Na grande maioria” quer dizer “não todos”. Al-

guns resultaram, então, de sonhos inventados. E por que não, se há tanto que “só o sonho ajuda a compreender” (Gastão, 2023 p. 66)? Não é o poemar uma espécie de arrogância à maneira de Humpty Dumpty? A língua é poder, e o que importa é saber quem manda. E quem manda é a poeta.

Disse Nietzsche um dia que antes dele ninguém sabia o que pode ser feito com a língua alemã. E a seguir foi bem mais fundo – antes dele ninguém sabia o que pode ser feito com qualquer língua. Conclui-se: o que a poesia faz, fá-lo na língua, mas o que *Oníricas* nos diz é que a língua não basta. Os poemas de *Oníricas* não existem sem os “quase-desenhos” que os acompanham. Lê-se no final do Prefácio:

Os quase-desenhos que integram os poemas de *Oníricas* (...) fogem (...) ao texto ou prolongam-no, riem-se com ele ou desviam-se de formatos consensuais, irrompem, amiúde, no ecrã/papel como rabiscos irreverentes. Não os vejo como poesia visual, pois o elemento literário predomina e o gráfico-visual surge enquanto descentramento vibrátil, ou uma respiração. Foi como se eu me sentasse no chão e o riscasse, a giz, ao som da música do desconhecido (Gastão, 2023, p. 9).

A língua silencia em seu dizer, e os poemas têm de recorrer a garatujas ou simples tracejados que digam o que calam. Talvez assim se possa ler também os famosos travessões de Emily Dickinson, que já fizeram correr rios de tinta. E, quem sabe, os grafismos insólitos de Próspero saíz:

purple petals flutter down
 ./
 ./ the rising cock starts to crow
 ./ where the streaks of dawn grow
 ./ (silk against silk/
 ./ blood & mothersmilk)

Debruço-me na memória do
sonho, do sono redondo, e é
a sombra que vejo, a cruz ou
o seu contorno, as pálpebras
das aves, as rosas-de-toucar.

Só à força de não ver mais
vemos, crianças sedentas do
impossível de onde o mar
se levanta na luz de um halo.
(Gastão, 2023, p. 21).

Tal como “Halo”, todos estes novos poemas de Ana Marques Gastão estão repassados do divino e de outros mistérios sagrados, muito caros à poeta, como a arte, o mito, a natureza, a vida, o universo, a alma. E o tetragrama bíblico – YHWH – que *não-diz* “o nome impronunciável” de Deus.

RECEBIDO: 02/08/2023 APROVADO: 19/10/2023

REFERÊNCIAS

HATHERLY, Ana. *Anacrusa. 68 poemas*. Lisboa: & etc., 1983.

PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Precedido de Reflexões sobre A função da arte literária e de A dimensão poética das línguas. Lisboa: Cotovia, 2003.

SAÍZ, Próspero. *The Bird of Nothing*. Madison: Wisconsin: Ghost Pony Press, 1993.

MINICURRÍCULO

MARIA IRENE RAMALHO é Professora Catedrática jubilada da Seção de Estudos Anglo-Americanos do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde foi coordenadora científica dos programas de doutoramento em Estudos Americanos e em Estudos Feministas. De 1998 a 2018 foi Intrenacional Affiliate do Departamento de Literatura Comparada da Universidade Wisconsin-Madison, onde lecionou regularmente como professora vi-

sitante. Tem publicado extensamente sobre temas de literatura e cultura de expressão inglesa (com especial incidência na poesia dos Estados Unidos), estudos americanos, literatura comparada, teoria poética, estudos culturais e estudos feministas. Entre as suas áreas de interesse, destacam-se os estudos sobre o Modernismo e a Modernidade, estudos comparados sobre poesia, poética e filosofia, teorias dos estudos americanos e teorias do feminismo.