

# METAMORFOSES

## 17.1



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros

A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de

Administração assim constituído:

*Regente:* Luci Ruas Pereira

*Substituto eventual:* Carmen Lúcia Tindó Secco

*Representantes de Literatura Portuguesa:* Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

*Representantes de Literatura Brasileira:* Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

*Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa:* Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

*Eméritas:* Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

METAMORFOSES

17.1

## METAMORFOSES

17.1

### *Comissão Editorial*

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,  
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,  
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,  
Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes,  
Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira,  
Teresa Salgado.

### *Conselho Editorial*

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do Nascimento Figueiredo, Rafael Santana, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, Vilma Arêas

### *Edição deste número*

Luci Ruas

### *Organização*

Luci Ruas (UFRJ)

Silvie Špánková (Universidade Masaryk de Brno, país Tcheco)  
Marcelo Pacheco Soares (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro/ IFRJ).

Publicação *on line*

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas

Faculdade de Letras - UFRJ

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.

Layout da capa digital: Rafael Laplace de Andrade

ISSN 0875-019

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

**Luci Ruas**

**9** *Nota Editorial*

### APRESENTAÇÃO

**Silvie Špánková**

**12** *Rumos do conto português contemporâneo*

### Dossiê

**Ângela Beatriz de Carvalho Faria**

**20** *“Perfume”, de Lídia Jorge: é possível dar corpo a um passado retido na memória?*

**Carlos Henrique Soares Fonseca**

**30** *Interdição e encantamento, uma lenda que perdura: “Fascinação”, de Hélia Correia*

**Carlos Roberto dos Santos Menezes**

**44** *O museu dos “objectos mortos” e a “procura de novas formas de ficção”: Afonso Cruz e a ressurreição de cadáveres pela linguagem artística*

**Gabriel Dottling Dias**

**59** *Vozes destoantes, amores impossíveis: algumas anotações sobre “Alice In Thunderland”*

**Gregório Foganholi Dantas**

**70** *As distopias de Maria Judite de Carvalho*

**Lola Geraldés Xavier**

**81** *Ironia e poética do espaço nos contos de Ana Margarida de Carvalho*

**Luís Carlos S. Branco**

**96** *O irrealismo realista nos contos de Valério Romão*

**Maria João Simões**

**108** *Contos com arte. Três tipos de diálogos artísticos: Nuno Júdice, Afonso Cruz e Luís Carmelo*

**Naelza Araújo Wanderley**

**120** *Um conto novo, uma história secular*

**Paulo Alexandre Pereira**

**133** *What’s in a name? A sida na narrativa portuguesa contemporânea, entre inscrição e silêncio*

**Serafina Martins**

**149** *Teresa Veiga - o poder da consciência*  
285

**Susana L. M. Antunes**

**167** *“O Rosto” de Valter Hugo Mãe*

### Ensaaios

#### Literatura Portuguesa

**Fábio Mário da Silva**

**184** *Notas de investigação sobre Aurora e Regina, textos incompletos de Ana Plácido*

**Marlon Augusto Barbosa**

**194** *O surrealismo dum ocidental: leitura de um poema de Mário Cesariny*

#### Literatura Brasileira

**Anélia Montechiari Pietrani / Christina Ramalho**

**209** *“Jocasta” e “Fedra” de Leda Miranda Hühne: imagens míticas e resistência*

#### Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

**Eliel Januario de Morais**

**223** *Ungulani Ba Ka Khosa e o fim dos mundos em Orgia dos loucos*

**Thiago Cavalcante Jeronimo / Aurora Gedra Ruiz Alvarez**

**235** *A sombra de Clarice Lispector na poética de José Eduardo Agualusa*

**Helder Thiago Cordeiro Maia / Mário César Lugarinho**

**247** *Entre as guerras angolanas e a invenção do mundo: Gênero e sexualidade de Nzinga Mbandi na literatura angolana*

### Seniana

**Pedro Fernandes de Oliveira Neto**

**268** *Por Sinais de Fogo, de Jorge de Sena. Travessias*

*Ler e depois*

- 287** **Guilherme Rezende Machado**  
*CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios.*
- 292** **Júlia Goulart**  
*Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto.*
- 297** **Sara A. Jona Laisse**  
*Pela poesia, com a poesia, através da poesia: o grito de Álvaro Taruma*
- 301** **Tania Celestino de Macêdo**  
*Lúcidos ensaios sobre a literatura moçambicana contemporânea*
- 305** **Marcelo Pacheco Soares**  
*Asas de Saturno.*
- 311** **Rafael Santana**  
*Habitar os olhos de um Gatos*

**NOTA EDITORIAL**

Chega ao público mais um número da Revista *Metamorfoses*, dedicada aos estudos das literaturas de Língua Portuguesa. Pesquisadores do Brasil e do exterior concorrem para a qualidade desta edição, cujo Dossiê privilegia a produção contística em Portugal, nos séculos XX e XXI.

Não direi muito desse Dossiê, pelos professores Silvie Špánková, professora de Literatura Portuguesa da Universidade Masaryk de Brno, República Checa, e pelo professor Marcelo Pacheco Soares, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Coube à Professora Silvie a apresentação desse conjunto de ensaios, texto a que deu o título de “Rumos do conto português contemporâneo”, em que não só nos oferece caminhos para a leitura e o conhecimento das formas breves, que nem sempre lograram alcançar o status que deveriam, não pela inegável alta qualidade do que se publicou e publica ainda em Portugal, mas porque, a despeito da celeridade dos tempos atuais, as pessoas ainda valorizam mais o romance. Também nos apresenta cada um dos estudos aqui publicados, chamando a atenção para aquilo que, em cada um, se mostra efetivamente relevante.

Preenchem a segunda seção da revista outros ensaios que não necessariamente se referem à contística, mas que se dedicam ao estudo das literaturas Portuguesa, Brasileira e às Africanas de Língua Portuguesa. Nesta seção, a Literatura Portuguesa é contemplada por dois ensaios. O primeiro, da autoria de Fábio Mário da Silva, enfoca uma peça teatral e um romance de folhetim de Ana Plácido, ambos inacabados e publicados respectivamente em 1865 e 1868, em periódicos da época, sob o pseudônimo de Gastão Vidal de Negreiros: nesse ensaio, o autor nos apresenta aspectos relevantes dos dois textos e nos aponta “os caminhos que Plácido toma para dar destaque às mulheres, que são protagonistas e dão títulos às duas obras”. O outro ensaio, de autoria Marlon Augusto Barbosa, intitula-se *O surrealismo dum ocidental: leitura de um poema de Mário Cesariny*. No ensaio, o estudioso aborda o poema “Corpo Visível”, de Mário Cesariny de Vasconcelos, publicado em 1950. Em sua abordagem, que tece algumas

reflexões consideradas “necessárias para o entendimento da produção poética” de Cesariny, pretende, a partir de uma “leitura cerrada do poema”, verificar que corpo (ou que *corpus*) se torna legível no poema. No que se refere à Literatura Brasileira, Anélia Montechiari Pietrani e Christina Ramalho assinam o artigo “*Jocasta*” e “*Fedra*” de *Leda Miranda Hühne: imagens míticas e resistência*. Sua perspectiva de leitura assenta em pressupostos que permitem “dois recortes”, o “mitocrítico” e o “sociocrítico”, fundamentados em estudos de teóricos e críticos consagrados. Nessa dupla perspectiva, propõem a leitura dos contos de Hühne, explorando “as relações entre a proposição, desde os títulos, de uma recuperação de imagens míticas clássicas de mulheres e o contexto contemporâneo das marcações de espaço e tempo presentes nos dois contos”, bem como, da segunda perspectiva, “evidenciar como Hühne se apropria do repertório mítico clássico para bordar seu próprio discurso de resistência”. Eliel Januario de Moraes, no artigo intitulado “Ungulani Ba Ka Khosa e o fim dos mundos em *Orgia dos loucos*”, enfoca essa obra do reconhecido romancista moçambicano, que se propõe a reescrever a história de Moçambique ao se debruçar sobre “as vozes esquecidas do pós-Independência de seu país”. Thiago Cavalcante Jeronimo e Aurora Gedra Ruiz Alvarez, fundamentados no conceito de dialogismo, tal como nos apresenta Bakhtin, investigam como na poética de José Eduardo Agualusa, escritor angolano, especificamente no conto intitulado “Se nada mais der certo, leia Clarice”, se constrói um processo intertextual, que, para mais, ainda verifica como se dá o “refratamento e/ou realocamento da esfera religiosa posta em tensão na narrativa”. Helder Thiago Cordeiro Maia e Mário César Lugarinho assinam o artigo intitulado *Entre as guerras angolanas e a invenção do mundo: Gênero e sexualidade de Nzinga Mbandi na literatura angolana*, em que fundamentados em estudo de Inocência Mata, de 2008, reconhecem que a narrativa literária angolana em torno de Nzinga Mbandi se estabelece a partir de três diferentes perspectivas: colonial, nacionalista e anticolonial, e pós-colonial. Conforme essas perspectivas, é possível afirmar “que a performatividade de gênero e o exercício da sua sexualidade foram narrados a partir dos diferentes interesses estético-políticos dos textos”. Assim fundamentado, o artigo se debruça sobre vários textos de escritores já consagrados, visando a investigar como o gênero e a sexualidade da famosa Ngola é explorado e modulado tanto pelas narrativas do colonialismo, quanto pelas narrativas nacionais e anticoloniais, e pelas narrativas pós-coloniais.

Na Seniana, Pedro Fernandes de Oliveira Neto discorre sobre o romance *Sinais de Fogo*, “a única incursão de Jorge de Sena pela prosa romanesca”. A leitura proposta pelo ensaísta envereda na obra do autor por três linhas específicas: “a descoberta do amor e do erotismo, a descoberta de si e do outro e a descoberta da história e suas implicações nas realidades individuais e coletivas.”

Ler e Depois nos traz a oportunidade de conhecer obras recentemente publicadas no âmbito das literaturas de língua portuguesa. Marcelo Pacheco Soares nos apresenta o livro de Maria João Cantinho, intitulado *Asas de Saturno*, publicado em 2020, que trata do tema da depressão, “coincidindo com o princípio do episódio conhecido de todos, marco inicial de um período de implicações históricas que, é provável, associará em definitivo nosso tempo com a

taciturnidade”. Guilherme Rezende Machado nos apresenta o livro *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*, organizado por Carmen Tindó Secco, Ana Mafalda Leite e Luís Carlos Patraquim, publicado em 2019 pela Editora Kapulana, que trata, em entrevistas e ensaios, do limite que se estabelece entre o cinema documentário e o cinema de ficção. Pela leitura de Julia Goulart, nos chega a obra de Elena Brugioni - *Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*, cujo objetivo é, ao comparar as diversas literaturas africanas, “repensar a recepção crítica desses textos pelo corpo acadêmico e intelectual ocidental e demonstrar a contribuição destes para a recriação de novos paradigmas epistemológicos existentes nas ciências humanas”. Tania Celestino de Macêdo concentra a sua análise na recente publicação do livro *O campo literário moçambicano. Tradução do espaço e formas de insílio*, de autoria do professor e pesquisador Nazir Can. Para ela é “uma das mais importantes reflexões sobre o projeto da literatura moçambicana contemporânea publicado no Brasil.”

A. Jona Laisse, por sua vez, nos traz uma recensão crítica sobre duas obras de Álvaro Taruma, jovem escritor moçambicano: *Para uma cartografia da noite* e *Matéria para um grito*, em que se verifica a crítica “à perda de valores morais, a morte e à má governação do país, temáticas centrais dessas duas obras”. Por fim, Rafael Santana nos apresenta o livro de poemas *Gatos*, escrito a quatro mãos, por Roseana Murray e Willian Amorim, que nos incita “à surpresa da descoberta de um pouco mais de nós mesmos no enfrentamento dos nossos gatos de linguagem”.

Esta é a revista que lhes oferecemos. Caracterizam-na a seriedade do trabalho de pesquisa, a sensibilidade demonstrada pelos autores na consideração do texto literário e a leitura competente desses textos, que certamente em muito contribuem para o conhecimento e para novos estudos das literaturas de língua portuguesa. A todos, uma excelente leitura.

Luci Ruas



## RUMOS DO CONTO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Silvie Špánková<sup>1</sup>

No prefácio à obra de Domingos Monteiro, um dos maiores contistas portugueses do século XX, João Bigotte Chorão lamenta a fraca posição do conto entre os géneros narrativos cultivados e lidos em Portugal, expondo um paradoxo dos tempos modernos, em que ninguém tem tempo para nada e, apesar disso, as pessoas sempre preferem ler ou comprar romances em vez de contos (2001, p. 18). Pode tratar-se, simplesmente, de um preconceito, visto que a arte de escrever contos tem sido sempre considerada a arte “menor” em relação ao género maior da ficção que é o romance. Apesar deste *status quo* que se já tornou um lugar comum, é preciso frisar que a contística em Portugal sempre manteve um alto nível, destacando-se em todo o século XX, bem como na contemporaneidade, por uma quantidade assinalável de autores que se têm dedicado a este género “enteado” da grande ficção, entre os quais poderiam ser citados nomes como Fialho de Almeida, Álvaro do Carvalho, Mário de Sá-Carneiro, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, Maria Judite de Carvalho, Teresa Veiga ou Mário de Carvalho. Não se esqueça, também, que muitos autores predominantemente romancistas, como Eça de Queirós, ou predominantemente poetas, como Jorge de Sena ou MariaTeresa Horta, escreveram contos excelentes, verdadeiras jóias da narrativa breve. Também na área da história e crítica literária têm havido cada vez mais provas do reconhecimento do género contístico, como o demonstram, entre outros, as iniciativas da revista *Forma Breve* da Universidade de Aveiro (sob a direção do Prof. António Manuel Ferreira) ou o projeto da edição crítica de contos representativos dos séculos XIX-XXI, da Universidade de Lisboa (sob a direção da Prof.<sup>a</sup> Serafina Martins, Prof.<sup>a</sup> Maria Isabel Rocheta e da Prof.<sup>a</sup> Margarida Braga Neves). Tendo em conta tais circunstâncias histórico-literárias, é com grande satisfação que se assiste, presentemente, a uma nova explosão

<sup>1</sup> É professora de Literatura Portuguesa na Universidade Masaryk de Brno, República Checa (desde 2002). Doutorou-se pela Universidade Carolina de Praga com a tese sobre os romances de António Lobo Antunes (2010). Publicou o livro *Pelos caminhos do insólito na narrativa breve de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro* (2020) e vários ensaios sobre a ficção portuguesa dos séculos XIX e XX. É redatora da revista académica *Études Romanes* de Brno. Atualmente dedica-se ao estudo da narrativa breve portuguesa e do imaginário urbano na literatura. É colaboradora interna do grupo de pesquisa “Centro e Periferia”, na Universidade Masaryk de Brno.

da produção contística, caracterizada por uma grande diversidade de temas e de recursos expressivos. Uma pequena amostra desta variabilidade encontra-se no presente dossiê dedicado aos contos portugueses dos primeiros decénios do século XXI, para cuja coordenação fui gentilmente convidada pelo Professor Doutor Marcelo Pacheco Soares, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, e pela Professora Doutora Luci Ruas Pereira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, editora desta revista.

A “protohistória” do conto moderno recua a tempos remotos. De facto, o início do gosto por contar histórias não pode ser definido nem localizado. Em geral, costumam ser indicados os contos egípcios, histórias bíblicas, narrativas greco-romanas e contos orientais, sobretudo de *Mil e uma noites*, como primeiros documentos desta tradição antiga. Na Europa, assiste-se primeiro à transmissão oral, seguida pelo registo escrito, de várias histórias de teor maravilhoso, alegórico, satírico ou exemplar, tradição que a partir do uso da imprensa foi ganhando uma divulgação cada vez mais vasta. Até ao século XVIII foram escritas várias narrativas breves: *Decameron* (1350) de Bocaccio, *Canterbury tales* (1386) de Chaucer, *Heptameron* (1558) de Marguerite de Navarre, *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, contos de Perrault ou fábulas de La Fontaine. Mas é só com o início do século XIX que podemos falar do conto moderno tal como o concebemos hoje em dia. Frise-se a importância dos nomes como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Gustavo Adolfo Bécquer, Emilia Pardo Bazán ou Ernst Theodor Hoffmann como grandes representantes do conto oitocentista.

Devido a estas coordenadas históricas, impossíveis de mapear com precisão, o conto tornou-se um género retrátil a uma definição mais rigorosa. As primeiras reflexões acerca do texto breve (não interessa neste momento se narrativo, ou poético) devem-se, entre outros, a Edgar Allan Poe, para quem a característica mais importante do poema (e também da narrativa breve) seria a unidade de efeito. O poema ou o conto, assentando no efeito único, devem ser lidos de uma assentada, em contraste com o romance que exige uma leitura contínua e prolongada. A unidade de efeito, a que se junta a brevidade e o prazer da intensidade, faz com que o conto realmente possa ser aproximado da poesia. As reflexões sobre esta convergência foram desenvolvidas tanto por teóricos (p. ex. Mariano Baquero Goyanes), como pelos próprios autores de textos literários (p. ex. Julio Cortázar, Emilia Pardo Bazán, Tchekhov, David Mourão-Ferreira), cujos nomes são mencionados no estudo de António Manuel Ferreira sobre os contos de Branquinho da Fonseca (2004, pp. 161-168). O autor do estudo explica: “A tendência, muito comum, para aproximar o conto da poesia lírica parte normalmente da similitude de processos genéticos, bem como da semelhança dos recursos expressivos e do funcionamento das estratégias de produção de sentido.” (Ferreira, 2004, p. 165). Além disso, esta problemática estende-se à questão da receção, sendo precisamente o leitor incumbido da tarefa de “seguir os indícios, reconstruir o texto, trazê-lo à superfície” (Ferreira, 2004, p. 165). O facto de a narrativa breve cultivar, como a poesia lírica, a arte da sugestão pode ser

comprovado por vários exemplos literários. Neste dossiê isto será um dos pontos de partida na argumentação de Serafina Martins sobre os contos de Teresa Veiga. Outro traço marcante do género contístico pode ser demonstrado, conforme referido no artigo de Susana L. M. Antunes, pela analogia com as artes visuais. Pelo seu carácter de brevidade, coesão e intensidade, o conto pode ser também aproximado da fotografia ou de um quadro, enquanto o romance, pela sua estrutura complexa, digressiva ou até rizomática, assinala mais afinidades com a arte de movimento, especialmente com as longas-metragens cinematográficas. Este carácter intersemiótico, assente no diálogo com as artes plásticas, pertence também aos traços explorados no primeiro texto do presente dossiê.

No artigo “Contos com arte. Três tipos de diálogos artísticos: Nuno Júdice, Afonso Cruz e Luís Carmelo”, Maria João Simões centra-se no diálogo interartístico que vem ganhando grande visibilidade no comparativismo literário atual. Orientado pela pesquisa de empréstimos artísticos e dos cruzamentos entre as várias artes, este método abre novas perspetivas sobre a narrativa como produtora de novos sentidos inculcados pela arte, bem como de ressignificações das obras de arte à luz de novos contextos tanto narrativos, como sócio-históricos. Na análise de *O segredo da mãe. Um conto de Nuno Júdice inspirado na obra de Graça Morais* (2004), Maria João Simões analisa o olhar interpretativo da narrativa sobre os quadros de Graça Morais, elucidando os significados decorrentes desta “partilha do sensível” (Rancière) e prestando atenção especial ao tema da incomunicabilidade e do confinamento asfixiante. No conto de Afonso Cruz, intitulado “*Déjeuner sur l’herbe* com alguém a afogar-se” (*Uma Terra Prometida. Contos sobre refugiados*, 2016), por sua vez, a autora do artigo foca os procedimentos paródicos defluentes do diálogo da narrativa com o famoso quadro de Manet e, no terceiro conto, “O cometa” (*A pé pelo paraíso*, 2008), de Luís Carmelo, analisa os traços que convidam a uma interpretação da analogia com a pintura contemporânea.

Também Serafina Martins, no texto sobre os contos de Teresa Veiga, discorre sobre o “pendor ekphrástico” de uma cena na narrativa “História da Bela Fria” (da coletânea homónima, 1992), na qual um “quadro burgês” lembra, segundo Serafina Martins, a pintura de Thomas Gainsborough. Neste sentido, a professora e pesquisadora portuguesa refere-se também ao facto de o outro conto estudado, “Natacha” (*Gente melancolicamente louca*, 2015), ser “associável ao trabalho de Paula Rego”, por apresentar imagens do feminino e sugerir a existência de “perversões doentias” no seio familiar. Neste artigo, contudo, o foco da análise incide sobre os procedimentos narrativos (baseados na sugestão e inclusão de diferentes versões explícitas ou latentes) que conduzem à ambiguidade, e sobre as personagens femininas, destacadas no “pequeno universo urbano-rural”, sendo elas próprias também narradoras dotadas de uma grande dose de perspicácia e ironia. Inspirada em estudos narratológicos mais recentes, de cunho interdisciplinar, relacionados com “estudos da mente”, a autora do artigo pondera também sobre o processo de leitura que ativa, em forma de intertextualidade difusa,

várias imagens e ecos guardados na nossa memória. Por isso, a história da “Natacha” pode ser lida como um eco dos contos de fadas, bem como a reminiscência de alguns casos verdadeiros e fictícios sobre a jovem cativa que procura alguma forma de como escapar e se libertar.

O diálogo intertextual, baseado na repercussão de uma velha e famosa lenda ibérica, é analisado no texto de Carlos Henrique Soares Fonseca, que se debruça sobre o conto “Fascinação” (*Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*, 2004) de Hélia Correia, focando o tema do incesto, insinuado no conto de Alexandre Herculano, do século XIX, e plenamente desenvolvido na narrativa da autora portuguesa, no século XXI. A história é abordada como a “revisitação do mito ibérico a partir da ótica de Dona Sol” que pretende preencher os silêncios e lacunas do conto herculaniano. A análise do conto é precedida por um breve e elucidativo resumo dos procedimentos que proporcionam instrumentos metodológicos para a abordagem do diálogo intertextual. Neste contexto, ao lado de Bakhtine, Kristeva e Compagnon, poderíamos nomear também Lubomír Doležel e a sua teoria de mundos fictícios que se ajusta à matéria do conto de Hélia Correia, principalmente pelo facto de existir um vínculo temático entre a lenda (*Livro de linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos), o conto de Herculano e a narrativa da escritora portuguesa. O paralelo assenta na abordagem, desenvolvimento e ramificações de um mesmo mundo fictício da Dama Pé-de-Cabra, podendo ser referidos outros casos que partem da mesma inspiração, sejam estes outros textos (de Amadeu Lopes Sabino, Visconde de Figanière), banda desenhada (de José Garcês, Jorge Magalhães) ou, tal como no caso dos estudos anteriores, pintura (Paula Rego) que permitem um diálogo interartístico.

Permanecendo ainda no espaço das várias possibilidades de revisitação e reescrita das obras que a tradição literária nos legou, fornece-se uma entrada no mundo através do espelho da encantadora Alice (de Lewis Carroll), no conto “Alice in thunderland” (*Prantos, amores e outros desvarios*, 2016), de Teolinda Gersão. Também neste artigo, da autoria de Gabriel Dottling Dias, destacam-se interditos sugeridos no conto de Teolinda Gersão. Abordando a problemática da dolorosa e profundamente ambígua imiscuição do trauma na memória afetiva, Gabriel Dottling Dias debruça-se sobre as “imagens fantasmáticas que atormentam a vida da personagem de Alice Lidell” e sua relação com Charles Dodgson (Lewis Carroll). Atendendo a uma problemática que por sua natureza ultrapassa um rigor puramente narratológico ou textual, a análise é conduzida pelo viés das ideias de Georges Didi-Huberman sobre a “imagem sobrevivente”, a qual, de facto, abre mais um espectro nas questões tratadas nos contos portugueses da nossa contemporaneidade e, como tais, abordadas nos textos que o presente dossiê reúne.

Refiro-me especialmente ao texto de Ângela Beatriz de Carvalho Faria sobre o conto “Perfume” (*Praça de Londres*, 2008), de Lídia Jorge, apoiado igualmente no pensamento de Didi-Huberman sobre a “imagem sobrevivente” como “possibilidade de dar corpo a um passado retido na memória”, bem como nas reflexões, mencionadas também no artigo de Maria



João Simões, sobre o “destino das imagens” de Jacques Rancière. Tal como no caso do conto anterior, Ângela Beatriz de Carvalho Faria reflete sobre a situação narrativa, dividida entre o “eu narrador”, a partir da perspectiva do presente, e o “eu narrado”, do tempo do passado traumático que, neste caso, corresponde a um menino abandonado pela mãe. As recordações que envolvem alguma experiência traumática, silenciada e/ou abafada, fechada à chave no “armário” do subconsciente, bem como todos os ressentimentos emocionalmente não “resolvidos”, costumam emergir do passado assombrando o presente. Na maioria dos casos literários, trata-se de um fantasma que se “mostra” como um “monstro” perante um olhar alucinado. Neste caso, como é indicado na análise do conto, a “aparição” apresenta-se, pelo perfume, como “pessoa aurática”.

Fique-se ainda no suporte teórico de Didi-Huberman e Jacques Rancière, cujas ideias (ao lado das de Bataille e Starobinski) inspiraram também Carlos Roberto dos Santos Menezes no artigo sobre o conto “Síndrome de Diógenes” de Afonso Cruz. Partindo da análise das personagens, o autor do texto reflete sobre as “relações entre a vida e a morte” e, particularmente, sobre a sensação do “vazio existencial”. O conto, como explicado, está inserido na coletânea *Uma dor tão desigual* (2016), que reúne narrativas de diversos autores sobre temas relacionados com perturbações mentais. Por isso, o objetivo da análise recai sobre a personagem de Abdul-Rahman que sofre de syllogomania, ou seja, acumulação compulsiva de objetos, elucidando-se também o seu vínculo a Isaac Dresner, idealizador do “museu das coisas mortas”, que funciona como a personagem “nómada” na obra de Afonso Cruz, “viajando” de uma história a outra. Trata-se, de facto, de um tema acutilante, não só por abordar fenómenos em geral marginalizados e tabuizados, mas também por refletir, lateralmente, sobre o problema do consumismo desenfreado da sociedade ocidental. A acumulação do lixo por Abdul, chamado “trapeiro” pelo autor do artigo, pode ser também a imagem simbólica das vidas fragmentadas e das relações estilhaçadas que, de facto, existem num verdadeiro museu de “broken relationships” de Zagreb, na Croácia.

Outras topografias e outras viagens são analisadas no artigo de Lola Geraldine Xavier sobre os contos de Ana Margarida de Carvalho, outra representante da “novíssima literatura” de autores publicados a partir do início de 2000 (designação referida no texto de Carlos Roberto dos Santos Menezes sobre Afonso Cruz). A autora do artigo centra-se na coletânea de contos *Pequenos delírios domésticos* (2017), focando a problemática da ironia e do espaço, prestando atenção a um delineamento teórico preciso sobre ambos os conceitos (Hutcheon, Reis & Lopes, Levinson, Emmott etc.) e refletindo, brevemente, sobre as características do género do conto. Uma grande aportação à discussão sobre os contos contemporâneos consiste na abordagem da noção de “liminaridade” (Turner, Gennep) que de longe não se relaciona somente com a espacialidade. Conforme elucidado por Lola Geraldine Xavier, a liminaridade corresponde a situações e estados de limite, a momentos de crise que “provocam mudanças”. A conjugação

desta problemática existencial com a errância por diversos espaços cria nos contos uma tensão que, aliada à ironia, “acentua dramas humanos” e “momentos de epifania”, analisados como tais por Lola Geraldine Xavier. A autora do artigo define também, com muita pertinência, os traços fundamentais da poética “realística e visceral” dos contos de Ana Margarida de Carvalho, aos quais pertence o “experimentalismo”, “tendência para o absurdo”, “uso de ambiguidade” e um “confronto da racionalidade e irracionalidade”.

De certo modo, a errância constitui também o cerne da narrativa “O rosto” (*Contos de cães e maus lobos*, 2017), de Valter Hugo Mãe, analisado no texto de Susana L. M. Antunes. A autora do artigo baseia-se na dupla definição genérica da narrativa, que é o conto (com base em O’Connor, Cortazar, Valeria Shaw) e o “poema-errância” (Francisco Cota Fagundes, por inspiração de “walk-poem”). Este segundo conceito, como é referido pela autora do artigo, acentua o movimento dinâmico, em que a paisagem não figura como uma entidade estática, mas como uma experiência. Para além deste significado, o tema da viagem contém frequentemente a dimensão simbólica da aprendizagem, da procura/descoberta de si e do outro, a qual se verifica, conforme Susana L. M. Antunes, também no conto de Valter Hugo Mãe.

Não perdendo de vista os horizontes abertos das viagens, passe-se ao artigo de Naelza Araújo Wanderley sobre o conto “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu” (*Triunfo do amor português*, 2004) de Mário Cláudio. Após a explanação acerca do género contístico, a autora do texto analisa as estratégias narrativas usadas no conto, tendo em consideração o debate das supostas fronteiras entre a história e a ficção. Assim, as personagens, a estratégia de reescrita com base no diálogo intertextual, o gosto pelo pormenor descritivo ou o apelo às sensações são, conforme Naelza Araújo Wanderley, as estratégias que celebram a união do real e do fictício, através de uma recriação inovadora que, ao mesmo tempo, sugere a verdade histórica.

A história do amor infeliz entre Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu, abordada no conto de Mário Cláudio e debatida no texto de Naelza Araújo Wanderley, ajusta-se a uma certa linha passional profundamente portuguesa, selada pelas cantigas medievais, pela figura da mulher apaixonada e abandonada, cujo protótipo era Mariana Alcoforado, e por *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco. Outros amores e desamores revelam-se na análise dos contos de Valério Romão, da coletânea *Da família* (2014). Luís Carlos S. Branco, autor do artigo, centra-se na problemática da análise da fusão do realismo e do irrealismo, observando que os contos prendem-se à realidade (sub)urbana portuguesa, acometida por vários problemas sociopsicológicos. Os temas fundamentais dos contos correspondem às relações familiares, com foco em várias perturbações e distúrbios no seio dos lares. Entre estes contam-se, conforme Luís Carlos S. Branco, “divórcios”, “multiparentalidades”, “incesto”, “pedofilia”, “luta pela guarda dos filhos”, “rivalidades fraternais” ou “doenças”. Com efeito, o tema da dor e da doença constitui um dos vetores principais deste “ciclo de contos”, bem como das

narrativas que se encontram no epicentro do interesse de Paulo Alexandre Pereira, no último artigo do dossiê.

O texto de Paulo Alexandre Pereira discorre sobre o tema da “sida” na narrativa portuguesa contemporânea. Embora o autor amplie o espectro das obras literárias para além das fronteiras do género contístico, trata-se de um trabalho pertinente no nosso dossiê por considerar também textos breves e por tratar um tema urgente para a atualidade. O eco shakespeariano que se lê no título do artigo (“*What’s in a name?*”) evoca tanto a discussão sobre a arbitrariedade das significações, como os medos ancestrais das palavras-tabu, temidas ao serem pronunciadas. Como o autor do artigo elucida, a “sida” corresponde a um tabu na literatura portuguesa, a uma temática marginalizada (“em confronto com outros contextos literários em que, logo na década de 80 e ao ritmo vertiginoso do contágio, emerge e se propaga uma copiosa literatura da sida, o silêncio da ficção portuguesa não deixa de desconcertar”). Entre as narrativas breves, consideradas no artigo, relevem-se os contos “Se por acaso ouvires esta mensagem” (*A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, 2007) de Teolinda Gersão, ou “Pena capital” (*Território inimigo*, 2009) de Domingos Lobo, os dois ligados pela inscrição da doença no discurso: da mulher que “em solilóquio quase blasfematório, acusa Deus de a ter abandonado” no primeiro conto, e do homem “absorto numa longa anamnese autobiográfica” enquanto “aguarda a confirmação do diagnóstico de seropositividade” no segundo conto. O autor fecha o seu extenso artigo com a referência à cultura portuguesa do medo e do silêncio, teorizada por José Gil. É, na verdade, isto que falta fazer: não fechar os olhos perante ameaças, seja esta a doença “tabuizada”, ou qualquer outra forma de trauma, porque só assim esta ameaça não se transforma em distúrbios e fantasmas a assombrar perenamente as nossas mentes e vidas tanto pessoais, como coletivas.

É evidente que o presente dossiê não pode, nem pretende esgotar a topografia da contística portuguesa contemporânea, mas esperemos que o seu primeiro objetivo, que consistia em percorrer as sendas abertas nos primeiros decénios do século XXI, seja pelo menos parcialmente cumprido. Sem conclusões nem fronteiras, para haver reencontros no futuro.

#### Obras citadas

Chorão, J. Bigotte (2001). *Histórias deste e de outro mundo*. In Monteiro, Domingos. *Contos e novelas*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Ferreira, A. M. (2004). *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Poe, E. A. (s/d). *The philosophy of composition*. Acessível em <https://dp.la/primary-source-sets/the-raven-by-edgar-allan-poe/sources/764> (Cit. 11. 12. 2020).

## Dossiê



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

## “PERFUME”, DE LÍDIA JORGE: É POSSÍVEL DAR CORPO A UM PASSADO RETIDO NA MEMÓRIA?<sup>1</sup>

### “PERFUME”, BY LÍDIA JORGE: CAN THE PAST, RETAINED IN MEMORY, BE BROUGHT BACK TO LIFE?

Ângela Beatriz de Carvalho Faria<sup>2</sup>

#### RESUMO

A partir das reflexões de Lídia Jorge presentes no ensaio “Para um destinatário ignorado” e na entrevista concedida a Ana Paula Ferreira e a Amélia Hurchinson em *Para um leitor ignorado*, pretende-se analisar o conto “Perfume”, inserido em *Praça de Londres* (cinco contos situados). O viés filosófico de Didi-Huberman, relacionado à imagem sobrevivente e à possibilidade de dar corpo a um passado retido na memória, e as reflexões sobre “o destino das imagens” de Jacques Rancière, passíveis de ratificarem a temática básica do conto, serão utilizados como base teórico-conceitual. O processo de interpretação literária buscará ressaltar as seguintes questões, inerentes à gênese da escrita da autora portuguesa contemporânea: a) a imagem, retida na memória do narrador-personagem, “continuará a brilhar no escuro da sua imaginação e alimentará um território de tal forma carregado de beleza e violência, que resultará numa espécie de obstinação tão sedutora quanto incontrolável”; b) a apreensão do “espaço como um intervalo que age” e a constatação de “atos passionais que habitam os seres humanos e que se revelam em todo o seu esplendor”; c) a revivescência da questão ontológica de raiz pessoana, capaz de declinar “até ao infinito não só a impossibilidade de definir, como a própria impossibilidade de ser”; d) as estratégias discursivas passíveis de “representar o irrepresentável, o indizível e o inelutável” e e) a questão recorrente na estética da modernidade: o desejo e a (im)possibilidade da fala.

**PALAVRAS-CHAVE:** “Perfume”, conto, Lídia Jorge, Ficção Portuguesa Contemporânea.

#### ABSTRACT

The present study explores the reflections of Lídia Jorge, in the essay “Para um destinatário ignorado” and in the interview given to Ana Paula Ferreira and Amélia Hurchinson, in *Para um leitor ignorado*, it is intended to analyze the story “Perfume”, that is part of *Praça de Londres* (cinco contos situados). Didi-Huberman's philosophical bias, related to the surviving image and the possibility of embodying a past retained in the memory, and the reflections about Jacques Rancière's “the future of the image”, which can ratify the basic theme of the story, will be used as a theoretical-conceptual basis. The literary interpretation process will seek to highlight the following issues, inherent to the genesis of the contemporary Portuguese author's writing: a) the image, retained in the memory of the narrator-character, “will continue to shine in the dark of his imagination and will feed a territory in such a way filled with beauty and violence, that will result in a type of obstinacy as seductive as it is uncontrollable”; b) the apprehension of “space as an interval that acts” and the observation of “passionate acts that inhabit human beings and that reveal themselves in all their splendor”; c) the revival of the ontological question with roots in Fernando Pessoa, capable of declining “to the infinite not only the impossibility of defining, but the very impossibility of being”; d) the discursive strategies that can “represent the unrepresentable, the unspeakable and the ineluctable” and e) the recurring question in the aesthetics of modernity: the desire and the (im)possibility of speech.

**KEYWORDS:** “Perfume”, short story, Lídia Jorge, Contemporaneous Portuguese Fiction.

1 Texto resultante do atual projeto de pesquisa “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa do século XXI”, desenvolvido na Faculdade de Letras da UFRJ.

2 É Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa e Professora Associada 4 da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua principalmente nos seguintes temas: ficção portuguesa contemporânea, guerra colonial africana, escrita de autoria feminina, memória e História, narrativas e romances da autoria de António Lobo Antunes, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, João de Melo, Teolinda Gersão, Maria Judite de Carvalho, José Saramago, José Cardoso Pires, Gonçalo M. Tavares, Almeida Faria e Maria Teresa Horta, entre outros. Possui textos publicados em livros, periódicos especializados e anais de congressos sobre a ficção portuguesa contemporânea dos séculos XX e XXI.

Na entrevista presente no livro *Para um leitor ignorado* e no ensaio de sua autoria denominado “Para um destinatário ignorado”, Lídia Jorge nos revela a gênese da sua escrita e o sentimento que a mobiliza em seu estar no mundo. Ao se referir às imagens<sup>3</sup> que acometem o seu imaginário e que se inscreverão, mais tarde, em seus textos ficcionais, a escritora faz duas afirmações que nos seduzem e nos levam a interpretar o que escreve. A primeira diz respeito ao fato de ser “difícil falar do que aparece mas não se apresenta”:

Falemos do que aparece. Tudo começa pela imagem duma figura que surge vinda do exterior, e fala, ou várias figuras que aparecem pronunciando palavras. No início elas estão sempre mergulhadas numa espécie de sombra, de onde só emergem algumas formas e cores, e existe ao mesmo tempo uma tensão que fere a imagem, e um lado de encanto de onde sai a voz que se ouve. No fundo da primeira imagem está o perigo e a desordem, a disrupção e a desarmonia. Na segunda, o tal encantamento. Se as duas partes se digladiam a ponto de se perceber que as vozes são audíveis e persistentes, a ponto de haver um discurso captável sobre as vidas que ainda não se movem, mas já tem movimento, isso significa que alguma coisa vem a caminho, e então a coisa desemboca em espaços abstractos a que por certo a impotência da sua invenção plena conduz à chamada das realidades vividas. (JORGE, 2009, p. 41-42)

A segunda afirmação, por sua vez, revela a importância que confere ao imaginário do outro, ao olhar para ele:

Se pudéssemos desenhar o fluxo de vida que existe em torno duma pessoa, reconheceríamos em redor de cada ser humano outros corpos ilimitados. É precisamente esse o domínio que interessa, esse campo que não partilhamos, ou só pomos em comum escassamente. Esse campo feito do desejo de vida e de morte que não conseguimos controlar, lá onde nós mesmos, o social e o ontológico criam uma sopa viva de materiais humanos fantásticos. Esse é o campo da ficção, o campo onde me movo. (JORGE, 2009, p. 342 - 343)

Ao ler os “Cinco contos situados”, presentes na Coletânea *Praça de Londres* (“Praça de Londres”, “Rue de Rhône”, “Branca de Neve”, “Viagem para dois” e “Perfume”), o leitor depara-se, exatamente, com os princípios acima referidos, ao vislumbrar narrativas inscritas em espaços urbanos reconhecíveis e (des)encantados, e instantes de vida marcantes no cotidiano de personagens, cujas existências se circunscrevem entre a questão da inocência e da

3 Parece-nos que o termo “imagens” está sendo utilizado por Lídia Jorge na acepção conferida pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg. Segundo Leopold Waizbort, organizador e prefaciador da obra *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. (Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), para Warburg, “as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso. Nesse sentido, a produção de imagens pelos seres humanos vincula-se à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização. Ao mesmo tempo, as imagens também são uma incorporação de energias físicas e anímicas, internas e externas, e contrapõem-se aos homens com poderes próprios.” (Op. cit. p. 19). Convém observar que esse mesmo sentido, atribuído às imagens, será utilizado por nós nesse artigo.



sua perda. De modo geral, todas começam e terminam por uma imagem e, entre o primeiro momento e o último, o leitor depara-se com o tempo numa demonstração de atos que irão corporificar uma determinada ideia. A definição da própria autora sobre a “essência do literário” (“fantasma que se levanta sobre os horizontes da Terra”) (JORGE, 2009, p. 341) e a intencionalidade da sua escrita (“não nego que escrevo para subverter quando não mesmo para inverter”) (JORGE, 2009, p. 340) levam-nos a determinadas conjecturas que nos possibilitarão entrelaçar as narrativas citadas às reflexões críticas dos filósofos Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière.

Nos contos de Lídia Jorge acima citados, predominam imagens fulminantes e fulgurantes retidas ou perdidas na memória dos narradores-personagens: “histórias de corpos e de desejos, de almas e de dúvidas íntimas, em que estão dolorosamente imbricados o desejo e a lei, a transgressão e a culpabilidade, o prazer conquistado e a angústia recebida, sinais luminosos de inocência, por vezes, aniquilados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). “Pequenas luzes da vida entremeadas de sombras pesadas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.18) resultam, de modo geral, no dilaceramento do sujeito e na melancolia ao espelho<sup>4</sup>. Tais questões, segundo Didi-Huberman, recorrentes nos escritos e filmes de Pasolini, permanecem no século XXI e estarão presentes em “Perfume” – conto da coletânea selecionado para análise.

“Perfume” foi escrito como uma “homenagem tardia a Yılmaz Güney” — realizador turco que ganhou o Prêmio Palma de Ouro, em 1982, em Cannes, com o filme “Yol”<sup>5</sup> —, o que indicia, a princípio, um processo intersemiótico entre literatura e cinema. Em ambas as narrativas — a literária e a cinematográfica — observam-se alguns pontos em comum, principalmente no que se refere ao enredo ou à intriga: a imagem feminina e obsessiva, retida na memória da personagem masculina e a tentativa de seu resgate amoroso, apesar da lacuna da sua ausência e da culpa ou infâmia imputada a ela. “Perfume” surge, assim, como “uma espécie de réplica à história de amor que esse filme narra, transplantada para uma outra geografia humana” (JORGE, 2008, Orelha). Em ambas as narrativas, a mulher amada e perdida pelo amador — rosto fraturado no presente, “corpo ilimitado” que o circunda — “continuará a brilhar no escuro da sua imaginação e alimentará um território de tal forma carregado de beleza e violência, que resulta numa espécie de obstinação tão sedutora quanto incontrolável”. (JORGE, 2009, p. 36). Ao fazer referência a um dos seus ingredientes literários fundamentais — “as relações de poder entre os sexos” —, a escritora diz que a sua “escrita resulta num campo de questionamento e não de demonstração”, justificando-a da seguinte forma:

4 “Para descrever a melancolia baudelairiana, Starobinsky fala de ‘melancolia ao espelho’, termo que tão bem se adapta à melancolia moderna, cujo eu é simultaneamente autônomo e múltiplo. No fundo toda melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo”. (LOURENÇO, E. 1999, p.16).

5 O filme “Yol” (“Estrada”), disponível no Youtube, superpõe histórias de prisioneiros que, ao receberem licença para sair da prisão, vão ao encontro das famílias, da sua própria identidade fragmentada e dos lugares de origem.

No princípio das relações humanas, passado o momento autodefensivo, sonha-se de imediato com a harmonia total. O desejo de cumprir a alegria de viver que nos falta a sós, com a presença do outro, é a mãe de todos os movimentos. Esse desejo de totalidade existe, e persiste, e no entanto, a epifania só acontece de forma mitigada, ou por instantes: — Por que desejamos amar-nos e não conseguimos amar-nos? Para que mundo adiamos esse projecto? — Acho que escrevo sobre essa matéria. Sempre que abro uma narrativa, ela começa com esse nó, ela procura deslindar esse nó; as pontas desse nó podem brilhar isoladas por instantes, mas nunca o nó se esclarece por inteiro. A questão dos sexos inscreve-se, acho eu, nessa inquietação que é de ordem mais vasta. Ou então, a contenda dos sexos é a minha forma arcaica de escrever a única filosofia possível. (JORGE, 2009, p. 338)

Tal proposta começa a delinear-se a partir do título conferido ao conto, uma vez que o próprio sintagma “Perfume” — signo do corpo do outro e da efemeridade (o que se esvai ou evapora) — remete à percepção sensorial do mundo e à abstração, indiciando questões que serão desvendadas no decorrer do relato, correlacionadas ao ser, ao destino e à escolha dos sujeitos que empreendem a busca da completude perdida ou desejada: Qual perfume? A quem ele pertence? Quem o sente e/ou o interpreta? De que maneira tal perfume pertence à evanescência das coisas angélicas ou auráticas? E, no decorrer do relato, toma-se conhecimento do perfume atribuído à mãe que abandonara o filho e o marido. Cabe ressaltar que, desde o primeiro parágrafo, o “nó” da intriga a ser desfeito se instaura, a partir do ponto de vista do sujeito da enunciação discursiva: Por que seria preciso compreender a “desordem” que se instalara em sua vida e na do seu pai, o suposto desejo de vingança e a necessidade de se entoar a “canção do esquecimento”? (JORGE, 2008, p. 65). Assim, o fato traumático, retido na memória do narrador-personagem, um sujeito que bebe no “lobby vulgar de um hotel” (JORGE, 2008, p. 65), leva-o a fazer a confissão de seu segredo. No entanto, como narrar o irrepresentável? Não é à toa que o conto se inicia com a “convertibilidade entre duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história”<sup>6</sup> que se quer inteligível:

Diz uma velha canção que no fundo de uma garrafa se encontra a vida de um homem, e por certo que assim acontece desde que se inventou a fermentação do malte. No meu caso basta-me um só copo girando no fundo da mão, duas boas pedras de gelo e a noite a cair sobre o lobby vulgar de um hotel, para começar a lembrar-me daquele dia (...). (JORGE, 2008, p. 65)

Se levarmos em consideração que “toda a escrita se situa em relação a uma aventura” (REIS; LOPES, 1987, p. 34), observaremos que o conto “Perfume” é uma narrativa de índole confessional e memorialista, baseada na distância entre o “eu narrador” (um adulto situado no

6 RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 20.

presente do relato) e o “eu narrado” (um menino situado no passado traumático, marcado pelo abandono da mãe e pelo reencontro fulgurante e efêmero com ela). Vislumbra-se, portanto, um passado até então silenciado que assombra o presente histórico do sujeito do relato; um passado que se lhe impõe, com toda a sua contradição e estranheza. No encontro do Agora com o Outrora, no viés crítico de Georges Didi-Huberman, está presente uma imagem fantasmática e sobrevivente, retida na memória, capaz de desmontar a história em todos os sentidos da palavra, ao rasurar a distância temporal e afetiva, como comprova a reincidência da forma verbal (“Lembro-me”) (JORGE, 2008, p. 67), capaz de captar, eroticamente, a figura fragmentada da mãe — “a mulher mais linda do mundo”: “magra”, “cabelo liso dando-lhe pela cintura”, “olhos grandes”, “lábios” que beijavam “as mãos” e a “face” do menino que, naquele momento de ternura, “via-lhe o rosto pálido completo, pelo espaço de um segundo”. (JORGE, 2008, p. 67). Ao final do relato, tal imagem, até então fragmentada, fulgurante e aurática, sairá da “penumbra” e aparecerá “inteira”, “recortada na parede do quarto.” (JORGE, 2008, p. 98), o que despertará várias conjecturas interpretativas por parte do leitor decifrador do texto, a serem assinaladas mais adiante. Observa-se, aqui, o “espaço como um intervalo que age” e “os atos passionais que habitam os seres humanos e que se revelam em todo o seu esplendor” (JORGE, 2009, p. 37).

Assim, sombras e imagens, escolhas e destinos perpassam a interioridade das principais personagens que compõem o conto: o adulto, acima referido, que rememora, durante a noite<sup>7</sup>, enquanto bebe em um *lobby* de hotel<sup>8</sup>, a sua infância; o dia em que a mãe, “que parecia feita de vidro” (JORGE, 2008, p. 67), saiu de casa, e, o seu posterior encontro epifânico e efêmero, com ela; o pai traído, músico que participa de *tournées* e viaja por vários países, e que termina, clandestinamente, a relacionar-se com a ex-mulher, em um quarto de hotel no exterior; além da babá que veio suprir a ausência da mãe na casa de ambos, figura intrusa e coadjuvante, que faz questão de denegrir a sua reputação e apagar os vestígios da sua presença. Assim, surge a *mise en scène* do eu feminino: a mulher ausente, cuja voz não se pronunciará nunca na narrativa e que se mantém indelével na memória do filho, é considerada pela outra (a babá Ludovina, personagem semelhante ao coro da tragédia grega, que emite sentenças e juízos de valor comunitário), uma “maluca”, “doida”, “desperdiçada”, “estúpida” (JORGE, 2008, pp. 71 -72). E, como será evidenciado no decorrer do relato, tal mulher assemelhar-se-á, segundo o ponto de vista preconceituoso e pejorativo da criada, às que exalavam um determinado “perfume de loba”, “palha podre”, “feno”, “covil velho”, “fumo de carvoeira”, “flor de fava”, “uma flor

7 É interessante observar que “a noite” facilita a confissão do que é interdito ou clandestinamente recalçado na memória do sujeito.

8 O *lobby* de um hotel é considerado um “não-lugar”, na acepção de Marc Augè: um lugar de passagem, transitório, em que o sujeito não cria raízes.

ordinária” (JORGE, 2008, p. 80), enfim, às que possuíam um “perfume de orgia” (JORGE, 2008, p. 96). E antes de adquirir um nome próprio — Simone Lago — tal personagem apenas aparece referida, na narrativa, pelo sujeito da enunciação discursiva, em seu processo traumático de rememoração, como “ela”, “aquela de quem falo”, “aquela que partira” (JORGE, 2008, p. 67). Entre as estratégias discursivas passíveis de “representarem o irrepresentável, o indizível, a realidade inelutável”<sup>9</sup>, encontra-se a utilização dos pronomes que referenciam pontos de fuga ou de problematização. Incapaz de verbalizar “mãe”, Rui, ao reviver o acontecimento traumático da sua perda, opta por pronomes pessoais ou demonstrativos e construções perifrásticas ao referir-se a ela, o que indicia rejeição, ressentimento, sentimento de luto e distanciamento. Uma das questões inerentes à estética da modernidade consiste no desejo e na (im)possibilidade da fala, o que traduz, no viés freudiano, citado por Didi-Huberman, a “disjunção entre o afeto e a sua representação”<sup>10</sup>. E, no momento em que se ressent da ausência e do carinho do pai, o menino, imobilizado pela emoção e pelo sofrimento, cessa de falar, pois não “tinha nada para dizer” ou “não sabia como dizer” (JORGE, 2008, p. 83). Minimiza-se existencialmente, sente-se “nada” e “ninguém, perante o mundo” (JORGE, 2008, p. 81), e, ao ser sacudido pelo pai, não tem a sensação de ser um sujeito, e sim, um objeto — um “tapete com pó” (JORGE, 2008, p. 83). Torna-se incapaz de reconhecer a emoção que o atinge e de representá-la ou reconhecê-la. No entanto, logo após a sentença proferida pelo pai e o seu julgamento de valor em relação à mulher que o abandonara (“Ao menos chora, chora, filho daquela grande puta, chora”- JORGE, 2008, p. 83), o menino passa a gritar, a soltar “guinchos” e a gemer “como se estivesse a chorar” (JORGE, 2008, p.84) para que a justiça, na ótica do pai, se estabelecesse. O narrador-personagem passa, assim, a ser testemunho da infâmia (entendendo-se o termo no sentido de “negação da fama” ou do “direito à memória”) imputada à mãe. No entanto, “a infâmia, ao ser posta de parte (isto é reprimida), passa a constituir aquilo que é sempre ocultamente lembrado” (BUESCU, 2009, p. 53)<sup>11</sup>. E, por isso, o menino buscará, nas viagens com o pai músico, decifrar o “rosto da orgia” até o momento em que encontra a mãe e o corporifica, preenchendo o vazio da abstração. Antes, porém, em decorrência da desestabilização familiar, passa da vivência sensível (o sofrimento, o *pathos*, a mudez) para a inteligível (o agir como o pai esperaria, o choro). Como nos ensina Didi-Huberman, ao proceder à descrição psicológica ou fenomenológica da emoção:

9 A esse respeito ver *Estéticas da Crueldade*. Org. Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

10 DIDI-HUBERMAN, *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Cescato. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 28. (Col. Fábula).

11 BUESCU, Helena Carvalhão. Desordem, Testemunho: *O Vale da Paixão*. In: \_\_\_\_ et alii. *Para um leitor ignorado*. Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge. Org. Ana Paula Ferreira. Lisboa: Texto Editora Lda. 2009. p. 49.



A emoção é um “movimento para fora de si”; ao mesmo tempo “em mim” (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e “fora de mim” (sendo algo que me atravessa completamente, para, depois, se perder de novo. É um movimento afetivo que nos “possui”, mas que nós não possuímos por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido de nós. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 28)

As estratégias discursivas, inerentes à modernidade, presentes em “Perfume” podem levar o leitor aos seguintes questionamentos: Como o texto narrativo revela os espaços distópicos de um espaço urbano desencantado? Como é possível detectar a noção de limite, inerente à personagem, e a sua impossibilidade de expressar diretamente a verdade? E, segundo Lídia Jorge, “Se só temos a fala para dizermos quem somos, porque é que não nos ouvimos enquanto a fala é possível?” (JORGE, 2009, p. 43). No conto em análise, nota-se que o filho da personagem, considerada infame, e que assume a enunciação discursiva em primeira pessoa, relata o vivido e dá testemunho do passado no presente do relato. Convém lembrar que

“Dar testemunho” implica que, enquanto *ato de linguagem*, quem fala tem de assumir o que diz não apenas como memória, mas também como reativação do experimentado. Trata-se, então, não apenas de relatar algo, mas de relatar algo que volta a ocorrer como fenômeno de linguagem, depois de ter ocorrido como fenômeno do vivido. (BUESCU, 2009, p. 56 - 57, grifo da autora)

Dessa forma, o perfume a ser descoberto e que impregnava as roupas do pai inscreve (ou escreve), através de um “testemunho”, a história da mãe, assinalada pelas fotografias viradas para a parede pela babá, a fim de apagar a sua presença na casa; pela revista em que aparecia acompanhada por um sujeito “orangotango”; pelos ruídos do sapato de salto alto e das malas com rodinhas que passaram pelo hall a caminho do elevador. Tais objetos, capazes de “cartografar as marcas, rastros ou vestígios de uma vida infame”, “daquilo que o sujeito foi, e, de certo modo ainda é”, articulam, uma “infra-linguagem”, são “étranges poèmes”, na acepção de Foucault.<sup>12</sup> Assim, a reaparição da mãe, no presente do relato, “é devedora, retoricamente, da estratégia da sinédoque, da parte pelo todo”. Tais objetos refletem a “micro-desordem”<sup>13</sup> que

12 A esse respeito ver FOUCAULT, Michel, “La Vie des Hommes Infâmes” (1977), in *Dits et Écrits 1954-1988*, vol.3, Daniel Defert e François Ewald (orgs.), Paris, Éditions Gallimard, 1944, pp. 237 – 253 *apud* BUESCU, Helena Carvalhão. Considerações a respeito de *O vale da paixão*, romance de autoria da Lídia Jorge. Tais objetos, associados ao regresso do sujeito de vida infame, através da memória do narrador-personagem, compõem uma espécie de alfabeto não articulado, uma infra-linguagem, que não deixa de ser igualmente física e legível. In: *Para um leitor ignorado*. Org. Ana Paula Ferreira, Lisboa: Texto Editora, 2009, p. 67-68.

13 Helena C. Buescu, ao referir-se às relações internas que (des)estruturam as formas de convivência entre os membros da família, em *O vale da paixão* (romance de Lídia Jorge, publicado em 1998), utiliza-se do termo “micro-desordens” apropriado de FARGE, Arlette, “Histoire, Événement, Parole”, *Socio-Anthropologie*, 2, 1997 *apud* FERREIRA, Ana Paula (Org.) *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, p. 51-52. “Micro-desordens”, portanto, remetem a desestabilizações ou a cotidianos desordenados, acontecimentos que, uma vez instalados, não têm regresso possível. De modo geral, contrários às normas sociais ou morais inflexíveis inerentes ao micro-poder.

afeta o mundo, a interrogação sobre a própria identidade da personagem feminina transgressora e “sobre as narrativas que sobre ela se tecem”. (BUESCU, 2009, p.62). Tais objetos, portanto, são traços contra o esquecimento e permanecem indelévels na interioridade do narrador-personagem. No momento em que a mãe saiu de casa para exercer o livre arbítrio ou ter uma existência desvinculada da ordem familiar constituída, o pai traído não permitiu que ela se aproximasse do filho, mas, paradoxalmente, após estrear no “*Théâtre Poème*” (nome bastante significativo, uma vez que reflete o encontro “poético” entre os amantes), em Bruxelas, e ser ovacionado pelo público, revela a permanência do seu relacionamento clandestino com ela. E, nessa ocasião, induz o filho a ultrapassar a porta (lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos — o conhecido e o desconhecido —, entre a luz e as trevas), e a descortinar um vulto imóvel na semi-obscuridade até vislumbrá-lo por completo. E, diante do olhar expectante do menino, a abstração adquire uma forma: “ela se moveu, acordou da penumbra e apareceu inteira, recortada na parede do quarto” (JORGE, 2008, p. 98). “O rosto da orgia” (JORGE, 2008, p. 96) a ser descoberto e decifrado — imagem, sobrevivente e fantasmática, retida na memória do menino — ganha um corpo. E o corpo recortado na sombra se ilumina. O próprio espaço ficcional já indiciara o acontecimento e a dimensão da *mise en scène* do feminino, ao afirmar que “A imprecisão é uma espécie de penumbra onde os vultos que importam ganham a sua merecida luz, com o correr do tempo” (JORGE, 2008, p.73). Tal experiência existencial e poético-visual implica a perda da inocência; o que estava oculto ou interdito desvela-se e o menino descobre que “o halo dum perfume que se evolava” tinha o “rosto da orgia” (JORGE, 2008, p. 96). Por isso, o adulto que, em criança, testemunhara a cena do encontro do pai com a mãe infame e corporificara a abstração, suspende o desenvolvimento do relato. O texto se recusa a fazer sentido, a concluir, de acordo com a recepção e a expectativa do leitor. E o leitor questiona-se: A figura materna, até então fragmentada, tornar-se-á fulgurante e aurática?<sup>14</sup> A imagem da mãe se revestirá de uma aura, na acepção benjaminiana? A imagem que se apresenta poderá ser considerada uma fantasia especial de espaço e tempo, aparição única (*einmalige*) de algo distante, por mais próximo que esteja? O nó ou enigma a ser decifrado pelo “destinatário ignorado” instaura-se no espaço ficcional: afinal, a imagem da mãe continuará inacessível? Transitará do abjecto (o ser infame e distante, “aquela grande puta” — JORGE, 2008, p. 83) ao sublime (o ser que reaparece e se reveste de uma ressignificação aurática)? O encontrar a mãe significa mantê-la ao lado dele ou não, uma vez que “ver é perder”, na acepção de Didi-Huberman?<sup>15</sup> Talvez esta seja a hipótese mais provável, pois, como nos disse Lídia

14 Convém lembrar o conceito de “aura”, proposto por Walter Benjamin, apresentado em “A Obra de Arte na Época da Sua Reprodutibilidade Técnica”, escrito datado de 1935: O caráter único da obra de arte que, por mais próxima que esteja, é considerado “algo distanciado” e, uma vez reproduzida tecnicamente, torna-se destruída ou arruinada. Tal processo de dessacralização levou-nos a relacioná-lo com a figura feminina fantasmática ou “aurática” do conto — fantasia especial de espaço e tempo.

15 Ver a esse respeito, em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (Prefácio Stéphane Houchet. Trad. Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010), as reflexões sobre a “inelutável modalidade do visível”, referentes ao Ulisses de Joyce: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo modo, nos constitui” (Op. cit., p.31).

Jorge, “a epifania só aparece de forma mitigada, por instantes” (JORGE, 2009, p. 338). Logo, o desejo de completude não se efetiva. Estariam tais conjecturas relacionadas à questão ontológica, de raiz pessoana, capaz de “declinar até ao infinito não só a impossibilidade de definir, como a própria impossibilidade de ser?” (JORGE, 2009, p. 40), como aponta uma das afirmações de Lídia Jorge a respeito da gênese da sua escrita? Em um determinado trecho, ao referir-se à noite da densa e inusitada nevada, em Bruxelas, que assinalou o encontro do pai com a mãe, o narrador-personagem revela o desejo de manter a imprecisão do fato situado no passado e transfigurado, miticamente, no presente: “Se agora mesmo eu quisesse precisar o ano e o mês, eu poderia precisar. Mas não vale a pena. Para quê precisar aquilo que deve permanecer fora do tempo e do lugar?” (JORGE, 2008, p. 91).

Partindo do princípio de que “a escrita resulta num campo de questionamento e não de demonstração” (JORGE, 2009, p. 338), como afirma a própria autora, observemos o final do relato memorialístico e confessional, narcísico e melancólico, passível de suscitar uma pergunta inicial e seus possíveis desdobramentos: É possível dar corpo a um passado retido na memória? Até que ponto o passado residual, mantido na interioridade do sujeito, precisará ser reconstruído ou destruído no presente? Como ele, imbuído de corpos “fantasmáticos” e “ilimitados”, inerentes ao seu imaginário, se situará no mundo? Haverá ou não possibilidade de renascimento ou redenção para aquele que está envolvido na aventura? Talvez apenas reste ao sujeito que se vê refletido no espelho do tempo<sup>16</sup>, no momento crítico de uma perda irreparável, preencher esse vazio através do relato que busca exorcizar o trauma, romper o silêncio e revelar a sua condição dissonante em relação à música do mundo... E uma pergunta sem resposta (segundo a própria autora, recorrente em sua ficção) se insinua: “Se só temos a fala para dizermos quem somos, porque é que não nos ouvimos enquanto a fala é possível?” (JORGE, 2009, p. 43). Quem sabe se isso tivesse acontecido (o momento exato para a conscientização e verbalização do trauma e do sofrimento), a cartografia existencial do narrador-personagem teria sido outra? Quem sabe a imagem da mãe, simultaneamente memória e desejo, não precisasse ser recuperada, durante a noite, no *lobby* do hotel, através de uma imaginação dilacerada, marcada pela falta e, paradoxalmente, pelo excesso de presença? É exatamente o que ocorreu — o destino das imagens como marca, inscrição e testemunho<sup>17</sup> — e, não o que poderia ter ocorrido, que nos fascina na ficção de Lídia Jorge. É exatamente a relação entre o visível e o dizível que sustenta o comovente e irrepresentável relato do conto “Perfume”, que nos seduz e mantém em suspensão o nosso questionamento: É possível ou não dar corpo a um passado, na arte e na narrativa do século XXI? Acreditamos que sim, a partir do momento em que acompanhamos os “actos passionais que habitam os seres humanos e se revelam em todo o seu esplendor” (JORGE, 2009, p. 37).

16 Ver as reflexões de Starobinsky em *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Prefácio de Ives Bonnefoy. Trad. Samuel Titan Jr. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. (Coleção Fábula).

17 SELIGMAN, Márcio. Orelha de *O destino das imagens*, de Jacques Rancière. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

## Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUESCU, Helena Carvalhão. Desordem, Testemunho: *O Vale da Paixão*. In: **Para um leitor ignorado. Ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge**. Organização Ana Paula Ferreira. Lisboa: Texto Editores, Lda., 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. (Col. TRANS).

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão Consuelo Tomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Coleção Arte Físsil).

\_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção?** Tradução Cecília Cescato. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção Fábula).

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar crueldade? In: **Estéticas da crueldade**. Organização Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p.143-154.

JORGE, Lídia. **Praça de Londres**. Cinco contos situados. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

\_\_\_\_\_. Para um destinatário ignorado. In: **Para um leitor ignorado**. Ensaios sobre *O Vale da Paixão* e outras ficções de Lídia Jorge. Organização Ana Paula Ferreira. Lisboa: Texto Editores, Lda., 2009. p. 33-48.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: Confrontos**. São Paulo: Editora Ática, 1978. (Ensaio, 46).

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

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

STAROBINSKY, Jean. **A melancolia diante do espelho. Três leituras de Baudelaire**. Prefácio de Ives Bonnefoy. Tradução de Samuel Titan Jr. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2014 (Coleção Fábula).

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

**INTERDIÇÃO E ENCANTAMENTO, UMA LENDA QUE PERDURA:  
“FASCINAÇÃO”, DE HÉLIA CORREIA**

**INTERDICT AND ENCHANTMENT, A LEGEND THAT PERSISTS:  
ABOUT “FASCINAÇÃO”, HÉLIA CORREIA’S NARRATIVE**

Carlos Henrique Soares Fonseca<sup>1</sup>

**RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo a análise do conto “Fascinação”, de Hélia Correia, publicado em 2004. Através das relações intertextuais que estabelece com a narrativa contida no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro e do célebre conto “A Dama Pé-de-Cabra”, de Alexandre Herculano, a autora apresenta ao leitor contemporâneo uma revisitação do mito ibérico a partir da ótica de Dona Sol, personagem apenas referenciada na ficção romântica dos oitocentos. O presente trabalho, portanto, pretende refletir sobre como o conto de Hélia Correia, situado na contemporaneidade e escrito a partir de um diálogo com textos da tradição literária, irá se estabelecer como uma narrativa que, revolucionando a linguagem, preenche silêncios e vestígios deixados pelos textos precedentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hélia Correia; Narrativa Portuguesa Contemporânea; Intertextualidade.

**ABSTRACT**

This paper has intended to analyze the short story “Fascinação”, published in 2004 and written by Hélia Correia. Through the intertextual relations that establishes with the narrative contained in *Livro de Linhagens* by Count D. Pedro and the famous story “A Dama Pé-de-Cabra”, by Alexandre Herculano, Hélia Correia presents the contemporary reader with a revisit of the Iberian myth from the perspective of Dona Sol, a character only referenced in the romantic fiction of the 1800s. The presente work, thus, intends to reflect on how the Hélia Correia’s short story, situated in contemporary times and written from a dialogue with texts from the traditional literature, will establish itself as a narrative that, revolutionizing language, fills silences and traces left by the preceding texts.

**KEYWORDS:** Hélia Correia; Contemporary Portuguese Narrative; Intertextuality.

<sup>1</sup> É Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Faculdade de Letras da UFRJ com a Dissertação “Vias de um labirinto textual: *A casa eterna*, de Hélia Correia” e doutorando em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Faculdade de Letras da UFRJ.

A ficção portuguesa, ao longo dos últimos dois séculos, ofereceu aos seus leitores o privilégio de estabelecer um contato com escritores que produziram obras literárias das mais diversificadas: lembremos, por exemplo, de José Saramago que, com uma escrita pautada por inovações estéticas no tocante à estrutura narrativa e capaz de abarcar variados eixos temáticos, se torna o primeiro representante português a ganhar um Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. O destaque dado ao já agora renomado escritor reflete a importância que teve a ficção produzida entre a Revolução dos Cravos e o final do século XX que, motivada pelo contexto histórico em que estava inserida, ganhou forma através de narrativas que propuseram uma revisitação temática (que tanto valorizava os dramas individuais quanto os coletivos, fossem eles oriundos da memória daqueles que sobreviveram à noite salazarista, ou provenientes da experiência traumática da guerra colonial, para só citar dois exemplos) e variada experimentação estética, de modo que até mesmo escritores possuidores de uma produção literária anterior a esse período (pensemos em nomes como Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira, ou Agustina Bessa-Luís) encontram, nesse momento, a oportunidade de investir esforços que resultaram no “(...) prolongamento e o refinamento da produção ficcional (...)” (REIS, 2004, p. 17). O fim da ditadura em Portugal e a decorrente abertura política, portanto, só poderia deixar reflexos na literatura posterior ao 25 de Abril, influenciando diretamente as escolhas temáticas e as renovações estéticas que acompanham a ficção produzida desde então, de modo a consolidar nomes que já eram conhecidos e a colaborar para o surgimento de outros que viriam a ganhar prestígio junto à crítica e ao público leitor.

É, também, nesse momento de renovação política que se observa um espaço de maior visibilidade dado à literatura produzida por mulheres. Tal movimento, entretanto, não ocorre exclusivamente nesse período, visto que já havia a presença de importantes escritoras na literatura portuguesa – não podemos esquecer a significativa obra de Florbela Espanca, a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, expoente desde a década de 40, e a importância de Luiza Neto Jorge na constituição de um movimento tão notável quanto foi o da *Poesia 61*, além do emblemático *Novas Cartas Portuguesas*, hoje considerado um divisor na literatura marcada por uma dicção essencialmente feminina. No entanto, parece ser indiscutível que as conquistas advindas do fim do salazarismo e da abertura política de Portugal colaboraram para o surgimento e consolidação de muitas escritoras portuguesas. Dentre muitos nomes que construíram uma carreira significativa, destaca-se aqui o de Hélia Correia, por acreditar que a diversidade temática e estética presente em sua obra a tornam uma das representantes mais importantes da literatura contemporânea escrita por mãos femininas.

Foi a novela *O Separar das Águas* (1981) que marcou a estreia pública de Hélia Correia como escritora. Desde então, a autora tem utilizado o seu talento literário através de variadas formas de expressão, sejam elas novelas, romances, teatro, contos, poesia, ou, ainda, livros destinados ao público infanto-juvenil. Apesar da longa trajetória e de uma obra alentada, a



autora permanece pouco estudada pela crítica, e é o lançamento do romance *Lillias Fraser* (2001) que lhe garantirá um espaço de maior visibilidade, ratificado pela conquista do Prêmio Camões, em 2015. Ainda que o referido romance tenha angariado uma atenção maior por parte da crítica, sua obra permanece pouco estudada. É de se estranhar que, em se tratando de uma escritora com um robusto trajeto literário e com uma produção que contempla variados gêneros e eixos temáticos, haja tamanho silêncio por parte da crítica especializada.

Qual a razão da ausência de estudos acerca de sua obra? Hélia Correia construiu sua literatura através de refinado talento, seduzindo um público seletivo, mas fiel, de leitores. Capturado pela sedução de sua escrita, muitas vezes o leitor deixa-se levar pela capacidade sedutora do texto, o que pode fazer imaginar que se está diante de uma obra que não “(...) se presta ao trabalho crítico e talvez fosse mais honesto respeitar a impenetrabilidade de sua escrita e assumir a condição confortável de leitor deslumbrado” (FIGUEIREDO, 2009, p. 149). Talvez esse sentimento provocado pela leitura seja resultado do respeito encantatório que a autora nutre pela linguagem, transformada habilmente em intrigante produto literário:

Escrevemos coisas para quê? Para durarmos, para tendermos à imortalidade. Agindo sob o pavor da morte, os humanos criam a ilusão do tempo pondo as palavras por escrito. Mas a verdade é que o tempo vai nutrir a morte: dando tempo ao que existe é a morte que alimentamos. “Death needs time for what it kills to grow in”, escreve Burroughs. A morte precisa do tempo para que aquilo que ela vai matar se desenvolva. (CORREIA, 2000, p. 172)

A reflexão apontada por Hélia Correia está no cerne de todo fazer artístico: por que nutrimos a necessidade da arte e, neste caso, da literatura? Questionamento que vimos presente ainda na Grécia Antiga – desde Platão e Aristóteles –, e mantido até a contemporaneidade por importantes nomes da teoria da literatura, é motivo para a reflexão feita por uma autora que elege a escrita como elemento primordial da resistência contra a força que, inexoravelmente, move-se através dos tempos, sendo responsável pelo término das circunstâncias e de todos os seres: a morte. Sem deixar de atestar o caráter de fatalidade, Hélia Correia entende que o único meio de ultrapassarmos a sua chegada é estabelecer a escrita como uma tentativa de permanência. Acreditamos que esse entendimento é oriundo de seu enorme deslumbramento pela potência guardada por cada palavra transformada esteticamente, capaz assim de dar vida e corpo à sua ficção. Um trabalho literário marcado pelo respeito estético do discurso exige uma atenção criteriosa e se torna urgente construir uma bibliografia crítica para autora e obra de qualidades indubitáveis.

Entre a vasta obra ficcional de Hélia Correia, propõe-se, aqui, a reflexão sobre outra narrativa: o conto “Fascinação”, publicado em 2004, em uma edição que também contempla o conto “A Dama Pé-de-Cabra”, da autoria de Alexandre Herculano. A história se ocupa em revisitar a lenda dessa importante personagem do imaginário lusitano, partindo da trajetória de

uma personagem em especial: Dona Sol. A narrativa busca dar conta do que teria acontecido à filha de D. Diogo Lopes durante os anos que esteve com a sua mãe, preocupando-se com o que teria sido o seu destino final. “Fascinação”, portanto, é um texto que tem o objetivo de preencher as lacunas deixadas pela narrativa criada originalmente pelo *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro – primeiro registro escrito da Dama Pé-de-Cabra –, retomando também a tradição literária portuguesa ao dialogar com o famoso conto de Alexandre Herculano, no qual essa lenda é matéria narrativa.

Preencher lacunas, ao se falar da ficção de Hélia Correia, significa dar voz ao que (e também a quem) foi silenciado. O uso recorrente da intertextualidade na sua obra se revela como o ofício de uma *escrita a contrapelo*<sup>2</sup>; a polifonia presente em seus textos se faz presente porque é através da construção de uma narrativa que se *apropria* de outros discursos que um *novo discurso*, uma *outra forma de narrar*, é criada. O referido conto, portanto, não é apenas mais uma tentativa de revisitação ao mito da mulher feérica, tido anteriormente como parte fundadora da genealogia da nobreza ibérica, e sim a composição de uma nova escrita a partir de uma leitura atenta de textos prestigiados pela tradição literária.

Retomo brevemente aquilo que importantes teóricos da literatura definiram como intertextualidade, visto que esse é um conceito que produziu um leque variado de definições. O termo foi proposto por Julia Kristeva por volta de 1966, em Paris. Em um famoso ensaio, chamado “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, ela cunha o termo *intertextualidade* a partir das reflexões acerca do dialogismo bakhtiniano e se debruça sobre a ideia de dialogismo, começando pela análise do estatuto da palavra no ambiente textual:

O estabelecimento do estatuto específico da palavra nos diferentes gêneros (ou textos), como significando modos diversos de intelecção (literária), coloca hoje a análise poética no ponto nevrálgico das ciências “humanas”: no cruzamento da *linguagem* (prática real do pensamento) e do *espaço* (volume, onde a significação se articula por um encontro de diferenças) (...). (1974, p. 63)

De acordo com Bakhtin e Kristeva, o contexto de onde a estrutura textual se origina é de suma importância para a concretização do discurso. Ao pontuar três dimensões, ambos concordam com fato de que é imprescindível a presença do leitor (chamado de *destinatário*) e que o discurso tecido pelo sujeito escritor não está fora do contato com discursos produzidos em épocas anteriores e/ou contemporâneas, já que:

<sup>2</sup> Recorro aqui a uma apropriação do termo de Walter Benjamin, cunhado em suas teses sobre o conceito de História, ao afirmar a necessidade de revisitação do discurso histórico através de um olhar que não seja exclusivamente o do dominador.

(...) no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto; de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para relevar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtine [*sic*], além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine [*sic*] é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (1974, p. 63-64)

Ao cunhar o termo *intertextualidade*, Kristeva juntou as duas categorias previstas por Bakhtin em uma única concepção, na qual textos se constroem em constante diálogo com outros textos. Tendo como base o dialogismo previsto pelo teórico russo, a ensaísta não abandonou a ideia de que o ambiente, o contexto discursivo, é extremamente relevante para que a intertextualidade possa ser estabelecida. Ao definir o procedimento intertextual, Kristeva define o texto literário como um “mosaico de citações”, já que a produção de um discurso sempre acarretaria o “chamamento”, em cadeia, de vários outros discursos, formando uma estrutura na qual muitos textos estariam ligados por um elo.

Contudo, ao contrário de Bakhtin, que definia o conceito de plurilinguismo e de dialogismo pela presença da inserção de gêneros na estrutura romanescas, defendendo que “o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes, dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)” (2014, p. 124), a ensaísta, por ter firmado uma definição de intertextualidade que trabalhava com a ideia do encontro de textos, possivelmente foi lida equivocadamente por alguns estudos posteriores da teoria literária. A respeito da recepção das ideias de Kristeva, discorre Antoine Compagnon:

A obra de Bakhtine [*sic*], contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. A intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial. Ela se define, segundo Genette, por “uma relação de copresença entre dois ou vários textos”, isto é, o mais das vezes, pela “presença efetiva de um texto no outro”<sup>3</sup>. Citação, plágio, alusão são suas formas correntes. Desse ponto de vista, mais restrito, negligenciando a produtividade sobre a qual Kristeva, depois de Bakhtine [*sic*], insistia, a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de “fonte” e “influência”, caras à história literária, para designar as relações entre os textos (...) (2014, p. 109)

3 A citação que Compagnon usa de Gérard Genette se encontra no livro *Palimpsestes*. O autor se utiliza, originalmente, da edição francesa, a saber: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1986

Segundo o teórico, a importância da possibilidade comunicativa entre o discurso e o contexto social onde era produzido – presente na teoria de Bakhtin e de Julia Kristeva – foi esquecida, bem como a ideia de que um encontro e confronto entre estes discursos resultava em uma imensa produtividade, visto que outros discursos nasceriam a partir daí. Conforme Compagnon aponta, o conceito de intertextualidade acabou sendo erroneamente interpretado, de maneira que foi reduzido a um simples encontro entre textos, acarretando numa confusão a respeito da definição e expressão do fenômeno intertextual. Sobre isto, explica:

(...) as injunções de intertextualidade foram singularmente reduzidas, e a realidade não faz mais parte dela. Genette, em *Palimpsestes* (...), chama de *transtextualidade* todas as relações de um texto com outros textos. À intertextualidade, limitada à presença efetiva de um texto em outro, ele acrescenta paratextualidade, metatextualidade, arquitecualidade e ainda hipertextualidade, estabelecendo uma tipologia complexa da “literatura em segundo grau”. Escapou pela tangente, utilizando a complexidade das relações intertextuais para eliminar a preocupação com o mundo que estava contida no dialogismo. (2014, p. 111)

Compagnon, portanto, aponta que o estudo da intertextualidade acarretou definições confusas que se prendiam apenas ao encontro entre dois textos. Por isso, alguns estudos posteriores não levaram em conta as ideias de dialogismo e plurilinguismo inerentes à estrutura romanescas que estavam presentes nas concepções de Bakhtin e que, depois, foram aproveitados por Kristeva quando tomou como ponto de partida a teoria do especialista russo. Em Hélia Correia, especialmente no conto “Fascinação”, a produtividade apontada pela teórica francesa a partir do diálogo de um texto com o outro faz nascer uma escrita que se compõe como um *novo* e um *outro* discurso que surge em demanda com a tradição literária.

Personagens de origem mítica e mágica também são recorrentemente encontrados na literatura de Hélia Correia, especialmente as bruxas. Em *O Separar das Águas* (1981), sua novela de estreia, a autora estabelece contato com o fantástico através da figura do coronel Bartolomeu Pimenta de Albuquerque que, enlouquecido pela morte da mulher no parto, começa a ouvir vozes e conversa com as flores ao seu redor, reativando a memória cultural que referencia, de maneira propositadamente transgressora, a tradição das cantigas de amigo, já que o diálogo com a natureza é feito pelo homem. Além dele, encontramos a bruxa Gertrudes, encarregada de proteger com os seus sortilégios o povo de Vilerma e ensinar às mulheres poções de amor. A representação da bruxa atualiza o imaginário popular, já que em Portugal, a tradição oriunda das narrativas orais foi frequentemente povoada por seres mágicos. Algumas das lendas fundadoras fizeram parte, durante algum tempo, da historiografia oficial, estando presentes em genealogias e nos *Livros de Linhagens*, constituídos por serem:



(...) compilações de textos de origens muito variadas. O seu objectivo principal é, obviamente, apresentar a lista dos ascendentes de determinadas famílias, e sobretudo mostrar o parentesco que une diversos descendentes de antepassados prestigiosos. Cada uma dessas famílias tem a sua tradição, mas os compiladores de genealogias deram-lhe uma certa unidade. Embora tivessem manipulado profundamente o material de que dispunham, raramente ocultaram de tal modo os fundos primitivos que não se possam descobrir, em muitos casos, vestígios de textos anteriores. E assim, as suas características podem-se, por vezes, reconstituir com maior ou menor segurança, conforme os casos. (MATTOSO, 1983, p. 9)

Essa mesma tradição da literatura portuguesa, por muitas vezes, apostou em uma diluição entre as fronteiras do âmbito literário e histórico e é num espaço narrativo como um livro de linhagens, que muitas vezes se apoia no maravilhoso<sup>4</sup> para consolidar o discurso pretensamente histórico, onde a Dama Pé-de-Cabra aparece. José Mattoso afirma que o mito inserido na literatura genealógica atribuída ao Conde D. Pedro não era exclusivamente ibérico, mas sim popular em toda a Europa, sendo usado como justificativa de origem dos membros daquela família. A dominação da figura masculina exercida pela mulher sobrenatural implicaria de saída na subjugação de forças que o homem não seria capaz de enfrentar para, posteriormente, serem transformadas em demoníacas pela cultura judaico-cristã. De acordo com a tese defendida pelo renomado historiador, a união consumada entre o homem cristão e a mulher oriunda de uma origem feérica “não representa, porém, apenas, o pacto com as forças ocultas da natureza, mas também a luta da humanidade regenerada pelo cristianismo com as forças demoníacas que constantemente o tentam (...)” (1983, p. 66). A genealogia da nobreza ibérica recuperava o mito não porque fosse exclusivo da nacionalidade portuguesa, e sim porque reafirmava a heroicidade dos nobres pertencentes a determinada família. O conto de Hélia Correia, no entanto, busca reafirmar o caráter literário originário desse mito:

Os relatores do caso não descrevem convenientemente a posição das quatro personagens envolvidas. Do mais fiável, que a passou à escrita, temos informação de que já estava Dona Sol afastada do soalho quando Diogo Lopes reagiu e impediu o rapto do filho. Porém, quem sabe se escolhendo perder um, sendo ágil a escolher nas montarias, não lhe pesou na decisão a diferença entre manter na casa o seu varão e o somenos proveito da donzela. O facto é que ficou Inigo Guerra e vemos como ascende Dona Sol, tão estupefata, tão paralisada que a saía lhe rodava, feito um pêndulo, como à gente acabada de enforcar. Nada dizia, nem um choro ouviram. O seu cabelo de criança, solto, brilhava rubramente contra a mãe. E o seu olhar caía, desolado, no olhar desolado do irmão. (CORREIA, 2004, p. 15)

<sup>4</sup> Utilizo aqui a expressão “maravilhoso” conforme definição de Todorov: “no caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (...)” (2006, p. 160).

O “mais fiável” relator do caso não está no discurso que se pretende histórico, ainda que o projeto romântico oitocentista tivesse uma grande preocupação em recuperar momentos da História portuguesa. Alexandre Herculano é em quem nós, leitores, podemos confiar mais porque sabe que a perpetuação de um mito como esse não poderia ser dada de outra maneira que não fosse através do discurso ficcional, e assim narrou a cena em que a Dama Pé-de-Cabra foge do castelo de D. Diogo Lopes: “(...) ia se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre Dona Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo: o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia” (1968, p. 78). O autor oitocentista optou por seguir a sua narração de maneira diferente do que consta nos *Livros de Linhagem*: “(...) e sa mulher, quando o vio assinar, lançou mão na filha e no filho, e dom Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar” (1983, p. 70). No texto medieval, temos um índice narrativo que é rompido por Herculano: a Dama Pé-de-Cabra pega na mão de seus dois filhos. Por qual motivo esse “detalhe” foi modificado pelo texto romântico? Podemos inferir que Herculano legou ao feminino o espaço do maravilhoso e da transgressão, sendo Dona Sol a eleita como uma espécie de “herdeira” da trajetória de sua mãe, enquanto seu irmão está destinado a cumprir o papel cristão e bélico pela parte do pai.

“Fascinação”, contudo, também irá desconstruir uma lógica pertencente aos textos com os quais dialoga. O narrador de Herculano atenta os leitores para o pranto e o desaparecimento de Dona Sol: “(...) e, continuando a subir no alto, saiu por uma grande fresta, levando a filhinha que muito chorava. (...) Desde esse dia não houve saber mais da mãe nem da filha (...)” (1968, p. 79), partilhando do que foi enunciado pelos *Livros de Linhagem*: “(...) e foi-se pera as montanhas, em guisa que nom a virom mais, nem a filha” (1983, p. 70). Para a ficção de Hélia Correia, o “mais fiável” narrador foi aquele que também atribuiu a Dona Sol um legado resumido em silenciamento e lágrimas. Será a narrativa contemporânea aquela capaz de fornecer um espaço em que essa personagem terá uma chance de superar a *interdição* que lhe foi imposta: para a narrativa medieval e a dos oitocentos, o seu desaparecimento e a impossibilidade de uma trajetória estão relacionados a poupar a família de um legado perigoso, atribuído ao feminino.

Por conta disso, atentemos para uma hipótese decorrente da leitura do título do conto de Hélia Correia: a fascinação não está apenas ligada ao aspecto sexual presente ao longo do enredo, mas também a um cuidadoso trabalho de leitura dos textos que antecederam a autora, conhecida pela recorrente intertextualidade em sua literatura. A confiabilidade do narrador de Herculano, no entanto, só está presente até esse momento da narrativa. A partir dele, diz-se:

De Inigo Guerra muita história é conhecida. Tudo se disse sobre a ferozidade que toda a vida o empurrou para as matas, rosnando mais que os próprios bichos rosnadores. Achava, no cravar da sua faca, no despejar do sangue dos pescoços, fosse de gamos ou de caçadores furtivos, outro prazer que não achou seu pai. Porque seu pai amava a Dama Pé-de-Cabra, e todos sabem que não há disputa maior do que a do leito com a montada. Mas a Inigo, em sua inteira vida, jamais o viram a amar mulher.

Era homem soturno e mesmo aquela claridade de ruivo no seu corpo dissuadia as aproximações como se de uma sombra se tratasse. Episódios de aberta fantasia, como tê-lo ajudado sua mãe a libertar o pai das prisões mouras, circulam, sem emenda, a seu respeito.

O que até hoje permanece omissa, ainda que o soubesse eu, não vos diria. (CORREIA, 2004, p. 15-16)

E aqui se faz presente o início de uma desconstrução dos discursos progressos à narrativa de Hélia Correia. O narrador de Herculano não é mais o “mais fiável”, e certamente também não o é aquele presente nos *Livros de Linhagens* do Conde D. Pedro. Essas duas narrativas marcavam uma linguagem baseada na dominação: a subjugação do homem nobre à mulher-demônio, a dominação de uma lei fálica sobre o feminino. O que veremos em diante, a despeito da ironia dessa voz narrativa, que irá dizer ao leitor aquilo que se permaneceu omissa porque está ideologicamente comprometida em preencher lacunas, é a tentativa de resistência à opressão marcada por essa lei fálica, que se consolida tanto na linguagem quanto no poder – na linguagem porque, antes de Hélia Correia, em nenhum momento se preocupou com o que teria acontecido a Dona Sol; no poder porque foi ele que determinou a transfiguração do mito da mulher feérica em exemplo da subjugação masculina sobre as forças desconhecidas, sempre demoníacas e sempre mulheres. Não é voluntário, portanto, que o grande representante dessa lei fálica que reprimirá o desejo incestuoso dos dois irmãos seja o deus cristão:

Sendo, porém, a Dama Pé-de-Cabra, um pouco mais podia aquela mãe. E avistou, no fim dos olhos da donzela, o rosto aflito de seu próprio filho, o que, há de confessá-lo, a envaideceu. Pois não só se tratava de um amor em tudo adverso às convenções da cristandade como se estava ela amando a ela mesma, nas duas formações de si paridas. E resolveu que os dois se encontrariam para que os seus ventres desfrutassem do encontro. Devolveria Sol ao dia e à terra.

– Vai, então – disse. E atirou-a para o castelo onde fora feliz com D. Diogo e onde agora mandava Inigo, o filho.

Porém, com outro braço, o do Senhor, desviava o caminho à rapariga. Ela aparecia vinte léguas mais a sul, onde andavam os últimos cristãos no seu confronto com o inimigo. Eram lugares dourados, pobres de água, em que mais não havia que coelhos e burros bravos para se caçar. Sobre uma ribanceira de arenito, junto de definhados aloendros, é que pousava Dona Sol os pés. E, tendo soerguido a sua lira, cantava a mais dorida das canções.

Bem tinha ela sentido o soco irado que lhe impedira a direção de casa e a arremessara para ali. A solidão cercava-a como um vidro. Chamava pela mãe e ela vinha, mais negra, se possível, de furor. Duas, três vezes empurrou a filha com o seu bafo, que era o bafo de um dragão, para o leito de D. Inigo Guerra. Duas, três vezes Deus se intrometeu e com um bofetão a afastou. (CORREIA, 2004, p. 17-18)

Há aqui a representação de duas formas diferentes de se encarar o desejo e a sua concretização. De um lado, temos a Dama Pé-de-Cabra que se felicita por esse amor fora dos padrões cristãos e encara o incesto como uma forma de Dona Sol amar a si mesma; não há interdição, ao seu ver. De outro, o deus cristão representa a impossibilidade de que esse amor seja concretizado, porque é ele a personificação de uma ordem que irá reger aquela sociedade e o próprio mundo: a sexualidade, ainda mais essa que é expressa por algo fora dos padrões, deve ser reprimida. Não há espaço para as diversas possibilidades do desejo, afinal de contas é ele quem desvia o caminho de Dona Sol.

O incesto, tabu na sociedade, seria a única forma possível de que aquela família continuasse, porque Dona Sol e D. Inigo Guerra são quase espelhos de seus pais. Não podemos esquecer de que o nome da filha dos dois é um nome que remete a elementos da natureza, marcando bem a sua linhagem ligada diretamente ao mágico proveniente da mãe. Quanto ao nome do filho, o substantivo “Guerra” marca a posição bélica, fálica e do herói medieval que tenta subjugar as forças místicas, sempre ligadas ao feminino, para a sua própria exaltação, como aconteceu no conto de Herculano, quando a sua mãe, a Dama Pé-de-Cabra, intervém com seus poderes para ajudar a seu filho a salvar o pai (então, prisioneiro de guerra), encantando o onagro Pardalo: “Cavalga, meu cavaleiro, / No alentado corredor; / Vai salvar o bom senhor; / Vai salvar seu cativo (...)” (1968, p. 93).

Se, no entanto, a narrativa de Hélia Correia explicita a possibilidade incestuosa, não podemos esquecer que o conto de Herculano também a sugeriu, ainda que apareça de uma forma um tanto quanto velada. Helena Buescu, importante estudiosa da literatura portuguesa, em especial do Romantismo, afirma que “o silêncio total que atinge a figura de D. Sol esconde atrás de si uma ameaça maior do que as vividas por Argimiro (o adultério) e D. Diogo (a vida com a mulher-demônio)” (2005, p. 101). Ou seja, a narrativa do século XIX já marca a ausência de relações amorosas pela parte de D. Inigo Guerra e o silenciamento de Dona Sol, implicando que a história daquela família acabará porque a única chance de dar continuidade a ela seria por meio do incesto. O conto de Herculano também sugere um certo caráter pecaminoso presente em D. Inigo: “D. Diogo pouco tempo viveu: todos os dias ouvia missa; todas as semanas se confessava. D. Inigo, porém, nunca mais entrou na igreja, nunca mais rezou, e não fazia senão ir à serra caçar” (1968, p. 98). Evitar o ambiente cristão e dedicar-se tanto à caça sugestionam em D. Inigo uma espécie de “eco” do comportamento de seu pai; para além de insinuar, também, que nunca se casou. O seu desejo, expresso pela caça, era a procura pela mesma origem feminina que o gerou, a qual poderia figurar em Dona Sol.

O final do conto de Herculano subverte o que foi narrado nos *Livros de Linhagem*. Enquanto na narrativa medieval evidentemente há uma linha sucessória, uma vez que é feita a menção de um hábito comum dos “(...) senhores de Bizcaia ataa morte de dom Joham, o Torto” (1983, p. 71), o conto do autor romântico prefere o silêncio: “(...) Inigo Guerra morreu velho:

o que a história não conta é o que então se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada” (1968, p. 99). Sabendo que a origem mítica pertence inteiramente ao texto literário, prefere ignorar o que se sucede no compêndio que serviu de matéria narrativa para o seu conto. Hélia Correia, também uma atenta leitora da tradição literária, porque constantemente a subverte, sabe que o discurso literário é o único possível para esse mito de fundação ibérica e conhece a sombra do incesto que percorre a narrativa de Herculano. O final de *Dona Sol*, portanto, é trágico:

– Só te acharás junta com ele, filha – disse ela a Sol durante um dos encontros que tinham, altas horas, nos terraços – se te mudares em Dama Pé-de-Cabra. O que nós, as danadas, praticamos, não é nada da conta daquele Outro,  
– E que esperais para me mudar, mãezinha? – perguntou Sol. Olhava os pés descalços cujas dez unhas rebrilhavam no luar. A mãe usava sempre uns escaupins com um ligeiro salto cor de vinho. Tomava muito belas aparências para as suas conversas com a filha. Essa mulher com olhos de safira e com pele de alabastro é que uma vez prendera a alma de Diogo Lopes.  
– São precisos empenhos que nem sonhas – respondeu ela, e logo se sumiu. Eram tempos de verão e as feiticeiras folgavam sem reboço pelos céus, com os seus pés fendidos voltejando, pontapeando as luas amarelas. Dona Sol regressou à sua câmara, onde as aias dormiam em tapetes. Elas, espreitando, viam-na tremer, ajoelhada como se um perigo lhe ameaçasse a alma.  
D. Afonso já a temia então de tal maneira que não a procurava. Sem que nada de facto acontecesse, os viajantes passavam à distância, evitando as paragens do castelo. Uma mulher cantava nas muralhas. Diziam que ela olhava para os pés como se já tivesse endoidecido. (CORREIA, 2004, p. 21-22)

Apesar de ser uma “danada” como a mãe, visto que a origem dessa danação se encontra na sua própria condição feminina, não pode ver seu desejo concretizado porque não consegue completar sua transformação em feiticeira. Não seria participante da sociedade de feiticeiras porque o seu desejo não era totalmente livre de amarras, como foi o de sua mãe por D. Diogo Lopes. Ao contrário da Dama Pé-de-Cabra, que se une apenas pelo desejo que nutre pelo seu pai, grande caçador, Dona Sol ama D. Inigo Guerra. Se, pelo lado do deus cristão, a união não pode se realizar porque o incesto é proibido, pelo lado de sua mãe, o desejo só pode se realizar se o amor for deixado de lado: são esses os empenhos de que Dona Sol não é capaz nem de imaginar. É por conta desse amor que ela e seu irmão não darão continuidade ao comportamento de seus pais.

Mesmo que exista alguma semelhança com seus genitores, eles se amam, fugindo da lógica de caça e domesticação à qual a Dama Pé-de-Cabra e D. Diogo Lopes estavam submetidos. Em um mundo como esse, pautado pelos extremos da lei cristã e da lei do desejo sexual, sem que haja espaço para o amor, D. Inigo Guerra e, principalmente, Dona Sol não poderiam ter o seu sentimento concretizado. É por essa razão que, ao contrário de sua mãe, ela acaba sozinha nas muralhas, cantando sem que ninguém venha a seu encontro, olhando os seus pés, porque serão eles que irão lembrá-la de que a única forma de estar com D. Inigo Guerra,

seu amado, seria escolher os pés de cabra, os pés que percorreriam um caminho oposto ao de seu sentimento genuíno. Endoidece porque, em um mundo onde não se pode ter o seu amor realizado, toda lógica se perde e, nesse caso, o único destino possível seria se colocar outra vez à margem através da loucura.

Maíra Contrucci Jamel, ao analisar uma outra obra de Hélia Correia, *Lillias Fraser* (2001), afirma que encontramos uma “ficção que se pensa como tal e também se apropria de acontecimentos históricos (...)” (2010, p. 27). Em “Fascinação”, encontramos a recuperação de discursos literários passados através da perspectiva de uma personagem silenciada pelos textos que a precederam, preservando também a memória literária. Emanuel Guerreiro, ao discorrer sobre uma outra obra da escritora – *A Casa Eterna* (1991) – já apontava o uso recorrente da memória pela autora, que vai, através da potência do texto literário, “revelando várias perspectivas e relativizando a verdade e o conhecimento, dado que o recurso à *pluridiscursividade* instaura a ambiguidade, mas validando a *hipótese da veracidade* do relato tal como é apresentado” (2010, p. 110). Em suma, a recuperação narrativa presente em “Fascinação” apresenta a já conhecida lenda da Dama Pé-de-Cabra através da perspectiva de Dona Sol, consolidando-se enquanto narrativa que se acrescenta às narrativas passadas, exemplo bem construído de *mise en abyme*<sup>5</sup>.

Monica Figueiredo já afirmava que a escolha de personagens femininas emblemáticas na ficção de Hélia Correia se justificava porque elas “(...) desestabilizam, a seu modo, a ordem aceita em nome de propósitos envoltos em mistério e magia” (2009, p.152). A ensaísta ainda afirma que é “por saber que a ficção é a possibilidade revolucionária da linguagem é que Hélia Correia criará com sua escrita um espaço possível para a discussão de temas complexos (...)” (1999, p. 205). A partir disso, retomemos à ideia inicial de que o uso recorrente da intertextualidade pela escritora, leitora atenta dos textos da tradição literária, se dá porque, além de *contar de novo*, Hélia Correia irá *contar de outra forma*, ligando-se ao que Monica Figueiredo atenta estar presente em sua ficção: a possibilidade revolucionária da linguagem que a permite ter um trabalho autoral, não podendo ser essa narrativa, assim como outras, encarada como uma simples releitura.

Lembremos que o título dessa narrativa pode ser lido não apenas como relacionado à temática do desejo, e sim a um *encantamento* originado pela fascinação da leitura, permitindo que Hélia Correia desenvolva a sua ficção pelos caminhos de uma *lenda que perdura* pelo imaginário e pela memória cultural dos textos provenientes da tradição literária portuguesa.

<sup>5</sup> A respeito das estruturas de encaixe, sigo a definição de Todorov, em que o teórico explica que “o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa* (...)” (2006, p. 126).



Somos contemplados, portanto, com o percurso de uma escrita que emerge através da leitura, que se revela uma estrutura de encaixe, mas que não pode ser unicamente classificada como tal. É através da ruptura com a tradição, ao dar voz a uma personagem silenciada, que Hélia Correia faz surgir uma *nova forma de contar*, revolucionando tudo aquilo que já foi dito desde o *Livro de linhagens* do Conde D. Pedro. Trabalhando com os vestígios deixados pela literatura, um novo olhar surge a partir de uma história que já foi bastante difundida. A última palavra usada no conto, “endoidecido”, aproxima o signo linguístico ao sentimento de impossibilidade de Dona Sol, certamente experimentado alguma vez por todos nós. E como o texto ficcional pode preencher os silêncios deixados? Parece ser essa a grande questão da obra de Hélia Correia. Sendo assim, “Fascinação” é uma narrativa que pode ser lida como o esforço da literatura em guardar a memória dos textos precedentes, porém contando-os de uma outra maneira, afirmando-se como uma nova escrita que surge a partir do esforço de revolucionar a linguagem.

#### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. O plurilinguismo no romance. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Mudar de vida? Predação, incesto e domesticidade em “A Dama Pé-de-Cabra”. In: \_\_\_\_\_. **Cristalizações: fronteiras da modernidade**. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CORREIA, Hélia. **Fascinação (de Hélia Correia) seguido de A Dama Pé-de-Cabra (de Alexandre Herculano)**. Lisboa: Relógio D’Água, 2004.
- \_\_\_\_\_. A escrita insuportável. In: BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **A força da letra: estilo - escrita - representação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- FIGUEIREDO, Monica. Ruínas, vestígios e silêncios: Lillias Fraser, de Hélia Correia. In: \_\_\_\_\_. Impunemente sedutora, a ficção ocupa seu espaço: A casa eterna, de Hélia Correia. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- GUERREIRO, Emanuel. Hélia Correia, a casa da palavra. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 173, p. 108-118, jan. 2010.
- HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé-de-Cabra. In: \_\_\_\_\_. **Histórias heroicas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

JAMEL, Maíra Contrucci. **Lillias Fraser: um percurso através da memória**. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MATTOSO, José. **Narrativas dos livros de linhagem**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_\_\_. **Portugal medieval: novas interpretações**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.8, nº15, p. 14-45, out. 2004.

RIOS, Otávio (org.). **O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários**. Manaus: UEA Edições, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

**O MUSEU DOS “OBJECTOS MORTOS” E A “PROCURA DE NOVAS FORMAS DE FICÇÃO”: AFONSO CRUZ E A RESSUREIÇÃO DE CADÁVERES PELA LINGUAGEM ARTÍSTICA**

**THE “DEAD OBJECTS” MUSEUM AND THE “SEARCH FOR NEW FORMS OF FICTION”: AFONSO CRUZ AND THE RESURRECTION OF CORPSES BY ARTISTIC LANGUAGE**

Carlos Roberto dos Santos Menezes<sup>1</sup>

**RESUMO**

O presente artigo tem por finalidade apresentar uma leitura crítica do conto “Síndrome de Diógenes”, inserido na coletânea *Uma dor tão desigual*, de autoria do escritor português contemporâneo Afonso Cruz. A partir da análise das personagens, serão destacadas as características de personalidade pertencentes à síndrome citada, as relações entre a vida e a morte, e a resignificação do vazio existencial por meio da ficcionalização da memória e do processo de criação. Ao identificarmos algumas estratégias inerentes à filosofia de composição do autor, apontaremos a recorrência de personagens excêntricos, capazes de criar “museus imaginários” ou “museus de coisas desinteressantes”, o que se refletirá, na estrutura narrativa, através do paradoxo e da ambiguidade. Como apoio para determinadas reflexões críticas, surgem, no decorrer do texto, alusões a Georges Bataille, Jean Starobinsky e Georges Didi-Huberman, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afonso Cruz; conto português contemporâneo; Síndrome de Diógenes; morte.

**ABSTRACT**

The purpose of this article is to present a critical reading of the short story “Síndrome de Diógenes”, included in the collection *Uma dor tão desigual* by the contemporary Portuguese writer Afonso Cruz. Based on the analysis of the characters, the personality characteristics belonging to the aforementioned syndrome, the relationships between life and death, and the redefinition of the existential void through the fictionalization of memory and the creation process will be highlighted. By identifying some strategies inherent to the author's composition philosophy, we will point to the recurrence of eccentric characters, capable of creating “imaginary museums” or “museums of uninteresting things”, which will be reflected, in the narrative structure, through paradox and ambiguity. As support for certain critical reflections, allusions to Georges Bataille, Jean Starobinsky and Georges Didi-Huberman, among others, appear throughout the text.

**KEYWORDS:** Afonso Cruz; contemporary Portuguese short story; Diogenes syndrome; death.

É doutorando em Literatura Portuguesa na UFRJ com a tese “A vida eterna depende do amor dos outros: memória e trauma em *Flores*, de Afonso Cruz”. Possui Especialização em Literatura Portuguesa Contemporânea e Mestrado em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com a dissertação “Entre a leitura e a escritura: a forma romanescas de *Bolor*, de Augusto Abelaira”. Atuou como Bolsista Júnior no Real Gabinete Português de Leitura em Parceria com a fundação Calouste Gulbenkian. É Professor de Língua Portuguesa para EJA e para Formação de Professores no Colégio CECAMP. Pesquisa sobretudo: Ficção Portuguesa Contemporânea, Ironia, Guerra Colonial Africana, Escrita de Si, Memória e História, narrativas e romances da autoria de Augusto Abelaira, Afonso Cruz, Lídia Jorge, José Saramago, Teolinda Gersão, Maria Judite de Carvalho, José Cardoso Pires, Gonçalo M. Tavares, entre outros.

A Ordem dos Psicólogos de Portugal criou uma campanha<sup>2</sup> que buscou despertar a consciência e a sensibilidade das pessoas para a importância da saúde mental, com o objetivo de tentar reduzir os estigmas e preconceitos, que ainda persistem, inerentes à área, em pleno século XXI. Para tanto, uma das estratégias para conscientizar as pessoas e romper alguns paradigmas foi a elaboração de um livro de contos sob o título *Uma dor tão desigual*, composto por oito autores portugueses contemporâneos (Afonso Cruz, Dulce Maria Cardoso, Gonçalo M. Tavares, Joel Neto, Maria Teresa Horta, Nuno Carmaneiro, Patrícia Reis e Richard Zimler). A presença desses escritores, no projeto, se dá pela capacidade que a literatura possui de permitir, através da atividade criativa, a descrição do comportamento humano por meio da exploração da vida emocional, viabilizando “uma paleta completa da experiência humana e das vicissitudes da existência”<sup>3</sup>.

A coletânea de contos é construída a partir de temas relacionados com perturbações mentais — denominadas “portas” — enfermidades que ultrapassam as fronteiras territoriais de uma nação e podem acometer qualquer pessoa, independente da sua história e cultura. Cada autor, ao escrever sobre elas, exerceu uma “liberdade criativa que não teve de respeitar as fronteiras estritas de cada «porta», assim como as perturbações raramente surgem em estado puro e arrumadas para uma intervenção” (BAPTISTA, 2016, p. 10). Por meio da ficção, os autores acima citados tentam explorar as fronteiras múltiplas e tênues que definem a impossibilidade de manutenção da saúde psicológica, através de determinados temas inerentes a ela: perda, solidão, fraqueza, delírio, ausência de esperança e do sentimento de humanidade. O projeto desenvolvido pela Ordem dos Psicólogos de Portugal permite que, através da literatura, os autores consigam realizar a *partilha do sensível*<sup>4</sup> ao unir ética, estética e política através do gesto da escrita.

2 A campanha criada pela Ordem dos Psicólogos Portugueses apresenta a criação de um comercial de televisão que, por sua vez, teve sua continuidade na internet através do site [encontreumasaida.pt](http://encontreumasaida.pt) onde se pode obter informações a respeito dos diversos tipos de perturbações, para que o leitor possa buscar ajuda profissional diante do reconhecimento de alguns sintomas que por ventura possua.

3 “Há quem vá mais longe e afirme que essa multiplicidade de narrativas se oferece como um catálogo da experiência humana, como se a ficção ultrapassasse a realidade, porque produto da criação, e ficasse disponível para apropriação por cada pessoa na sua vida quotidiana. No final, o que interessa não é se a ficção esgota as múltiplas expressões do comportamento, mas se as leva mais longe na exploração do conhecimento pessoal, e por ventura num caminho de maior desenvolvimento. Essa é a esperança de que as obras que vamos lendo nos transformem, seja por um momento súbito de revelação, seja pelo decantar lento e insidioso das experiências, que só podemos apreciar quando reconhecemos o caminho percorrido” (BAPTISTA, 2016, p. 8).

4 “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).



Oito escritores acreditaram no projeto e contribuíram com a composição de um conto em que alguma perturbação vai sendo focalizada por meio das linhas ficcionais. Dentre as possibilidades que a antologia oferece, é precisamente o primeiro conto que servirá de corpus para a composição deste artigo: *Síndrome de Diógenes* é a narrativa criada pelas mãos de Afonso Cruz, um dos mais consagrados autores portugueses, pertencente à *novíssima literatura*<sup>5</sup>. Considerado um multiartista (escritor, ilustrador, cineasta e músico), ele é agraciado com vários prêmios literários, tais como o Grande Prêmio de Contos Camilo Castelo Branco (por *Enciclopédia da Estória Universal*) e o Prêmio Fernando Namora (por *Flores*), dentre outros. Sua carreira como escritor começa em 2008 com a publicação do romance *A carne de Deus* e, a partir daí, vem compondo uma vasta obra ficcional entre literatura infantojuvenil, contos, romances, poemas, crônicas e o projeto literário *Enciclopédia da Estória Universal*.

O conto escrito por Afonso Cruz debruça-se sobre o transtorno psicológico conhecido por síndrome de Diógenes<sup>6</sup> que foi descrito, pela primeira vez, em 1975, por A.N. Clark e G.D. Mankikar<sup>7</sup>. Incluído no grupo das psicopatologias, consiste num transtorno das condutas sociais, e acomete, principalmente, pessoas idosas acima dos sessenta anos, com um histórico pessoal de isolamento, solidão e muitas vezes antecedentes de luto. As características pertencentes a tal transtorno dizem respeito à falta de higiene (corporal e domiciliar); à syllogomania: acúmulo de objetos, tais como latas, caixas, revistas, jornais, roupas, resto de comida (muitas vezes em casos de deterioração); aos excrementos e cadáveres de animais, até mesmo em putrefação; à negação da realidade em que as pessoas se encontram; ao isolamento social voluntário ou involuntário, decorrente da ausência de condições básicas de higiene; à personalidade pré-mórbida: desconfiada, maliciosa, distante, com tendência a deformar os fatos; à recusa de auxílio e à ausência de alteração cognitiva.

No que tange à narrativa ficcional, esta é conduzida por um narrador homodiegético que detém o conhecimento sobre os eventos vividos pelas personagens, e, por isso, busca contar a história de Abdul-Rahman, sujeito com mais de noventa anos, diagnosticado com a síndrome

5 «Novíssima literatura portuguesa», ou «nova geração de autores portugueses» são termos alcunhados por críticos e teóricos para identificar os autores cuja publicação literária se inicia a partir dos anos 2000.

6 Uma curiosidade relevante a respeito dessa síndrome diz respeito a sua nomenclatura. Não é de estranhamento que a medicina e as demais ciências se utilizem de empréstimos de elementos da antiguidade clássica, tais como mitos, personagens, eventos, para descrever, no contexto da civilização contemporânea, fenômenos e fatos atuais. Tal prática, como aponta Olimar Flores-Júniorn (2006), reverbera na atualidade do discurso o passado que institui e garante a identidade de um universo cultural compartilhado. Entretanto, no caso da síndrome de Diógenes, a apropriação do termo que faz referência à Diógenes Laércio (180 d. C.) consiste num paradoxo, já que o filósofo cínico, ao contrário do estado de acumulação descrito pela patologia que leva o seu nome, prega exatamente o oposto, ao condenar o estado de acumulação e entesouramento, na medida em que vivenciava o despojamento e a frugalidade.

7 Cf. A.N. Clark, G.D. Mankikar. Diogenes syndrome a clinical study of gross neglect. *Lancet*, 15 (1975), pp. 366-368.

de Diógenes<sup>8</sup> que “recolhia das ruas tudo que era objeto sem interesse, sem propósito, aquilo a que chamamos lixo, mas quando interrogado sobre os motivos de tal perturbação, arranjava sempre uma justificativa, ainda que anódina, mas de notável inspiração” (CRUZ, 2016, p. 15). A personagem tem por função administrar um espaço em Paris que funciona como uma espécie de museu excêntrico criado por Isaac Dresner.

Através de um discurso atravessado por uma ironia cortante, o narrador, por meio de alusões a imagens poéticas e filosóficas, descreve a cena em que a vida instaura no corpo de Abdul-Rahman a sua moléstia, de modo que

a probidade, a frugalidade e a ingenuidade de um homem tão solitário quanto Abdul-Rahman acabaram por torná-lo vulnerável ao mundo, uma espécie de pessoa de vidro, e esse mesmo mundo não o poupou e, sem esconder o incômodo regozijo do tirano, cortou com ponta de diamante a pele de vidro de sua alma para instalar o cordão sujo da doença. (CRUZ, 2016, p. 16-17)

A cena continua, mas passa a ganhar um tom de perversidade ao se utilizar da ironia para descrever as possibilidades que a vida teria em fustigar o corpo e a alma da personagem, que poderia sofrer de algum mal que lhe acometesse os ossos, os olhos, as pernas, ou até mesmo instaurar uma espécie de loucura. Contudo, a vida lhe foi “cortês” ao instaurar, no seu âmago, “um distúrbio”, uma “perturbação”. A descrição de tal ato revela uma cena de incontestável violência e crueldade para com Abdul-Rahman. A perversidade da vida está — de forma enviesada — apaziguada pelo senso comum que trata a enfermidade de Abdul como algo próximo à banalidade, reduzindo o sujeito a um “estúpido”, “obtusos”.

O mundo não lhe enfiou pela alma dentro uma loucura patológica, não lhe arrancou uma perna, não lhe pisou os ossos, não lhe arrancou os olhos, mas com uma espécie de cortesia, com a ponta dos dedos, o mundo abriu uma ferida no vidro, abriu-a entre o polegar e o indicador e, como quem puxa as pálpebras para analisar o olho, empurrou o distúrbio, a perturbação, usando a ponta do mindinho, rodando a mão para que penetrasse mais fundo. (CRUZ, 2016, p. 17)

O sujeito sensível acaba por ser dominado pela solidão, ansiedade e passa a desenvolver uma reação ao estresse, levando-o a uma introspecção profunda, humor depressivo, de caráter, inclusive melancólico. Como nos lembra Jean Starobinski, em *A melancolia diante do espelho*<sup>9</sup>, a postura inclinada das representações pictóricas espelha a melancolia, tal qual a de Abdul que a reencena, ao ficar “sentado numa cadeira colocada no centro do museu e debruçado sobre si mesmo” (CRUZ, 2016, p. 16). Como pudemos observar:

8 A voz narrativa busca descrever o comportamento de Abdul-Rahman como “um homem que dava uma sensação plácida, de calma, como se as suas preocupações estivessem fora dele, talvez nos objectos circundantes. Contudo, uma observação mais atenta notaria sinais que poderiam levar-nos a concluir exactamente o oposto: fungava o tempo todo, virava a cabeça amiúde – ainda que discretamente – como se procurasse algo, contorcendo os dedos das mãos. Ultrapassando a sensação inicial de placidez, e revendo mentalmente aquele encontro, só posso concluir que afinal estava perante um homem irrequieto, impregnado por uma ansiedade carnívora, que lhe consumia corpo e alma, se me é permitido o dualismo cartesiano” (CRUZ, 2016, p. 21).

9 Cf. STAROBINSKI, Jean. Figuras inclinadas. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 43-73.

O melancólico perde o sentimento de correlação entre o seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores. Ele se queixa da lentidão do tempo (...). Mas muitas vezes o melancólico sente que tarda a responder ao mundo; muitas vezes sente uma espécie de obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se acelera vertiginosamente. (STAROBINSKI, p. 59)

O sujeito em desconcerto com o mundo — Abdul-Rahman — é visto por Isaac Dresner, pela primeira vez, na década de sessenta. Fascinado com tal imagem diante dos olhos — que para o cidadão comum não passaria de uma banalidade — a personagem decide apresentar-se e, para a sua surpresa, Abdul não lhe responde o cumprimento diretamente, mas elabora um discurso de caráter filosófico: “o avaro ao não prescindir de coisa alguma, da maior à mais insignificante, abdica de tudo, pois não desfruta de nada” (CRUZ, 2016, p. 18). Dresner interroga o estranho questionando se ele se considera um avaro, o mesmo lhe diz que ao contrário do avaro e do que se espera de alguém que coleciona lixo, ele desfruta dos objetos que recolhe, pois ouve “a alma dos objectos que teimosamente não os abandona” (CRUZ, 2016, p. 19).

Após descrever o primeiro encontro entre as personagens, o narrador interrompe o fluxo narrativo para fazer uma observação: “Ao ouvir este relato da boca de Dresner, há já quase duas décadas, não me apercebi do facto de a resposta de Abdul ser uma citação, quase literal, de Kant, do livro *Ensaio Sobre as Doenças Mentais*” (CRUZ, 2016, p. 19). A fala de Abdul institui um paradoxo em relação ao conteúdo semântico presente na sua aparente citação. No que tange à obra de Kant, uma das formas de tornar o sujeito insensato diz respeito às paixões ou, como prefere chamar, a “debilidade das vontades”: “Muitas vezes o indivíduo sabe que o que está fazendo não é o correto ou não é o que ele realmente quer, mas uma força maior não lhe permite governar suas ações” (PEREZ, 2009, p. 99). Daniel Osmar Perez, em seu ensaio “A loucura como questão semântica: uma interpretação kantiana”, acrescenta ainda que “a inclinação pelos livros, pelos quadros ou outros objectos pode levar à insensatez. O colecionador compulsivo pode ser visto como um dos modos do insensato. Trata-se daquelas pessoas que se perdem detrás do objecto desejado”<sup>10</sup> (PEREZ, 2009, p. 99).

Contudo, como a instância narrativa faz questão de sublinhar, ao transpor para o corpo textual a fala de Abdul-Rahman, a resposta da personagem ocasiona uma quebra de expectativa no leitor, mediante a cena em que ele está a procurar lixo pela rua, uma vez que o “cidadão comum” não hesitaria em descrevê-lo como um louco, um imbecil, fato que corroboraria com o pensamento de Kant ao associar o sujeito a um insensato, um perdido. Em contrapartida, a fala de Abdul demonstra a sua capacidade cognitiva e demonstra um sujeito não só consciente de seus atos, como capaz de justificá-lo por meio de uma discussão de cunho filosófico.

<sup>10</sup> A fala de Abdul-Rahman transcrita pelo narrador também pode e deve ser estendida à figura de Isaac Dresner, pois a personagem configura-se como um sujeito acometido por um impulso de agregação de inúmeros livros.

Entre paradoxos e ambiguidades, algo não pode ser perdido de vista: Abdul-Rahman detém conhecimento a respeito da síndrome que o acomete e, por conta disso, é capaz de discorrer a respeito do seu comportamento eliminando a imagem de insensato ou louco, o que corrobora as suas atitudes que ultrapassam a simplicidade de acumulação de objetos tidos como lixo. A inclinação para o ato de colecionar tais materiais, destituídos de suas funções primárias, culmina na ultrapassagem da aparência desses objetos. Ao olhar para eles, Abdul procura atingir o âmago das coisas por meio de um “buraco”, um “umbigo”, uma fenda que, ao invés de representar a sua morte, proporciona o insuflar da vida, através da criação de uma história peculiar, numa tentativa de perverter o fim último das coisas:

São esses buracos que me interessam nos objectos, nas pessoas, nos bichos: a morte, a incompletude, o facto de lhes ter sido subtraído algo que pode ser preenchido. Quando olho para estes buracos, surge uma história, e, milagrosamente, um pernetta passará a andar com duas pernas, um ovo partido dará à luz uma borboleta. Mas não se iluda, concluindo que este trabalho é simplório, que qualquer pessoa seria capaz de o fazer: o que torna toda esta actividade particularmente difícil é imaginar a partir da linha que define o objecto, ou seja, chegar mais longe do que o próprio *telos* da coisa, fazer com que algo tenha um significado muito para além da possibilidade pristina. Fazer dos objectos partidos que somos todos uma história que possa ser contada. De fósil a poesia, eis um destino possível. (CRUZ, 2016, p. 23)

A capacidade que Abdul possui em retirar os objetos de sua inutilidade, por meio da criação de histórias que lhe conferem uma nova imagem (uma nova vida), ressignificando um passado que tenta rasurar o presente fadado à finitude inerente à destruição, é o elemento crucial que impeliu Isaac Dresner a inaugurar o “museu das coisas mortas”. Ideia esta que não lhe é de todo mérito, haja vista que ela parte de outros personagens citados no conto, tais como Josef Sors<sup>11</sup>, cuja pretensão era criar um museu de “objectos desinteressantes” e a professora Marieke Roux<sup>12</sup>, idealizadora do “Museu do sentido da vida” ou “Museu da Arca de Cartão”. Ambas as idealizações ou “museus imaginários” possuem semelhanças com a criação de Dresner, de modo que o museu de Josef Sors consiste numa dinâmica que parte da interação entre o visitante e a contemplação do objeto inútil exposto diante do vazio da existência a que o sujeito haveria de estabelecer um sentido. O “Museu da Arca de Cartão” diz respeito a objetos considerados importantes por crianças em estado terminal, cujo desejo era salvá-los da morte. A criação de Dresner, por sua vez, se utiliza de ambas as ideias de modo que Abdul desempenha o *modus operandis* do seu museu, pois o sentido da sua construção advém das histórias elaboradas pela personagem em contato com os objetos que colecionava e do desejo que possui de salvá-los da morte.

<sup>11</sup> Josef Sors vem a ser um personagem criado pelas linhas ficcionais de Afonso Cruz e protagonista do livro *O pintor debaixo do lava-loiças*. É precisamente nesta narrativa que a personagem desenvolve a sua teoria a respeito do museu dos objetos desinteressantes.

<sup>12</sup> Personagem de Afonso Cruz presente no livro *Enciclopédia da Estória Universal Recolha de Alexandria*.

Dresner possui a tendência para “criar museus ou encontrar alguns que, pela sua temática, função ou simplesmente bizarrice, nos mudavam a vida, às vezes para pior” (CRUZ, 2016, p. 15). Embora fadado ao fracasso, assim como todos os outros museus criados, o museu dos “objectos mortos” ainda conseguia atrair certos visitantes. Eram “os autores sem ideias” que “apareciam com uma pedra no bolso ou uma esferográfica sem tinta e exibiam tais achados para que Abdul, à laia de arqueólogo, escavasse daquela terra sem préstimo um conceito, uma ideia, uma história” (CRUZ, 2016, p. 16). Como o contador de histórias não as registrava, esses autores aproveitavam-se de seu dom e benevolência e se inspiravam nas narrativas ou ideias que surgiam do contato da personagem com um objeto.

Abdul-Rahman é aquele que, de alguma maneira, tenta enfrentar a morte pondo em suspensão os objetos que coleciona na tentativa de resgatá-los do fim último advindo da passagem do tempo. A dinâmica que é estabelecida entre a personagem e o caos que observa a partir dos “objectos mortos” pode ser compreendida através do que Georges Didi-Huberman denomina de *cisão do olhar*. Quando a personagem se encontra diante dos objetos mortos, ela primeiro está de frente para uma *evidência*, um corpo destituído de suas funções, por outro lado, quando a dinâmica se inverte e o sujeito passa a ser olhado pelo objeto, ele cai num abismo<sup>13</sup>, devido a uma espécie de esvaziamento, um vazio que

diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim, E o que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37)

O filósofo da arte analisa a imagem do túmulo; e o corpo a que ele se refere diz respeito ao defunto que se encerra dentro do objeto de mármore. Todavia, no que tange ao conto, os objetos colecionados por Abdul, embora não se assemelhem ao corpo humano, trazem ainda a ideia de finitude, que a personagem busca incansavelmente alcançar para resgatá-los deste estado inerte.

Abdul passou a sentir uma espessa ansiedade que o compelia a querer salvar o universo, todo o cosmos, da própria fraqueza da efemeridade, do espectáculo fenecente que se exibia em cada esquina, e o mundo, primeiro culpado, observava o homem que o tentava salvar com um sorriso de escárnio e, tantas vezes, sem conter o riso. Ao olhar para o lixo (que é a morte dos objectos) e para tudo o que se avariava, estragava, partia, Abdul sentia uma tremenda compaixão e uma mobilizadora vontade de resgatar as coisas, trazê-las para o lado luminoso da vida. Um Orfeu dos objetos, que entrevia no mundo inorgânico as mesmas cruéis e inexoráveis leis que nos obliteram os pais, os avós, os filhos. (CRUZ, 2016, p. 17)

Está diante da evidência da morte ou da efemeridade proporciona a Abdul questionar-se sobre a sua condição no mundo e de como a síndrome de Diógenes adentrou em seu âmago.

Eis porque, ao olhar para o lixo, ele consegue atingir o âmago das coisas e mostra a evidência da perda e tenta preencher o vazio da existência. Estar diante desses objetos é estar constantemente ligado à morte e ao desejo de decifrá-la, desconfiando daquilo que está diante dos olhos. Mesmo perante a finitude que os “objectos mortos” trazem “convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir dos seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61).

Um dos traços que caracteriza a síndrome de Diógenes é a solidão pela qual o sujeito é acometido. Um homem que beira os noventa anos, Abdul pertence à categoria dos solitários, aqueles que, segundo Octavio Paz, fazem da solidão uma experiência que interliga a vida e a morte. Interessante é perceber que “nossas vidas são uma aprendizagem diária da morte. Mais do que viver, a vida nos ensina a morrer. E nos ensina mal” (PAZ, 19984, p. 176). Solidão, morte e vida são características intrínsecas à personagem que, diante da sua condição, busca lidar com a morte em vida, estabelecendo um duplo domínio da vida e da morte, cuja astúcia por meio da linguagem lhe permite tomar para si a figura de um “Deus criador”, capaz de ressuscitar os objetos mortos através da elaboração de narrativas, o que lhe proporciona uma aprendizagem para lidar com o fim último das coisas:

Todos os homens estão sós. Viver é nos separarmos do que fomos para nos adentrarmos no que vamos ser, futuro sempre estranho. A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca do outro. (PAZ, 1984, p. 175)

Georges Bataille, no segundo capítulo do livro *O erotismo*, intitulado “O interdito ligado à morte”, traça um paralelo entre a dicotomia vida e morte, e a relação do homem com o cadáver. O texto nos mostra que a diferença entre o homem, os animais e os objetos é que somente o sujeito é capaz de ter consciência da morte, pois somos capazes de perceber a transição entre os estados vivo e o morto. Os objetos, por sua vez, não possuem uma vida, mas sim uma utilidade que serve para o trabalho. Quando estes são destituídos de suas respectivas funções devido a alguma avaria, passam para o estado semelhante ao do cadáver, como sendo aquilo que não mais trabalha, está inerte, aponta para o nada.

Na morte do outro alguém, enquanto esperávamos, nós que sobrevivemos, que se mantivesse a vida daquele que, perto de nós, repousa imóvel, nossa espera, de repente, se resolve em *nada*. Não que um cadáver seja *nada*, mas esse objeto, esse cadáver está marcado desde o princípio pelo signo *nada*. Para nós que sobrevivemos, esse cadáver, cuja purulência próxima nos ameaça, não corresponde ele próprio a nenhuma expectativa semelhante àquela que tínhamos desse homem estendido, quando estava vivo, mas a um temor: assim, esse objeto é menos que *nada*, pior que *nada* (BATAILLE, 2014, p. 81 — *grifos do autor*)



Diante da imagem da morte, a personagem procura metamorfosear os objetos, tornando-os “parturientes”, instituindo a vida na morte a partir do olhar e por meio da linguagem. Portanto, somente a linguagem artística é aquela capaz de ultrapassar os limites da morte e de preencher o vazio da existência instaurando um simulacro de vida nos “objetos mortos”. Sem isso, o sujeito lança-se num abismo, num tempo sem deus, encontra-se desamparado, está na intimidade da ausência, assume o risco que corre. No entanto, ao sondar a morte em busca de um traço da vida, a personagem assume todos os riscos e torna-se, ela mesma, um deus:

De certa maneira, e visto que aqueles objectos apontavam para o nada, para a dissolução, para o desaparecimento, eram a cara do vazio. E, quando Abdul os tornava parturientes, a sua demiurgia era uma criação *ex nihilo*, o que o colocava no estranho patamar de Deus Criador, ombreando heroicamente com o Padre Eterno. (CRUZ, 2016, p. 17)

Diante do vazio que se instaura a partir dos objetos, Abdul-Rahman sofre uma metamorfose existencial: deixa de ser um homem cabisbaixo, “inquieto”, assombrado por uma “ansiedade carnívora”, um corpo sem vida cujos suspensórios “não pareciam segurar as calças, mas sim manter aquele tronco relativamente agregado, sem que as peças que o compunham caíssem no chão e se partissem como louça” (CRUZ, 2016, p. 16), para se transformar em alguém capaz de “sorrir”, fazendo com que o cansaço evaporasse de seu rosto, pois quando iniciava as histórias que iria narrar, suas mãos passavam a agir como “actores, coisas que serviam a comunicação e sublinhavam as palavras” (CRUZ, 2016, p. 22). A metamorfose, que proporciona à personagem agir como “o messias das coisas partidas e estragadas e avariadas e que levantava lázaros e que ombreava com Adonai” (CRUZ, 2016, p. 23), também lhe confere uma mudança de estado tornando-o mais vivo. O ato de contar histórias representa uma partilha, uma comunhão de experiências por meio da narrativa. O ancião que faz do discurso a forma de sobrevivência ao transmitir diversas vivências por meio do relato está muito próximo da figura idealizada do narrador<sup>14</sup> de Walter Benjamin.

As guerras, a barbárie e toda a experiência de violência que o século XX presenciou e que, de certa forma, silenciaram os relatos dessas vivências, marcadas pelos traumas e dores da humanidade, permanecem neste século que se constrói diante dos nossos olhos atrelado ao avanço desenfreado do capitalismo, como bem demonstrou Benjamin (2012). Abdul é aquele que perverte a ordem, é o sujeito que de dentro da modernidade é capaz de estar diante da morte e dar voz à imaginação, é aquele que, ao conseguir criar, torna-se um poeta, dissemina ideias, e abraça o espaço da ausência, uma vez que

14 Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ao revelar a riqueza do objecto vazio, Abdul criava novos universos e confirmava a ideia de que o mundo que vemos é meramente uma página de um livro que não vislumbramos senão com auxílio da imaginação, ou seja, vivemos num multiverso, em que cada pessoa é autora e única criatura do seu cosmos. (CRUZ, 2016, p. 25)

Se Deus está ausente e “se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem, ou, como diz Heidegger, a realidade humana” (SARTRE, 1970, p. 10). A postura da personagem se afilia à filosofia existencialista<sup>15</sup>.

Ironicamente, surge no corpo ficcional um ser civil (real e histórico) que ganha status de personagem ao visitar, em primeiro lugar, o apartamento de Abdul e, anos mais tarde, o museu criado por Dresner. Esse sujeito inicialmente é identificado por um fato curioso — o de ter sido agraciado com o Nobel de Literatura e ter declinado do prêmio —, mas a voz narrativa não resiste e o nomeia: Sartre. O filósofo adentra o universo ficcional e instaura-se a ambiguidade de modo que o narrador questiona a possibilidade de o existencialismo não ter “sido da autoria do filósofo”, mas, sim, de ter “nascido do contacto de Sartre com Abdul” (CRUZ, 2016, p. 18). E o narrador continua:

Se por coincidência, se por inspiração, não poderemos confirmar, mas especulo sobre o assunto porque me parece pertinente. Não diminuindo verdadeiramente o pensamento de Sartre, é contudo laudatório para a obra de um homem solitário e desprezado como era Abdul-Rahman. (CRUZ, 2016, p. 18)

A voz narrativa estabelece um jogo ao entrelaçar o pensamento sartreano e a filosofia que rege a vida de Abdul-Rahman e, numa forma parodística, atribui-lhe a originalidade da filosofia do existencialismo e se sensibiliza com o sujeito “desprezado” e “solitário” reivindicando a importância de atestar tal “verdade” e deixá-la registrada em forma de discurso grafado. O ludismo instaurado pela ficção não busca descortinar uma verdade e sequer pretende desfazer a ambiguidade que se instaura no corpo textual de quem foi realmente o detentor da ideia que resultaria no existencialismo. Aliás, é precisamente sobre a presença de ambiguidades que o conto se estrutura na medida em que evidencia a correlação dos contrários sem desfazê-los. Vida e morte, verdade ou ficção, eis o caminho de estruturação dessa narrativa que busca novas formas de ficções “(Dresner, à ficção, chamava verdade, como se ainda alguém acreditasse que a verdade não fosse uma opinião)” (CRUZ, 2016, p. 15)<sup>16</sup>.

15 Em *O existencialismo é um humanismo* (1978), Jean-Paul Sartre explica o que é o existencialismo através da máxima: “a existência precede a essência”, ou seja, o ser é aquilo que ele é, contingente, não mais é separado em corpo e alma. Não existe uma relação metafísica para a existência, o que atesta a inexistência de uma essência humana (ou até mesmo divina). A existência é uma experiência singular, na medida que o sujeito tem livre escolha e as suas decisões criam/formam a sua essência; que por sua vez, é um ato individual. Ao escolher o seu fim, o homem define a sua própria existência.

16 “Com efeito, para [Afonso Cruz] não se coloca a questão da transmissão de um qualquer tipo de verdade. Como escreveu em *Enciclopédia*, «uma verdade que não se contradiga a si mesma deve ser chamada de mentira». Digamos que, para o autor, a verdade comporta um tão infinito número de faces que o seu contrário e o seu contraditório não podem deixar de fazer parte constitutiva da sua rede conceptual: o oposto de uma verdade (a falsidade, o erro, o engano, a mentira voluntária) são igualmente parte do processo da verdade.” (REAL, 2012, p. 174)

Não é só Abdul e Sartre que vivenciam o existencialismo no universo ficcional criado por Afonso Cruz. O conto aponta para outra personagem que parece se aproximar de tal filosofia diante de uma possível perturbação em relação ao seu ato de acumular livros. O narrador questiona Isaac Dresner<sup>17</sup> se não seria demasiado o fato dele possuir tantos livros e eis o que a personagem lhe responde:

Não o nego, mas cativa-me a ideia da possibilidade, da liberdade. Quando tenho muitos livros para ler, tenho escolha. Quanto menos tiver, mais a minha liberdade está confinada. Ela depende dos livros que não são lidos. Se temos apenas um caminho, não temos liberdade, teremos impreterivelmente de o seguir. Para ela existir, temos de ter possibilidades, muitas, porque só assim poderá resultar uma escolha lúcida. (CRUZ, 2016, p. 20)

Em «Síndrome de Diógenes», aparentemente narra-se a história de Abdul-Rahman, entretanto, em paralelo a ela há uma segunda história, a de Isaac Dresner, que é narrada de maneira silenciosa, e que, de certa forma, atua como um espelhamento do comportamento de Abdul. Ricardo Piglia, em “teses sobre o conto” aponta para o fato de o “conto sempre conta[r] duas histórias”, de forma que “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 1994, p. 37). É através dessa construção — que, inclusive, pode-se denominar de *mise en abyme* — que a narrativa é construída por meio de camadas revelando em primeiro plano a biografia de Abdul-Rahman que, por sua vez, nos fornece vestígios da vida de Dresner.

Isaac Dresner é um rapaz judeu, que sobrevive ao bombardeamento sofrido na cidade de Dresden, Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, escondendo-se na cave de uma loja de pássaros. Após o fim da Guerra a personagem constrói a sua vida envolta de livros, criando uma editora denominada Eurídice! Eurídice! e a sua própria livraria “Humilhados e Ofendidos”<sup>18</sup>. Dresner está entre a figura do *flâneur* e a do trapeiro. Enquanto o *flâneur*<sup>19</sup> vem a ser aquele que deambula pela cidade e reflete sobre os costumes e as pessoas atuando como um cronista urbano, tornando-se um exímio observador, o trapeiro, por sua vez, é uma figura que, segundo Benjamin, é

um homem encarregado de recolher o lixo<sup>20</sup> de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, *ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; *recolhe, como um avaro um tesouro*, as imundícies que, ruminadas pela divindade da indústria, *tornar-se-ão objetos de utilidade ou prazer*. (BENJAMIN, 2009, p. 395 — grifos nossos)

17 No universo criado por Afonso Cruz há um constante transbordamento de ideias, cenas e personagens que acabam transitando entre suas narrativas. Talvez o mais emblemático dessas criaturas seja precisamente Isaac Dresner, que parece ser a figura com maior recorrência nas suas obras. Essa mesma personagem consegue sair da condição de personagem e ultrapassa os limites da ficção para tornar-se editor de série de livros que de fato existem e constituem um projeto literário do próprio Afonso Cruz intitulado *Enciclopédia da história universal*. Nesse sentido, verdade e ficção se inter-relacionam de maneira a não haver mais os limites que separa uma da outra.

18 A biografia da personagem é descrita no romance *A boneca de Kokoschka*.

19 Cf. BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 33-65.

20 Tanto Abdul-Rahman quanto Isaac Dresner são personagens que colecionam obsessivamente “lixo”, objetos destituídos de algum interesse ou função e que, de alguma forma, contam uma história secreta a ser desvendada por meio de uma narrativa.

Isaac Dresner é um personagem que perambula, não só na sua própria narrativa, como em outras construídas pelas mãos de Afonso Cruz. Está sempre a vagar pelas ruas “sempre à procura de novas formas de ficção” (CRUZ, 2016, p. 15), observa outras personagens, interfere em suas vidas e retira delas as experiências, ideias e vivências. Dresner funciona como uma espécie de índice narrativo para desviar a atenção do leitor e chamar sua atenção para uma outra história ou, aos olhos das próprias personagens, ser aquele que irá estimular a verbalização de um passado, de um segredo. Por fim, ele não passa de um grande colecionador de mortos, memórias e histórias. É por meio da voz narrativa que Isaac Dresner também pode ser observado sobre a ótica de um sujeito perturbado ao ponto de colecionar obsessivamente livros, mas cujos traços partem de uma singularidade: são apenas aqueles pertencentes a autores esquecidos, desconhecidos e indesejados.

A excentricidade do comportamento de Isaac Dresner o impele a procurar outras bizarras. Em uma de suas andanças pelo mundo depara-se com a figura de um homem a caminhar “pela rua empurrando um carrinho de madeira, de construção tosca, cheio de objectos mortos (como o próprio Abdul os referia)”. Seduzido pela imagem que observa, Isaac fica fascinado com a diligência com que Abdul-Rahman “procurava objectos à sua volta, como de repente se baixava para recolher um parafuso ou se erguia para arrancar um pedaço de papel da parede”. O “cidadão comum não teria pejo em rotular de imbecil ou obtuso” (CRUZ, 2016, p. 18) o sujeito a catar lixo pela rua, todavia Dresner encontra-se fascinado.

O importante historiador e crítico da arte, Georges Didi-Huberman, ensina que “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo o que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (2010, p. 29), de modo que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31 — grifos do autor).

Ao desvincular o olhar da normalidade urbana, os olhos de Isaac se debruçam sobre a figura de Abdul que, ao ser olhado, também olha para Dresner refletindo a sua própria imagem, e, desta forma, a personagem passa a estar diante de uma cena que

cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta — ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem —, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33)

É, portanto nesse jogo de «o que vemos também nos olha» que o narrador do conto irá concluir que



Também [Dresner], ao tentar encontrar autores esquecidos, apagados, subtilizados, e ao publicá-los, ou republicá-los, fazia algo muito semelhante a Abdul, e, mais do que isso, Dresner juntava nas estantes da sua livraria, a Humilhados e Ofendidos, bem como em todos os recantos de sua casa, livros desinteressantes ou marginais, proibidos ou negligenciados, aos milhares, numa acumulação obsessiva. Eram reflexos um do outro, Abdul-Rahman e Isaac Dresner. (CRUZ, 2016, p. 19)

Enquanto Dresner cria museus com o propósito de “ser[em] verdadeiras experiências, escolas, e que esfregam no nosso corpo, como se dançassem salsa, aquilo que mais desejamos saber” (CRUZ, 2016, p. 15); Abdul vai contra certas normas como é o caso da religião, por comportar-se como uma espécie de deus que não admite o fim das coisas ressuscitando-as por meio de histórias. Observa-se a presença do livre arbítrio do sujeito e a transgressão ao lugar-comum, uma vez que se situa num lugar “marginal”, fora da norma ao não se comportar ou pensar de acordo com uma certa ética que comanda o mundo dos homens.

Isaac Dresner e Abdul-Rahman, duas criaturas que se espelham e se inscrevem na história da literatura, talvez se aproximem do «homem do subsolo» de Dostoiévsky<sup>21</sup>. Inseridos na era moderna, esses seres excêntricos buscam transgredir aquilo que conhecemos como o fim último das coisas. Enquanto Dresner tenta salvar autores “esquecidos”, “apagados”, “subtilizados” de um silenciamento provocado pelo desinteresse; Abdul, por sua vez, tenta ressignificar aqueles objetos “destinado[s] a não ser”. Ambas as personagens resistem diante da morte por meio de uma consciência, a sua essência consiste numa tentativa de manter vivo aquilo que outrora fora esquecido ou destruído. A luta contra a morte é, portanto, a batalha contra o esquecimento, e estes seres, cada um a seu modo, tentam desesperadamente, obsessivamente, resgatar do abismo da inexistência autores, livros e tantos outros objetos que permitiriam a criação de um “museu imaginário”. Tal espaço, destinado à memória, torna-se o lugar em que se pretende trapacear a morte por meio de fragmentos, de vestígios, de ruínas do tempo passado. No conto, este mesmo espaço é descrito como um “espaço para o nada” a ser preenchido não com os objetos que Abdul-Rahman recolhia na rua e trazia para o seu interior, mas com as narrativas criadas pela personagem a partir desses objetos. O museu de Dresner é uma folha em branco à espera das palavras, de um discurso que tente vencer o tempo, que ressignifique o passado e funde uma memória inventada. A mesma postura, observada em Abdul, será captada pelo narrador do relato:

---

O livro *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (1864) traz para a cena literária mundial a figura do «homem do subsolo», que consiste num sujeito que nasceu de uma necessidade de revolta contra um sistema, uma ideologia que surge na época da Rússia czarista. Tem um estofo de filósofo, que diante do mundo passa a observar o homem e, a partir daquilo que observa e experiência, começa a elaborar comentários a respeito daquilo que o inquieta. O sujeito do subsolo está entre o melancólico e aquele que se encontra enraivecido, ele é caracterizado por traços negativos. Cabe também ressaltar a sua postura transgressora, ao atacar o racionalismo e a mentalidade positivista indo contra o princípio econômico.

Abdul, evidentemente, tinha uma ficção para aquele objecto, e deu-ma, comprovando esse estranho engenho de extrair significado de coisas desprovidas de qualquer função ou sentido, fosse pelos estragos do tempo, fosse pelo desprezo dos homens; e assim Abdul realizou a operação de espagíria, de alquimia, que o caracterizava, enchendo o peito antes de falar, solenemente, como se o enchesse de arte em vez de ar. Pegou no bisturi inutilizado, rodou-o nos dedos, e disse: Este bisturi é um mergulho em profundidade.

Achei demasiado lírico e quis saber mais. Abdul abriu a boca devagar, tinha poucos dentes, e a resposta veio assim, sibilada:

Há aqui uma história de um homem que começa a ficar com tatuagens. Ao ver uma paisagem que o impressiona, fica com ela tatuada. Quando gosta de uma pessoa, fica com ela tatuada. Quando uma frase lhe diz alguma coisa, fica com ela tatuada. O bisturi partido foi a tentar impedir que... (CRUZ, 2016, p. 26)

As narrativas, criadas por Abdul-Rahman, não nascem, mas recomeçam toda vez que o objeto a que elas se referem é tido como morto. É por meio da linguagem que esses “cadáveres” renascem em outras épocas, em diferentes circunstâncias. O fato de a personagem nunca deixar por escrito aquilo que compartilha com os outros provoca ou deflagra uma abertura a ser sempre preenchida, o que garante a possibilidade de reinvenção, de ressignificação e impede o aterramento dos corpos vazios. É neste sentido que, ao chegar ao fim do conto, o leitor se depara com fragmentos de narrativas que estão “inacabada[s], por faltar[em] uma perna, por ser[em] interrompida[s]. Como todos nós. Não há ninguém que saia desta vida sem ser interrompido” (CRUZ, 2016, p. 23).

O “museu imaginário”, a biblioteca, a livraria “Humilhados e Ofendidos”, o corpo de Abdul-Rahman são espaços em que a morte sofre metamorfose e passa a emanar incessantemente vida, pois nestes ambientes a linguagem se faz presente, mas não qualquer linguagem, e sim a artística, aquela que possibilita a criação, a ordenação do caos, aquela capaz de preservar uma memória (seja ela verdadeira, seja inventada) e que se inscreverá na eternidade dos corpos.

## Referências

BAPTISTA, Telmo Mourinho. Prefácio. In: CAMARNEIRO, Nuno. & PEDREIRA, Maria do Rosário. (Org.). **Uma dor tão desigual**. Amadora: Teorema, 2016.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 33-65.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CRUZ, Afonso. Síndrome de Diógenes. In: CAMARNEIRO, Nuno. & PEDREIRA, Maria do Rosário. (Org.). **Uma dor tão desigual**. Amadora: Teorema, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

FLORES-JÚNIOR, Olimar. Usos e abusos da antiguidade clássica: sobre a apropriação do cinismo grego na descrição contemporânea de distúrbios psíquicos. *Aletria*, jan-jun., 2006, p. 175-191.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e Post. Scriptum.** Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREZ, Daniel Omar. A loucura como questão semântica: uma interpretação kantiana. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, nº 32.1, 2009. p. 95-117.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor.** Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010.** 2º ed. Lisboa: Caminho, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1978.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho.** Três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

## VOZES DESTOANTES, AMORES IMPOSSÍVEIS: ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE “ALICE IN THUNDERLAND”

### DISCORDANT VOICES, IMPOSSIBLE LOVES: SOME NOTES ABOUT “ALICE IN THUNDERLAND”

*Gabriel Dottling Dias<sup>1</sup>*

#### RESUMO

O presente artigo visa investigar as imagens sobreviventes do livro *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, destacando a partir delas a questão do trauma, da memória e do afeto. Em seguida, a partir da leitura do conto “Alice in thunderland”, escrito por Teolinda Gersão e inserido no seu mais recente livro de contos – *Prantos, amores e outros desvarios* (2016) – pretendemos, por meio do foco narrativo, nos debruçarmos sobre as imagens fantasmáticas que atormentam a vida de Alice Lidell. Assombrada pela representação que fizeram de si quando criança, a personagem de Teolinda narra de forma enviesada a sua versão da história, rasurando a ficção de outrora e expondo seus traumas, tentando corporificar suas memórias e revelando seus conturbados afetos com Charles Dogson.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teolinda Gersão; “Alice in Thunderland”; memória; intertextualidade.

#### ABSTRACT

This article investigates the surviving images from *Alice's Adventures in Wonderland*, highlighting from them the issue of trauma, memory and affection. Then, from the reading of the short story “Alice in thunderland”, written by Teolinda Gersão and inserted in her most recent book of short stories: *Weeping, loves and other deviations* (2016), we intend, through the narrative focus, to concentrate on the ghostly images that plague Alice Lidell's life. Haunted by the representation they made of themselves as a child, Teolinda's character narrates her version of the story in a skewed way, erasing the fiction of the past and exposing her traumas, trying to embody her memories and revealing her troubled affections with Charles Dogson.

**KEYWORDS:** Teolinda Gersão; “Alice in Thunderland”; memory; intertextuality.

---

<sup>1</sup> É graduado em Letras: Português – Literatura, pela UFRJ. É Mestrando do programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas em literatura portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da Profa. Dra. Luci Ruas Pereira. Como pesquisador, atuou no projeto “Literatura, Cinema e Afeto: Representação da História em Romances de Filmes de Moçambique e Guiné-Bissau no Período de 2016-2018, além de ter feito apoio técnico. Desenvolveu uma pesquisa em Poesia Portuguesa sobre a Obra de Camilo Pessanha na graduação, tendo sido Menção Honrosa na 8ª SIAC - UFRJ.

The way we see things is affected by what we know or what we believe. [...] We only see what we look at. To look is an act of choice.<sup>2</sup>

(John Berger - *Ways Of Seeing*)

Teolinda Gersão é um dos nomes mais consagrados da literatura portuguesa contemporânea. Iniciou sua carreira literária em 1981, com o romance *O Silêncio* e, ao longo das duas últimas décadas, publicou diversas obras de ficção. Entre os seus livros de contos destacam-se, entre outros, *O Mensageiro e outras histórias com anjos*, *Histórias de Ver e Andar* e *A Mulher que prendeu a Chuva*. Neste artigo, pretendo me debruçar sobre o conto “Alice in Thunderland”, presente no seu mais recente livro, *Prantos, amores e outros desvarios*, publicado em 2016, e vencedor do Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco.

Pelas mãos de Teolinda Gersão, em “Alice in Thunderland”, a voz narrativa pertence à Alice Lidell, que serviu de inspiração para a construção da personagem Alice de Lewis Carroll em *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Com o propósito de romper o silêncio que a assombrou por anos, a personagem, inserida na contemporaneidade, busca rasurar a ficção original, explicitando como ocorreu a sua travessia do espelho mundialmente conhecida. Teolinda Gersão, em seu conto, recupera o imaginário cultural literário e o ressignifica, através de uma outra voz discursiva. Com isso, muda-se o foco narrativo e a forma de olhar para o texto anterior busca restabelecer a “verdade” dos acontecimentos, ressaltando as suas lacunas e as consequências do encontro da menina fotografada com o escritor.

No conto, Alice, já em idade avançada, escava o seu passado, detendo-se especificamente nos momentos em que se relaciona com Charles Dodgson, conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll. Para Dogson, “a fotografia era um *hobby* a que se entregava por prazer mas lhe merecia o maior rigor e seriedade” (GERSÃO, 2016, p.116). O seu encontro com a família de Alice dá-se pelo fato de ele ser “matemático e professor no Christ’s College de Oxford” – instituição na qual o pai de Alice era diretor. (GERSÃO, 2016, p.116) Por sua vez, sua mãe respeitava profundamente o fotógrafo e “apreciava o seu sentido de humor e seu espírito.” (GERSÃO, 2016, p.116). Além disso, ele participava do “círculo dos conhecidos”, pois era quase um vizinho e vinha de vez em quando visitar [a família].” (GERSÃO, 2016, p.116). A narradora nos conta também que Charles Dodgson a fotografava e as suas irmãs. Entretanto, diz ela: “fui eu quem, aos seis anos, ele escolheu realmente para ser fotografada.” (GERSÃO, 2016, p. 116). A personagem eleita escava suas memórias para que os leitores ou ouvintes do seu relato conheçam o outro lado do espelho, não o da fantasia, mas uma outra “verdade”, a qual ela vivenciou. Ao assumir a voz narrativa, Alice se biparte, transformando-se em dois eus distintos que habitam o mesmo sujeito: o “eu-narrante”, que assume a consciência da sua vida passada, contando-a através de um distanciamento crítico, e o “eu-narrado”, ou seja, como protagonista

2 O modo como vemos as coisas é afetado pelo que nós sabemos ou que acreditamos. [...] Nós apenas vemos o que é para olhar. Olhar é escolha. (Tradução própria.)

imediatamente sintonizada com as experiências vivenciadas de outrora. Ao fazer uso da narrativa em primeira pessoa, Teolinda Gersão proporciona uma construção narrativa altamente elaborada em que se permite narrar, não apenas com o distanciamento da perspectiva do narrador, que já se encontra afastado dos acontecimentos, como também a partir da perspectiva interna da protagonista emocionalmente envolvida nos eventos experienciados.<sup>3</sup>

Privilegio, ao analisar o conto, a perspectiva narrativa, capaz de revelar a Alice e a memória de sua infância. A transfiguração dessa memória remanescente, presente nas imagens sobreviventes, é bastante peculiar, pois há uma distância temporal referente às memórias dos acontecimentos passados ao lado de Charles Dodgson. Alice traz à tona detalhes dúbios ou escondidos dessa relação pretérita e busca romper o silêncio vigente, com a intenção de, como a própria Alice afirma, “libertar a ambas”, sobrevivendo daí a vontade de “revelar a verdade e contá-la”. Diz ela: “Decidi portanto escrever a minha versão da história.” (GERSÃO, 2016, p.140). Tal decisão ultrapassa a narrativa do século XIX em que foi protagonista. Alice quer colocar sua história no mundo, pois percebeu “que não podia deixar-[se] ficar no livro” como “Carroll [a] tinha retratado” (GERSÃO, 2016, p.139) pois “aos oitenta anos [surgia] a verdadeira Alice: livre, construída por si própria, independente do olhar de quem quer que fosse, deste lado do espelho.” (GERSÃO, 2016, p.139)

Como o filósofo francês Georges Didi-Huberman<sup>4</sup> explicita: “determinadas imagens, retidas na memória, podem ser vistas como ‘sobrevivências’, remanências, reaparições de formas. Ou seja, por não saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25). Cabe ressaltar que dentre as memórias de Alice, inerentes à sua infância, ela permite, em dado momento, que Charles Dodgson tenha voz e possa narrar sua visão da história, pois, como ela mesma nos explica, “nosso *conto de fadas* só existiu na perspectiva *dele*, e para ele obviamente só os seus próprios sentimentos interessavam.” (GERSÃO, 2016, p.131, *grifos do autor*). Reflito, portanto, sobre essa voz narrativa que emerge do conto e como ela pode ser vista como a própria dissimulação dentro da história contada pela Alice.

Penso, também, como as imagens recuperadas possuem modos próprios de serem repensadas e concebidas e, como aponta Leopoldo Waizbort, no prefácio ao livro *Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg*, as imagens podem explicar o que há de misterioso por terem modos próprios de serem pensadas e concebidas.<sup>5</sup> Faz-se necessário debruçar sobre tais imagens ressignificadas para pensar como a autora as recontextualiza nas linhas de seu conto.

3 Cf. A Poética da narrativa de primeira pessoa. In: SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Ensaio de Poética e Hermeneutica**. Rio de Janeiro: Oficina de Raquel, 2010, p. 31-52.

4 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Col. Arte Físsil)

5 Para Warburg, “as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso” (WAIZBORT, 2015, p.19)



Para compreender o jogo que se estabelece no corpo textual entre as perspectivas narrativas, início o meu percurso por Alice, que abre a narrativa através de um discurso proferido na ocasião da entrega de um prêmio na Universidade de Columbia, em um evento em comemoração ao centenário de Lewis Carroll. Em suas reflexões, a Alice percebe que “ficaria dentro daquele livro, que seguiria o seu caminho, pelos séculos adiante. E no entanto contava uma história falsa” (GERSÃO, 2016, p.115). Tal explicação revela uma crítica ao livro do autor, *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, por ser falsa a versão contada por ele, isto é, a história dela contada pela visão dele, Lewis Carroll; entretanto, esta história tornou-se um sucesso e um clássico, tanto para sua época quanto para as posteriores, e configurou-se como uma memória cultural. E, após essa preleção, Alice começa seu relato lembrando sua infância a partir do encontro com Charles Dodgson — nomeado como rev. D. por ela —, quando ele a fotografou, aos quatro anos de idade, e as suas irmãs, pela primeira vez. Conta também dos encontros ocorridos na casa dele. Faz-se necessário pensar o porquê de Alice personagem não o nomear pelo próprio nome, mas chamá-lo constantemente de rev. D.. Na narrativa, a Alice personagem explica que foi “proibida, além disso, de falar sobre ele com outras pessoas ou mesmo de mencionar o seu nome.” (GERSÃO, 2016, p.126). Diante dessa observação, o uso do nome abreviado ou omitido, rev. D., em vez de Charles Dodgson, Lewis Carroll, ou variáveis, dá-se de algum modo pela proibição imposta pela família ou, ainda, pelo fato de tentar esconder a real identidade do sujeito ou a própria verdade (o abuso sexual), indiciada pelo texto: pois “embora [minha mãe] nunca o dissesse de forma explícita, a minha mãe achava que, se eu falasse do rev. D., ninguém ia querer casar comigo quando chegasse a altura”. (GERSÃO, 2016, p.126)

No início, a Alice adulta explica as sensações que sentia nos encontros na casa desse homem, e “não era muito diferente de folhear um livro de aventuras, onde cada nova página me surpreendia mais do que a anterior.” (GERSÃO, 2016, p. 118). Há um desejo de aventurar-se que a movia para visitá-lo e conhecê-lo nesta casa, pois “ali era permitido ir além dos limites do que podia fazer em casa e ninguém me repreenderia se exagerasse nos refrescos ou nos bombons e pusesse os pés em cima do sofá.” (GERSÃO, 2016, p. 118-119)

Tendo como horizonte esse relacionamento, penso em uma cena peculiar do conto: aquela em que Alice se sente violada pelo reverendo D.. Cito a passagem:

Agora o rev. D. não respondia, tinha se escondido atrás do tripé da câmara, com a cabeça dentro de um pano preto, e ia e vinha nervosamente, levantando-me a bainha do vestido, que nunca lhe parecia da altura exacta. Levantava-a uns centímetros e corria para detrás da câmara, espreitava um segundo e tornava a vir junto de mim em passos nervosos, como um animal inquieto, ria à minha volta fazendo trocadilhos de palavras e levantados mais um palmo de bainha, até que arrancou todo o vestido e me voltou as costas, correndo depressa para trás da câmara com o vestido na mão. (GERSÃO, 2016, p.120, *grifos meus*)

Entre as três irmãs, Alice Lidell foi a escolhida por Charles Dodgson para ser sua modelo. Nesta passagem, pelos olhos da Alice, observa-se a loucura do fotógrafo e sua tendência ao exercício da pedofilia. Entre idas e vindas para arrumá-la para tirar suas fotografias, cada vez mais ele lhe infringia sexualmente o espaço íntimo. Outra ocorrência para se observar é como ele é descrito entre o olhar da criança e o horror da personagem adulta que revisita, através da memória, a imagem sobrevivente retida em seu imaginário. A descrição de Dogson como um animal é a forma pela qual ela descobriu uma linguagem possível para verbalizar o trauma — o ato “animalesco”, ou melhor dizendo, o modo de descrever o instinto primitivo do homem, na busca da realização da sua pulsão sexual pela figura da criança. Ela se sentia como um mero objeto de que ele se aproveitava e, em decorrência disso, procurou uma linguagem possível para verbalizar a ação dele. Cito a continuação da cena, para enveredar em outros debates:

Nesse instante o rev. D saiu de trás da câmara, meio despido e com ar de louco, como transformado noutra criatura,  
E eu comecei a gritar e a cair outra vez num poço, havia fumo na sala, talvez das lâmpadas, e eu caía num poço sem fundo, e nunca acabava de cair.  
— Quero ir para casa! Solucei. Quero ir para casa!  
Mas continuava a cair num poço, agora mais depressa, e tudo se tornava terrivelmente grande e estranho à minha volta.  
Se me puser de pé, pensei com esforço, tentando me manter a calma, tudo voltará ao seu lugar e eu tornarei a ser Alice. (GERSÃO, 2016, p.121)

A imagem do poço é bastante emblemática. Essa passagem traz para o campo linguístico o intertexto com o livro *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, ao recuperar a cena da menina caindo no poço *ad aeternum* como entrada para o mundo das maravilhas. Ao chegar ao fim do poço, o mundo das maravilhas que encontra, construído pelo rev. D, nesse conto, a leva também para um lugar de “dissimulação, de segredo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.726), em que ela duvida da sua identidade e de tudo em torno de si.

Georges Didi-Huberman, em sua obra, *Que Emoção! Que emoção?*, pensa uma teoria a partir das emoções humanas, principalmente, a emoção que paralisa e a emoção que nos faz mover, e, parece-me que, no caso de Alice, a faz falar. O filósofo francês explica-nos sobre as emoções como transformações e verbalizações ou ações. Cito:

Gostaria de dizer uma última – ou quase última — coisa que esse exemplo me sugere: as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamento e ações. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.38)

Diante do horror, Alice personagem não consegue verbalizar. A menina andou “perdida entre dois mundos até que na família [a] acharam estranha, como se tivesse sido contagiada pela

excentricidade ou loucura do rev. D.” (GERSÃO, 2016, p. 126). O medo e o silêncio a dominaram e a paralisaram durante anos, até que não aguentando mais o silenciamento imposto, decide por verbalizar a angústia e, por meio da transgressão, rasurar a verdade imposta historicamente.

Márcio Seligmann-Silva<sup>6</sup>, em texto sobre as questões da memória e testemunho, nos explica que “o registro da memória é sem dúvida mais seletivo e opera no *double bind* entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer, como o mesmo (?) Benjamin descreveu o trabalho de Penélope da reminiscência” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 62). Para rasurar o silêncio, faz-se necessária uma outra linguagem, lidar e “não negar ou denegar os fatos do passado, mesmo os mais catastróficos” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 76) e traumáticos. Alice escreve sua história como testemunho, tal como ela afirma: “vou repor a verdade e contar eu mesma a história, tal como agora a contei, em pensamento.” (GERSÃO, 2016, p.140) — como forma de “não [se] esquecer de lembrar” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 62) e de ter sua própria voz dissociada da voz de Charles Dodgson.

Como contraste e complementação à voz de Alice, trago a voz do rev. D., que narra a sua própria história, nos poucos momentos em que fala. Sua voz aparece sobreposta no texto, promovendo algumas observações: a possibilidade de falseamento do próprio relato de Alice, uma vez que sua narrativa contrasta com a narrativa da menina, ou a possibilidade de corroboração com o relato dela. A intencionalidade de trazer a sua voz para a cena pode manifestar duas sensações distintas para as duas versões de Alice, isto é, a Alice narradora já adulta, após ter vivenciado aquela experiência traumática, explica a sua versão; por outro lado, para a Alice personagem, tais memórias, por mais problemáticas que sejam, guardam uma obsessão e um amor proibido por este homem que a levou para ser fotografada na intimidade da sua casa. Cito a passagem, para início da discussão:

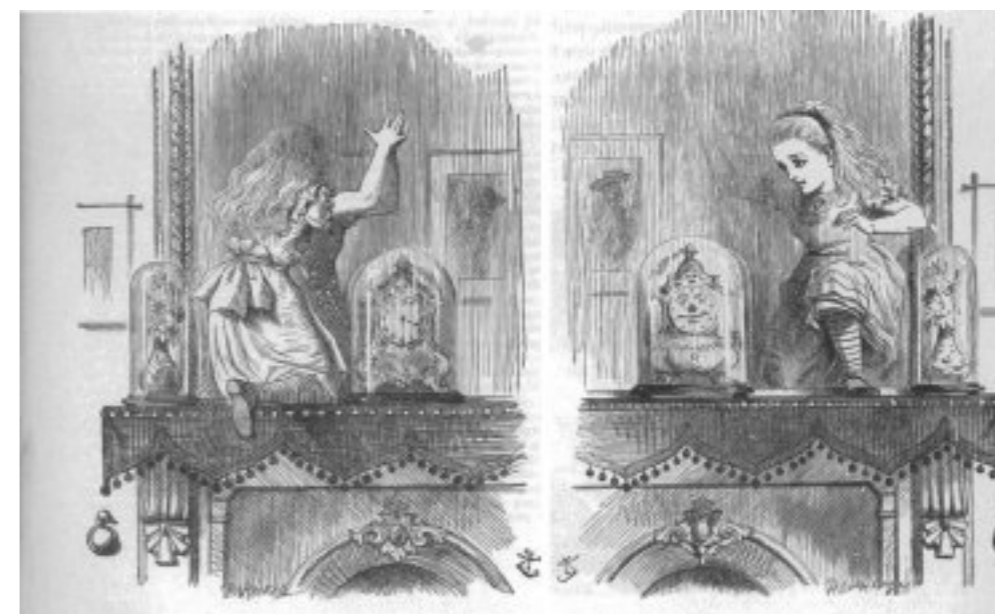
E aconteceu o que tu querias. Experimentaste.  
E agora estás noutro mundo, do lado de lá de um vidro, da lente através da qual eu te olho.  
Uma lente é um vidro de espreitar e é assim que eu te olho, literalmente assim:  
*Through a looking glass*  
Estás à mercê do meu olhar como um insecto, um objecto de admiração, de estudo, de análise, algo que só encontra existência e nome através do meu olhar.  
Mas também eu sou teu prisioneiro, Alice, só existo através de ti.  
Estamos no sonho um do outro. Para sempre. (GERSÃO, 2016. p. 124)

John Berger nos explica que “o modo de olhar do fotógrafo é o reflexo de sua subjetividade”<sup>7</sup>, o que transparece no trecho acima citado. Dessa forma, há um determinado

6 Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006

7 “The photographer’s way of seeing is reflected in his choice of subject” (BERGER, 2008, P. 28)

olhar que conduz a construção da ficção da menina, que é observada como uma modelo e que depois acaba por tornar-se um mero objeto de apreciação de outrem. Roland Barthes, em *A câmara clara*, nos explica a relação entre o fotógrafo e o fotografado, que ele denomina como *Operator e Spectrum*, para manter uma relação com o “espetáculo” que há em toda fotografia. Barthes também explica que a emoção do *Operator* “tinha uma relação com o ‘pequeno orifício’ (*estênopo*) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer ‘captar’ (surpreender)” (BARTHES, 2015, p.17). Coincidentemente, o rev. D. comenta: “Uma lente é um vidro de espreitar e é assim que eu te olho”, clarificando assim de que modo ele olha para a garota. Com o desejo de captar o que vê e de surpreender, Charles D. captura Alice através de suas lentes para o outro lado do vidro, ou *Through a looking glass*, e, ao recordar o mundo de Alice, registra a imagem da menina atravessando os espelhos para o mundo das maravilhas.



*Into the Looking Glass Room*, ilustração de John Tenniel.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aliceroom.jpg> ;

*Alice pushes through the mirror*, ilustração de John Tenniel.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aliceroom2.jpg>

Através de espelhos e lentes, Alice, agora, encontra-se em “outro mundo” como bem define rev. D.. No *Dicionário de Símbolos*, um dos significados para espelho é “o [de] símbolo de manifestação que reflete a inteligência criativa. É também o do Intelecto divino que reflete a manifestação, criando-a como tal à sua imagem” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.394). Com essa explicação, faz-se necessário tecer algumas notas referentes ao entrelaçamento do duplo olhar do fotógrafo. A imaginação refletida pelo espelho não deixa de ser, no espaço do conto, o olhar e o enquadramento do fotógrafo frente à sua modelo. O atravessamento do espelho possibilita criar ficções, outras realidades, nas quais ele comanda a história. Vale ressaltar que rev. D. é um palíndromo para a palavra ver. Alice não nomeia



Charles Dodgson em momento algum, na narrativa, por tentar talvez dissimular também a verdade; por outro lado, há de pensar que o modo como a chama é um jogo de palavras com a visão. Uma maneira de dissimular a dialética dos olhares entre obra e espectador. Como nos alerta Didi-Huberman, “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos, daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.29). Entre modos de ver e de ser visto, passo para a próxima cena do conto.

Este é outro mundo, Alice. O mundo da câmara escura para onde te levo, mês após mês, e te deixo ver a tua imagem surgir lentamente, enquanto agito com cuidado o negativo dentro de um banho ácido.

É uma espécie de magia que te deixo olhar, uma magia negra, porque a câmara é escura. Secreta.

A Câmara onde tudo se revela e a entrada é interdita, excepto para nós.

Por isso a porta se fecha à chave por dentro. (GERSÃO, 2016, p.124)

Não se observa apenas uma cena onde há a revelação dos negativos, mas, sim, uma outra cena de simbolização, uma vez que a linguagem se articula de modo a promover a encenação de um ato sexual. Octavio Paz<sup>8</sup> nos explica como se articula a relação entre linguagem e erotismo: “a linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.” (PAZ, 1994, p.12) Tendo como horizonte a linguagem e as metáforas, no trecho inteiro há um teor de prazer, um climáx erótico. Alicerçando a forma e o conteúdo, nota-se, no processo de escrita, a presença de períodos curtos, como tentativa de simular o próprio ritmo do ato sexual e a leitura desses períodos como tentativa de simular o ofegante gozo. Encontram-se aí implícitas a imagem da câmara escura e secreta em que tudo se revela como o lugar de intimidade dos dois, lugar onde ninguém além deles pode entrar, e a imagem da porta que se fecha com a chave por dentro, que remete à leitura do encontro sexual entre eles. Como Bruno Bettelheim<sup>9</sup> explicita, “Um quatinho trancado costuma representar em sonhos os órgãos sexuais femininos e o giro de uma chave na fechadura simboliza a cópula” (BETTELHEIN, 2002, p. 248). Logo, imagens e metáforas, presentes no espaço ficcional, sustentam a temática do conto.

Retornando ao debate da fotografia, cito outra passagem, aquela em que o Charles Dodgson observa uma fotografia da rapariga:

É aqui que encontras a outra Alice. De olhar vago, vestida de mendiga.

Com a mão estendida, a tua mão em concha onde pode caber qualquer coisa sem nome, um beijo, uma outra mão, um nariz, uma orelha, uma qualquer parte do corpo que pode encolher ou aumentar. Como tu própria.

És muito pequena e muito grande e não consegues encaixar-te em ti mesma porque és criança e subitamente adulta, andas a procurar-te, mas perdeste o norte e não há caminho de regresso a casa.

8 Cf. PAZ, Octavio. **A Dupla Chama**: amor e erotismo. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995

9 Cf. BETTELHEIN, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002

Mas não precisas de voltar para casa, Alice. Aqui és rainha e reinas. E só acontece o que quiseres que aconteça.

E não te esqueças:

Foste tu que quiseste, desde o início.

Repara na tua mão estendida, na tua mão de pedinte. Estavas a pedir, Alice.

Pedias o que aconteceu.

E depois ele sorria:

— Oh, não, são tudo sonhos, histórias, fantasias, Alice. Só isso. Não aconteceu nada, as crianças têm demasiada imaginação:

Estavas no jardim da tua casa e adormeceste, e quando acordaste tudo era igual a antes, e tu eras a mesma pessoa, exactamente a mesma. A outra Alice nunca existiu, a não ser em sonhos. (GERSÃO, 2016, p.125)

Nesse jogo de olhares e espelhos, constrói-se a outra Alice, advinda de atravessar para o outro lado dos espelhos, de identidade moldada através dos olhares do rev. D.. Essa Alice não parte apenas de sua imaginação, mas de uma fotografia. Estamos diante de um belíssimo exercício *ekphrástico*<sup>10</sup>, em que a transposição verbal de uma imagem ultrapassa a mera reprodução mimética e ganha novos contornos, detalhes e narratividade. Esta Alice existiu apenas em sonhos, em fotografias e em trabalho de linguagem. Tal cena dialoga com o fim do livro de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, quando a menina acorda da aventura que vivenciou e percebe que tudo não passou de um sonho. No conto de Teolinda Gersão, rev. D. tem plena consciência de que sua existência no mundo das maravilhas está alicerçada nos sonhos da menina, na sua imaginação. Quando a menina acordar, suas ficções acabarão. Abaixo, a fotografia que leva o fotógrafo-personagem a devanear:



(Alice Liddell fotografada por Charles Lutwige Dodgson.  
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/467107792575318106/>)

10 “Termo grego que significa “descrição” (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Diônios de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17). [...] Um outro tipo de *ekphrasis* concentra-se em descrições epigramáticas de pinturas e estátuas, como *La galeria* de Marino e muita poesia emblemática. [...]

Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. O termo foi delimitado por alguns estudiosos à descrição de objectos de arte, objectos estes que teriam detalhes visuais significativos.” (Descrição retirada do e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, acesso em 10 de janeiro de 2020: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>)



Na foto, vê-se uma Alice vestida com farrapos que cobrem seu corpo, retratada como mendiga, com uma mão na cintura e outra mão em formato de concha, como um possível convite. Em seu “rosto também oblíquo, mas numa atitude muito diferente do aparente cansaço de seu admirador: um desafio, reafirmado pelo olhar de soslaio, fixo na câmera.” (FAGUNDES, 2017, p.17). Como há também “a expressão provocadora [que] contrasta com a inocência do cabelo castanho liso, cortado à pajem, que emoldura o rosto.” (FAGUNDES, 2017, p.17).

Sobre o modo de ler imagens, Alberto Manguel explica isto:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p.27)

E a leitura da fotografia de Alice nos abre para as narrativas. Charles Dodgson, por meio da arte de narrar histórias, cria uma infinidade de maravilhas para Alice. Com sua “mão estendida” como um convite, ela anda “a procurar-[se]” nesse lugar onde “[é] rainha e [reina]” e “são tudo sonhos, histórias, fantasias”. Para Alice, “as memórias têm um sabor intensamente proibido, como um fruto que met[e] na boca e devor[a], sentindo o sumo sufoc[á]-[la] e escorrer-[lhe] pela cara” (GERSÃO, 2016, p.136).

Um amor impossível e improvável. Alice rompe o silêncio para escrever sua história; entretanto, sabe como “as histórias de amor têm um lado de espinhos” (GERSÃO, 2016, p. 134). Alice e Charles Dodgson, cada qual segue seu caminho. Alice casa e tem seus filhos, um dos quais tem o nome de Caryl, um eco do nome Lewis Carroll, para nunca esquecê-lo. Enquanto isso, rev. D. continuou fotografando diversas Alices, até que se envolveu em um escândalo com fotografias de crianças nuas e “outras coisas mais que nunca vieram inteiramente à luz porque ele destruiu as fotografias e os negativos que guardara” (GERSÃO, 2016, p. 130). Assim, foi o “fim das suas aventuras com sucessivas Alices que ele ia atrairando e fotografando nuas” (GERSÃO, 2016, p.130). Porém, sua história com Alice sempre será lida pela sua ficção. E, pelas mãos de Teolinda Gersão, surgiram, ficcionalmente, outras formas de abordar e observar esse relato.

À guisa de conclusão, retorno à epígrafe, para deixar ressoar a frase: “O modo como vemos as coisas é afetado pelo que nós sabemos ou que acreditamos” (BERGER, 2008, p. 24). E, em “Alice in Thunderland”, faz-se necessário reeducar o nosso olhar diante dessa história de amor, pranto e devaneios entre Alice Lidell e Charles Dodgson.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BERGER, John. **Ways of seeing**. New York: Penguin Books, 2008.

BETTELHEIN, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CEIA, Carlos. **Ecphrasis ou ekphrasis**. Acesso em 10 de janeiro de 2020. (<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Col. Arte Físsil).

\_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção?** Trad. Cecília Cescato. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção Fábula).

FAGUNDES, M. G. Uma Rapariga no País das Maravilhas: Mário Cláudio, Lewis Carroll e a tradição portuguesa. **Convergência Lusíada**, n. 39, p. 16-34, 30 jun. 2018.

GERSÃO, Teolinda. Alice in Thunderland. In: **Prantos, amores e outros desvarios**. Porto: Porto, 2016.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. A Poética da narrativa de primeira pessoa. In: SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Ensaio de poética e hermenêutica**. Rio de Janeiro: Oficina de Raquel, 2010, p. 31-52.

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

Se, por ventura, não compreenderem a felicidade matemática infalível que lhes oferecemos, será nosso dever forçá-los a serem felizes.

(ZAMIATIN, 1983, p. 17)

## AS DISTOPIAS DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

### MARIA JUDITE DE CARVALHO'S DYSTOPIAS

Gregório Foganholi Dantas<sup>1</sup>

#### RESUMO

Apesar do estilo realista dos contos de Maria Judite de Carvalho, ela também é conhecida por seus escritos de literatura fantástica. O presente artigo pretende estabelecer uma leitura do livro de Carvalho *Os idólatras* (1969), considerando a apropriação de temas tradicionais de gêneros populares, como o conto fantástico, a ficção científica e a distopia. Alguns desses temas são os interditos sociais, o autômato, e o banimento da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto português; distopias; ficção científica; Maria Judite de Carvalho

#### ABSTRACT

Despite the realistic style of Maria Judite de Carvalho's short-stories, she's also known for her works of fantastic fiction. This paper intends to undertake a reading of the Carvalho's book, *Os idólatras* (1969), taking into account the appropriation of traditional narrative themes of popular genres, such as the fantastic short-story, the science fiction and the dystopia. Some of those themes are the social interdictions, the automaton, and the ban of art.

**KEYWORDS:** Portuguese short-story; dystopias; Science-fiction; Maria Judite de Carvalho

<sup>1</sup> É Professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. É Bacharel e Licenciado em Letras pela Unicamp - Universidade Estadual de Campinas (1997), Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira (2002) e Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa (2009), também pela Unicamp. Foi editor da revista Raído, do PPG Letras - UFGD, entre 2017 e 2019. É membro dos grupos de pesquisa Estudos em Arte e Literatura Contemporânea, da UFGD, e Narrativas Estrangeiras Modernas, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Realizou pós-doutorado na Universidade de Coimbra (2014-2015) e pós-doutorado na UNESP, campus de Assis, SP (2019-2020); o presente artigo é resultado deste último.

É bastante comum, em antologias ou apresentações breves, que Maria Judite de Carvalho (1921 - 1998) seja comparada a Anton Tchekhov e Katherine Mansfield. Isso porque a narrativa de Carvalho seria de uma linhagem que mais sugere do que revela, focada sobretudo nos pequenos dramas cotidianos. Seus contos são intimistas, e tratam da frustração existencial de personagens que vivenciam um isolamento incontornável. No mais das vezes, são mulheres solitárias, como “A noiva inconsolável”, em ansiosa busca por um laço afetivo que a defina: “Quando pensava nisso parecia-lhe ter nascido de si própria, sem laços que a unissem a ninguém. E, no entanto, como esses laços lhe faziam falta! Uma semente vinda sabe-se lá donde e que o vento por acaso ali tivesse largado.” (CARVALHO, 1961, p. 132-133)

O passado, então, parece insinuar-se, sombrio, nos pequenos eventos cotidianos, ainda que despojado de qualquer nostalgia ou idealização. É assim que um personagem descobre uma história oculta de amor a partir da venda de uma casa (“Tempo de mercês”), que uma antiga amiga busca expiar a culpa por uma perfídia (“A absolvição”), ou que uma família vela, com menos saudades do que se poderia supor, um ente querido (“Câmara ardente”). Se o presente é indesejável, o passado não pode ser revivido, consertado ou, sequer, esquecido, sugerido que está na memória involuntária das personagens ou incrustado nos objetos (“As palavras poupadas”). Frente à força inexorável do tempo, resta apenas a resignação.

Dentro do conjunto da obra de Maria Judite de Carvalho, portanto, pode parecer insólita a ocorrência de um conjunto de contos a que poderíamos qualificar de fantásticos ou de ficção científica: *Os idólatras*, de 1969. O volume apresenta narrativas que flertam com o sobrenatural diretamente – “A floresta em sua casa” e “A estranha deformação física” – e uma maioria de narrativas que apresentam, ainda que discretos, elementos futuristas e distópicos. É certo, porém, que o caráter intimista ou as questões existenciais da obra de Carvalho continuam presentes, ainda que sob nova roupagem. Trata-se, na verdade, de uma ficção científica mais “intimista” do que tecnológica.

Antes de continuarmos, vale estabelecer alguns comentários sobre o conceito de ficção científica. Durante muito tempo, a escritora canadense Margaret Atwood mostrou-se resistente à classificação de alguns de seus romances, sobretudo *Oryx e Crake* e *O conto da aia*, como ficção científica. Para ela, essas histórias deveriam ser classificadas como “ficção especulativa”, na medida em que relatam eventos que podem vir a acontecer em um futuro possível. Sobre *O conto da aia*, por exemplo, Atwood declarou que todos os eventos ali descritos já aconteceram em algum momento da história, em algum lugar do mundo (ATWOOD, 2017). Desse modo, a ficção especulativa pertenceria à linhagem de Júlio Verne, com seus balões e submarinos,

maravilhas que, se ainda não existiam em seu tempo, estavam prestes a se tornarem realidade. A ficção científica, por outro lado, descenderia de novelas como *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, ou seja, trataria de eventos absolutamente fantasiosos, como uma invasão alienígena na Terra. *O conto de aia* se aproximaria, enfim, de um romance político como *1984*, mas estaria muito distante, por exemplo, das *Crônicas marcianas* de Ray Bradbury.

A escritora Ursula Le Guin foi uma das vozes que acusou de arrogante a postura de Atwood:

Ela [Atwood] afirma que tudo o que acontece em seus romances é possível de acontecer e talvez já tenha mesmo acontecido, então eles não poderiam ser ficção científica, que seria a “ficção em que as coisas que acontecem não são possíveis hoje”. Essa definição, arbitrária e restritiva, parece feita para proteger seus romances de serem relegados a um gênero ainda evitado por leitores tacanhos, resenhistas e ganhadores de prêmios. (apud ATWOOD, 2011, tradução minha)

A reconciliação veio durante um encontro, em 2010, quando Atwood diz ter notado que havia entre elas uma diferença de concepção. Aquilo que Le Guin chamava de *ficção científica* era o que Atwood considerava *ficção especulativa*; para as narrativas imaginativas mais desvairadas, sobre dragões em Marte ou batalhas espaciais, as quais seriam chamadas de *ficção científica* por Atwood, Le Guin reservava o termo *fantasia*.

Tal confusão não é incomum, seja entre estudiosos, seja entre escritores de FC que, assim como seu gênero vizinho, a *fantasia*, tem abandonado nas últimas décadas a pecha de “gêneros de nicho” para se tornarem cada vez mais populares no mercado editorial e *mainstream* da cultura pop, e se desdobram em ramos como o afrofuturismo, o cyberpunk, o steampunk e a distopia (aqui relegada muitas vezes, e equivocadamente, ao status de mero subgênero da FC).

Importante, para o momento, é considerarmos que Maria Judite de Carvalho se enquadra mais no ramo especulativo da FC do que no ramo fantasioso das *space operas*. Suas narrativas tratam de um futuro relativamente próximo, da virada do século XXI, e tematizam avanços científicos, dentro do imaginário da ficção científica dos anos 60. Não se trata, porém, de uma projeção “realista”, como pretendem os escritores da chamada ficção científica *hard*; os contos de Carvalho não se pretendem exercícios acurados de especulação científica, e os avanços tecnológicos ali descritos estão a serviço, sobretudo, do conflito da personagem, sejam plausíveis ou não.

Ao leitor dos anos 2020, que lê esses contos “do futuro”, tais narrativas devem soar algo anacrônicas. Tal envelhecimento, porém, é próprio da ficção científica, do qual nem os clássicos do gênero se salvam. Em *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, lê-se: “No suntuoso e enorme quarto de hotel, Rick Deckard sentou-se lendo as folhas de papel carbono datilografadas sobre os dois andróides, Roy e Irmgard Baty” (DICK, 2014, p. 177.). Se o autor, Philip K. Dick, previu um futuro com andróides e carros voadores (que a adaptação

cinematográfica situou em um então distante ano de 2019), não imaginou que a burocracia pudesse superar o desconforto do papel carbono e da máquina de escrever. Em *Os idólatras* não é diferente: a comunicação futurista ainda está submetida a um aparelho de telefone público com um visor (“O meu pai era milionário”) e o imaginário de celebridades e artistas, ligado a um aparelho de televisão (“Estão todos lá fora?”).

De qualquer modo, Carvalho está em sintonia com o imaginário da ficção científica de sua época. Sem um devido estudo biográfico, é difícil avaliarmos a quais narrativas a autora esteve exposta na segunda metade da década de 60. Mas basta lembrarmos que os popularíssimos filmes *Planeta dos macacos*, de Franklin Schaffner, e *2001, uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, foram lançados em 1968; a viagem da Apollo 11 à Lua ocorreu em 1969; e que, depois da chamada “era de ouro” da ficção científica, os meados dos anos 60 assistiram autores como Philip K. Dick, Ursula Le Guin e Brian Aldiss encabeçarem a chamada *new wave*, movimento informal que buscava “reunir as sensibilidades literárias associadas ao alto modernismo com a energia da popular FC *pulp*”, ou seja, “elevar a qualidade literária e estilística da FC (ROBERTS, 2018, p. 452 e 453), afastando-a do aspecto popularesco das *pulp fictions* das décadas anteriores. Ou seja, a ficção científica estava mudando, e parecia ser um tema urgente em finais dos anos 60.

A questão é compreender como esse imaginário foi adaptado por Maria Judite de Carvalho, como ele se adaptou às constantes temáticas e estilísticas já então estabelecidas no conjunto da obra da autora, que contava com seis títulos publicados até 1968.

Os principais temas de Maria Judite de Carvalho são, sobretudo, a solidão das personagens femininas, entregues à inércia e à passagem dos anos; o silêncio dessa passagem, entre o não dito e o não vivido; o tempo, que se representa ora inexorável, ora estático, indicando o aprisionamento da personagem em um estado de coisas inalterável; os autômatos, como metáfora dessa condição; os objetos, dotados de sentido e carregados de memória, testemunhas desse estado; e a impossibilidade de recordar, de modo que a memória não serve à evasão, ou a um sonho libertador.

São no mais das vezes mulheres solitárias, envelhecidas já aos 40 anos, “daquelas mulheres em quem nunca ninguém se deu ao trabalho de reparar” (CARVALHO, 2018b, p. 38) e se encontram enredadas em uma rotina medíocre, num “beco sem saída que era a sua existência” (CARVALHO, 2018a, p. 20).

É também um sintoma da solidão a incomunicabilidade entre familiares (mãe e filho de “Carta aberta à família”), e, sobretudo, entre maridos e esposas. O não dito pesa sobre a rotina e os relacionamentos: “Tudo morre à noite, dizia Claude. Mas não, a vida é longa, desliza e escorre sem uma quebra. Uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e de palavras poupadas. Dessas principalmente.” (CARVALHO, 1961, p. 29-30)



Sem ação, personagens são desumanizados, reduzidos à imagem de autômatos. É assim com as protagonistas femininas inertes – como certa Dona Rosário, “um simples autômato a quem houvessem dado a corda suficiente para o percurso” (CARVALHO, 2018a, p. 239) –, mas também com personagens do entorno da protagonista: “imutável efígie de cera. Uma figura falante, era verdade, mas porque não seriam falantes as figuras de cera, desde que as palavras que dissessem fossem de cera, também?”<sup>1</sup> (CARVALHO, 2018a, p. 30).

Em comum a todos esses temas está a passagem do tempo. O ponto fulcral do conflito dessas personagens é sua relação com o tempo, por vezes inexorável, por vezes estático, mas contra o qual pouco pode o indivíduo. Um homem retorna à casa da família depois de décadas e descobre uma história de amor oculta (“Tempo de mercês); um encontro ao acaso, em uma festa, motiva a lembrança de um antigo caso de adultério e suas consequências trágicas (“Anica nesse tempo”); homem completa 50 anos em crise existencial, observando o passado com arrependimento (“O aniversário natalício”); em torno do morto, familiares lembram sua história e sabem que, no fundo, não sentirão sua falta (“Câmara ardente”). Os exemplos são muitos: a personagem de Maria Judite de Carvalho enfrenta sobretudo o conflito com o tempo, numa atitude revisionista do passado em um estado de incontornável melancolia: “seta despedida não volta ao arco” (CARVALHO, 1995, p. 19), lemos no conto título de seu último livro.

Revista assim, a obra de Maria Judite de Carvalho parece estar muito longe do que entendemos normalmente como ficção científica. O observador atento, porém, pode perceber pequenas e discretas referências ao gênero em contos e crônicas da autora: em “Os armários vazios”, uma personagem secundária, Júlia, é “uma mulher moderna”, muito “*Science-fiction*”, o que lhe confere um sentido criativo e mesmo de resistência à condição feminina estabelecida: “as mulheres sozinhas, quando chegam a certa idade, são tão... assustadoras. Secam, não é? Olha, gosto da tia Júlia porque não secou, sonha com discos voadores” (CARVALHO, 2018a, p. 207). Já em “Discos voadores”, crônica publicada no *Diário de Lisboa* em 1968, a autora celebra a existência desses misteriosos objetos voadores:

gosto deles porque, quando aparecem (...) é sinal de que os homens têm tempo de os reconhecer, para olhar qualquer outra coisa que não seja a sua eterna face num espelho. Gostaria muito de ver um desses discos, mas creio que tal coisa é reservada a alguns eleitos, as pessoas que sabem ver o que os outros não veem, as pessoas não orgulhosas, não convictas de que são, com mais alguns milhões de criaturas iguais a elas (desoladoramente iguais a elas), os donos e senhores de um universo à escala deste vale de lágrimas. (CARVALHO, 2019, p. 22)

<sup>1</sup> Tais temas não se esgotam e continuam recorrentes até o final da carreira da escritora. Assim, lemos em Seta despedida, seu último volume de contos: “Tão subitamente estranhas, as pessoas. Manequins falantes, passeando como manequins e ela acabando por ser um deles, embora imperfeito” (CARVALHO, 1995, p. 24). “À sua volta as pessoas caminhavam como formigas que se ignoram, que ignoram, enfim, a sua qualidade de formigas. Que estranhas deviam ser, vistas do alto, todas iguais, sem idade nem sexo nem cor. Formigas que o divino pé, caminhando incessantemente pelo mundo, ia poupando, esmagando ao acaso” (CARVALHO, 1995, p. 88)

Essas pequenas referências, dentre outras, atestam o interesse de Carvalho pelo tema, visto de forma positiva, como um elogio da criatividade, que nos afastaria da mediocridade da vida cotidiana. Seria preciso um estudo mais amplo para mapear as referências ao tema distribuídas em todas as suas obras. Por ora, basta compreendermos que, fruto de sua época, o volume de contos *Os idólatras*, publicado em 1969, faz uso da ficção científica e de alguns de seus lugares comuns não para desenvolver uma especulação tecnológica ou criar mundos fantasiosos repletos de aventuras espaciais, mas para manter uma coerência temática e estilística com o restante da obra da autora, desenvolvendo ainda seus temas mais caros, aqui elencados.

Os lugares comuns da ficção científica não são ostensivos em todos os contos. Em “A floresta em sua casa”, a ambientação futurista é discreta, não sendo essencial para a trama principal, mais próxima do fantástico; em “O robot”, o sentido do título é metafórico, referente à vida automatizada do protagonista; “Os idólatras” apresentam uma sugestão apenas de fantástico, na referência aos supostos sonhos proféticos de um dos personagens; já em “A estranha deformação física” estamos definitivamente no campo do fantástico, em que homens aleatórios desenvolvem asas, sem qualquer explicação plausível (o que nos lembra o célebre conto de Gabriel Garcia Márquez, “Um senhor muito velho com asas enormes”); também em “Os dias da cor de longe”, ainda que seja aviltada uma hipótese de leitura “científica” para a trama (a existência de vida extraterrestre), ela está submetida a uma estrutura típica do fantástico, em que se constrói uma hesitação entre possibilidades de leitura a partir do ponto de vista de uma personagem afeita à fantasia, no caso uma adolescente sonhadora.

Os demais contos, pela temática, podem perfeitamente compor qualquer antologia de ficção científica: em “Baía triste” conta-se a história da viúva de um astronauta; “O ponto imóvel” se passa em uma quinta futurista, em que o trabalho é conduzido por robôs; já “Gretchen” tematiza a vida quase eterna, alcançada a partir de cápsulas que garantem a seus usuários uma longevidade para muito além do esperado; já “O meu pai era milionário” trata de uma jovem que, congelada por 50 anos, acorda no futuro ao qual não mais pertence. São contos de interesse e que merecem a devida atenção crítica. Para o presente estudo, porém, convém se adotar um recorte temático; optamos pelos contos que tratam diretamente da arte e de seu papel em uma realidade futurística e distópica.

Todas essas histórias poderiam se passar em um mesmo universo, um futuro em que “navios de passageiros” cobriam o céu como estrelas (p. 87), as relações comerciais com Marte estão estabelecidas e as expedições espaciais estão prestes a chegar a Saturno. Um mundo, em certa medida, utópico:

Etimologicamente, o vocábulo *utopia* significa “lugar inexistente”, “país que não pode ser encontrado”. Não obstante, outros termos podem ser associados à utopia a partir das similaridades em suas raízes semânticas: *udeotopia* como o “lugar de nenhum tempo” e *eutopia* como o “espaço de realização individual e conquista da felicidade”. (PAVLOSKI, 2014)

Modernamente, porém, o sentido de utopia se ampliou significativamente, passando a se tornar sinônimo de “impossível”, “inalcançável”. Tal amplitude de sentido se deve à consciência de que, sendo um modelo de comunidade que funciona de modo harmônico e eficiente para todos os seus cidadãos, é inevitável que a individualidade do sujeito seja mesmo que minimamente comprometida. Afinal, no cerne do conceito de utopia está a tensão entre o coletivo e o individual: como um modelo de sociedade defendida pelo utopista, necessariamente universal, pode dar conta de todas as nuances da experiência individual, as necessidades específicas de cada cidadão? Até que ponto o indivíduo precisa sacrificar seus desejos íntimos, sua própria individualidade, em nome de um bem maior, coletivo? A utopia nunca esteve, portanto, isenta de seu lado negativo. Com o avanço da modernidade, as distopias se popularizaram sobretudo devido à ficção científica, sendo muitas vezes considerada um subgênero desta. O advento dos regimes totalitários do século XX proporcionou o nascimento das grandes distopias políticas, que permanecem relevantes ainda hoje: *Nós*, de Zamiatin, *Admirável mundo novo*, de Huxley e *1984*, de Orwell. Nestes romances, em nome de uma “sociedade sem atritos”,

as diferenças entre os seres humanos são, tanto quanto possível, eliminadas, ou pelo menos reduzidas, e o padrão multicolorido dos vários temperamentos, inclinações e ideais humanos – em suma, o próprio fluxo da vida – é brutalmente reduzido à uniformidade, aprisionado em uma camisa de força social e política que fere e estrofia, terminando por esmagar os homens em nome de uma teoria monística, do sonho de uma ordem perfeita estável. (BERLIN, apud PAVLOSKI, 2014)

Portanto, se o sacrifício da individualidade é constitutivo de qualquer modelo utópico, a distopia tende a enfatizar esse sacrifício até o limite da desumanização, alcançada seja pelas condições materiais, como a existência sub-humana a que são submetidos os membros do partido em *1984*, seja supressão das qualidades inerentes à humanidade, como a arte e o amor, banidos em *Admirável mundo novo*. E a arte é o lugar de resistência, na medida em que é o espaço último para exercício da subjetividade.

Em *Os idólatras*, não se veem líderes como o Big Brother de *1984*, ou o Benfeitor de *Nós*. A sociedade, tendo atravessado um avanço tecnológico e econômico, parece autossuficiente, autorregulada, como uma idealização de mercado. O contraponto dessa eficiência, claro está, é o processo de desumanização promovido sobretudo pela destruição da arte.

Em “Casa de repouso para intelectuais e artistas”, cineastas, poetas, pintores, esperam o fim da vida enquanto “sonhavam que ainda eram quem tinham sido” (CARVALHO, 1969, p. 76). Mais triste do que a velhice em si, a consciência do final da vida, é o esquecimento. No mundo em que vivem, a arte como eles praticaram em suas vidas não encontra mais lugar; ironicamente, eles não lamentam o fim da arte exatamente como a conhecemos, mas em formas já bastante pasteurizadas pelo mercado cultural: a poetisa fazia slogans publicitários, o

dramaturgo criava peças de dez minutos, o cineasta limitava-se a folhetins televisionados. A sobrevivência, ou melhor, a existência nesse estado de morte em vida depende de um sentimento de solidariedade, que apaga as desavenças do passado em favor de um apoio mútuo. Como em “O espelho”, de Machado de Assis, esses artistas dependem da imagem exterior para se convencerem de que ainda estão vivos. Juntos, relembram casos do passado. E “sozinhos no quarto pensavam no que então diriam, no que recordariam em voz alta, num ou noutro facto de que se haviam esquecido até então e que o subconsciente amigo ou benemérito, subitamente lhes oferecia. Ajudando-os a ignorar que estavam mortos” (CARVALHO, 1969, p. 80).

Também resistindo à morte está a senhora Bruce, do conto “A cidade do êxito”. Em uma cidade futurista e próspera economicamente, em que a riqueza vem de Marte e as grandes corporações dominam o espaço urbano, a pequena casa da ex-pintora resiste, com seus objetos e telas do passado, entre dois arranha-céus corporativos. Ambas as empresas desejam comprar sua casa, que era como “dente podre numa bonita boca jovem” (CARVALHO, 1969, p. 137), uma mácula em uma cidade do futuro, eficiente, criada por arquitetos imaginativos, mas limitados, porque “para eles o futuro não podia ser mais do que aquilo” (CARVALHO, 1969, p. 138). Por oposição aos representantes desses conglomerados, indistinguíveis entre si, impessoais, a senhora Bruce possui uma história pessoal, uma relação íntima com a casa e suas telas, e com as memórias de sua vida de artista. Eventualmente, com a morte da senhora Bruce, a cidade vencerá, mas não sem a resistência da velha pintora, que sobrevive aos presidentes dessas corporações, antes de ser esquecida e substituída por uma rua de acesso, muito conveniente aos moradores.

Ambos os contos abordam de forma contundente a inexorabilidade do tempo, e a resistência do artista, mesmo que na esfera privada. O saldo, porém, é melancólico, e adquire contornos trágicos em “As mãos ignorantes”.

O mundo era muito velho naquele dia, e, como velho que era, sabia muitas coisas, embora ultimamente houvesse esquecido ou baralhado algumas delas, era normal. A memória enfraquecera-lhe, aquela jovem memória dos seus tempos de descoberta, de luta, de entusiasmo salutar, de admiração. Agora tudo estava realizado, visto e revisto, etiquetado, armazenado, coberto de pó, esquecido. Já não existia tempo a perder. O tempo deixara de ser fluído, de escorrer se necessário, de tomar a forma que quisessem dar-lhe dentro do seu continente de vinte e quatro horas. (CARVALHO, 1969, p. 83)

Nesse mundo eficiente, em que todas as atividades estão compartimentadas, o casamento é fruto de uma negociação prática, sem afeto. A arte não desapareceu, mas permanece ilhada em duas cidades, a cidade museu e a cidade biblioteca, destino turístico de quem não consegue enfrentar os rigores das viagens interplanetárias. Uma mulher, Gília, após visitar a cidade museu, vive em um estado de inquietude que só consegue aplacar quando descobre o barro e começa a moldá-lo, a exemplo do que faziam os artistas do passado. São as mãos ignorantes de

arte e de felicidade. “Não havia tempo a perder e ela ia perdê-lo” (CARVALHO, 1969, p. 87), como uma criminosa. Já Fran, um homem fóbico das viagens espaciais, visita a cidade biblioteca, onde descobre, impressionado, histórias de bruxas e seus feitiços, histórias de um mundo passado, mas não menos assustadoras. Carvalho omite ao leitor a informação de que os dois personagens são marido e mulher. Ele, ao descobri-la, julga-a uma bruxa, que passa a ser perseguida por uma multidão. O conto se encerra com o linchamento iminente.

Turba que também persegue o narrador de “Estão todos lá fora?”. Frente ao comissário de polícia, um pai de família confessa um crime: “Desculpe, eu sei que não tem tempo a perder. Desculpe, comissário, mas a verdade é que não sei falar de outro modo. Às vezes o meu pensamento flutua um pouco, solta-se, aí vai ele, que será isto?” (CARVALHO, 1969, p. 94)

Como Gilia e outros contraventores dessa distopia, o narrador resiste ao tempo compartimentado, útil, da ordem, existindo em um tempo subjetivo, elástico, do sujeito inconformado. O mal social, aqui, é a máquina de distribuir sonhos, a televisão: o pai de família, sua esposa e seu filho adolescente são todos, ao seu modo, e cada qual em sua tela, subjugados por uma fantasia televisiva, seja ela uma linda mulher, um galã ou um herói, respectivamente. Quando Vana, a musa do narrador, materializa-se em sua frente, o mesmo ocorre com os demais. O eventual retorno desses personagens à TV é traumático: o filho, após assassinar seu professor, é conduzido a um centro de detenção, enquanto a mulher, sem a presença de seu ídolo, é internada em uma clínica psiquiátrica. O narrador, então, em um gesto descontrolado, destrói seu aparelho de TV, o que acarreta na morte definitiva desses seres de fantasia, não apenas para ele, mas para toda a comunidade. Por isso a fuga para a delegacia: o narrador está prestes a ser linchado pelos moradores da cidade.

Os quatro contos poderiam se passar no mesmo universo, serem partes de uma mesma narrativa, na medida em que essas sociedades parecem compartilhar os mesmos sucessos tecnológicos (viagens espaciais, prosperidade econômica) e os mesmos interditos sociais, sobretudo a arte, por vezes recolhida a um lugar isolado, por outras obliterada por formas populares de entretenimento, como a televisão. Mas é também interdito o uso livre da palavra. Se em um conto descobrimos que existem palavras proibidas, como “asilo”, em outro há referência a palavras tabu, como “angústia”; e ainda que não haja uma proibição explícita, as condições de vida no mundo distópico limitam o diálogo: “Já não sabíamos conversar” (CARVALHO, 1969, p. 96), diz o narrador de “Estão todos lá fora?”, enquanto em “A cidade do êxito” o narrador constata que, em relação ao passado, não apenas o comportamento dos homens de negócio era outro, automatizado, mas também “as próprias palavras de que se serviam tinham mudado, e agora não abriam a boca que não falasse em lucros, em vantagens, em rendimentos” (CARVALHO, 1969, p. 138).

Sem aceso à arte e ao exercício livre e criativo da linguagem, o resultado é a automatização do sujeito, limitados que estão seus movimentos (a casa isolada, o asilo),

subjugados por uma temporalidade opressiva, pelo rigor da produtividade, pela impossibilidade de pensar livremente, elaborar seus desejos, exercer a criatividade. É o elogio do autômato, incapaz de se separar da turba ou de reconhecer a subjetividade do outro (“As mãos ignorantes”).

Em uma época tão repleta de narrativas distópicas como a nossa, o futuro previsto por Maria Judite de Carvalho pode soar bastante antiquado (afinal, quem ainda responsabilizaria o aparelho de televisão como fonte principal para os males de nossa época?). Mas isso não é demérito. Como explica a escritora Ursula K. Le Guin, no prefácio de *A mão esquerda da escuridão* (1969), mais importante do que a especulação tecnológica ou de um futuro possível está o caráter de “experimento mental” da ficção científica, sua capacidade de, a partir de um mundo inventado, especular sobre questões contemporâneas ao autor. Afinal,

Toda ficção é metáfora. Toda ficção científica é metáfora. O que a separa de formas mais antigas de ficção parece ser o uso de novas metáforas, tiradas de alguns grandes dominantes de nossa vida contemporânea – ciência, todas as ciências, entre elas a tecnologia e as perspectivas relativista e histórica. A viagem espacial é uma dessas metáforas; assim como a sociedade alternativa, a biologia alternativa; o futuro também. O futuro, em ficção, é uma metáfora. (LE GUIN, 2014, p. 11)

No caso de Maria Judite de Carvalho, o futuro metaforiza o incontornável conflito entre a subjetividade do sujeito e o mundo a sua volta. Um conflito potencializado pela alienação tecnológica, mas, no fundo, incontornável como a passagem do tempo e o enfrentamento de nossa finitude.

## Referências

ATWOOD, Margaret. Emma Watson interviews Margaret Atwood about *The Handmaid's Tale*. **Entertainment weekly**, 14 jul. 2017. Disponível em <https://ew.com/books/2017/07/14/emma-watson-interviews-margaret-atwood-handmaids-tale/> Consultado em 24 out. 2019.

ATWOOD, Margaret. **In other words** – SF and the human imagination. London: Hachette Digital, 2011 [e-book].

CARVALHO, Maria Judite. **As palavras poupadas**. Lisboa: Arcádia, 1961.

\_\_\_\_\_. **Os idólatras**. Lisboa: Prelo Editora, 1969.

\_\_\_\_\_. **Tempo de mercês**. Lisboa: Seara Nova, 1973.

\_\_\_\_\_. **Seta despedida**. Lisboa: Europa-América, 1995.

\_\_\_\_\_. **Obras completas vol. II. Paisagem sem barcos, Os armários vazios, O seu amor por Eitel**. Lisboa: Minotauro, 2018a.

\_\_\_\_\_. **Obras completas vol. III. Flores ao telefone, Os idólatras, Tempo de mercês**. Lisboa: Minotauro, 2018b.



\_\_\_\_\_. **Obras completas vol. IV. A janela fingida, O homem no arame, Além do quadro.** Lisboa: Minotauro, 2019.

DICK, Philip K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** Tradução Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão.** Tradução Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2014.

PAVLOSKI, Evanir. **1984 – a distopia do indivíduo sob controle.** Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014 [e-book].

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica – do preconceito à conquista das massas.** Tradução Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

ZAMIATIN, Eugene. **Nós.** Tradução Lia Alverga Wyler. Rio de Janeiro: Ed. Anima, 1983.

## IRONIA E POÉTICA DO ESPAÇO NOS CONTOS DE ANA MARGARIDA DE CARVALHO

### IRONY AND POETICS OF SPACE IN SHORT STORIES BY ANA MARGARIDA DE CARVALHO

Lola Geraldés Xavier<sup>1</sup>

#### RESUMO

Ana Margarida de Carvalho, escritora portuguesa que começou a publicar recentemente, tem colhido o interesse da crítica, sendo já uma escritora premiada. Com três romances publicados, neste momento, um livro infantil e um livro de contos, a sua escrita apresenta uma maturidade sem hesitações. Neste artigo iremos debruçar-nos sobre *Pequenos delírios domésticos* (2017), o seu livro de contos. Interessamo-nos analisar a peculiaridade da sua escrita, a forma como se insere em alguns paradigmas do século XXI e, em particular, as temáticas abordadas, o manuseio da ironia e a categorização do espaço. Para isso, recorre-se, sobretudo, a BROSCH (2015) e BASSELER (2015) para questões relacionadas com o espaço e a HUTCHEON (1981, 1991, 1995) para uma perspetiva sobre a ironia. Concluir-se-á que a ironia expõe espaços e a tragicidade das vidas das personagens destes contos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ana Margarida de Carvalho, *Pequenos delírios domésticos*, conto, espaço, ironia.

#### ABSTRACT

Ana Margarida de Carvalho, a Portuguese writer who recently started publishing, has gained the interest of critics, being already an award-winning writer. With three novels published at the moment, a children's book and a short story book, her writing has matured without hesitation. In this paper we will focus on the short stories *Pequenos delírios domésticos* (2017). We are interested in analysing the peculiarity of her writing, the way it fits into some paradigms of the 21<sup>st</sup> century and, in particular, the themes, the irony and the categorization of space. To do this, we mainly use BROSCH (2015) and BASSELER (2015) for issues related to space and HUTCHEON (1981, 1991, 1995) for a perspective on irony. The conclusion is that irony exposes spaces and the tragic lives of the characters in these stories.

**KEYWORDS:** Ana Margarida de Carvalho, *Pequenos delírios domésticos*, short story, space, irony.

<sup>1</sup> Tem pós-doutoramento pela Universidade de Coimbra (UC). É doutorada em Literatura, pela Universidade de Aveiro, mestre em Literatura Portuguesa (UC); pós-graduada em Literaturas e Culturas Africanas e da Diáspora (UC) e licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (UC). Coorganizou e publicou livros sobre literaturas de língua portuguesa. Tem publicados quase uma centena de artigos em revistas científicas internacionais e apresentado comunicações nas áreas da Língua Portuguesa (como língua materna e língua estrangeira), Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa. Como docente da Escola Superior de Educação de Coimbra, foi diretora da licenciatura em Educação Básica e formadora de professores. Atualmente, é professora coordenadora do Instituto Politécnico de Macau e coordenadora da licenciatura em Tradução e Interpretação Chinês-Português/Português-Chinês da Escola Superior de Línguas e Tradução.

## 1.

Ana Margarida de Carvalho (1969), licenciada em Direito, é jornalista e escritora premiada. O seu primeiro romance foi publicado em 2013, *Que importa a fúria do mar*, tendo ganhado o Grande Prémio de Romance e Novela APE/DGLAB 2013. O seu segundo romance, *Não se pode morar nos olhos de um gato*, data de 2016, igualmente vencedor do Grande Prémio de Romance e Novela APE/DGLAB 2016 e do prémio Manuel de Boaventura 2017. Em 2019, a autora publicou o seu terceiro romance, *O gesto que fazemos para proteger a cabeça*, finalista do Grande Prémio de Romance e Novela APE 2019.

Para além do romance, escreveu literatura infantil, tendo publicado em 2015 *A Arca do É* a partir da inspiração da Arca de Noé.

*Pequenos delírios domésticos* é o livro que aqui nos ocupará. Trata-se do seu primeiro livro de contos, publicado em 2017, e vencedor do Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco APE/CM Vila Nova de Famalicão.

O livro é composto por 15 textos, dos quais dois são poema, “Apfestrudel”, o segundo texto da colectânea, e “Disfonias (duas côncavas e uma convexa)”, o poema que fecha o livro; dois microcontos, “Póstumos nascimentos” e “Chão zero”; dois breves contos, “Eremitério de boas intenções” e “E voltámos a casa mas por outro caminho”. Os restantes nove contos intitulam-se: “A troca”, “Do inferno ninguém regressa”, “Pequenos ruídos domésticos”, “Uma vida em centrifugação”, “Recitário para navegantes de pedra e um rio encanado”, “Os elefantes têm sismógrafos nos pés”, “Como ela em triste céu”, “Última ceia”, “O nome que te deram antes de nasceres”.

Os títulos surpreendem, no geral, pela acutilância, ora breve, ora desenvolvida, apresentando entre uma a nove palavras. Títulos breves oscilam com títulos longos, desconstruindo o paradigma canónico da brevidade. Usa-se o inusitado: a comparação e os pronomes pessoais de segunda pessoa. Estas características fazem lembrar títulos de José Saramago (os títulos breves) e António Lobo Antunes (os títulos mais longos). Estes são, aliás, dois dos autores que mais influenciam Ana Margarida de Carvalho (cf. entrevista a Pacheco, 2019).

Os títulos, alguns, são lacónicos (“A troca”), jogam com a ambiguidade (“Como ela em triste céu”) e a antítese (“Póstumos nascimentos”), com adágios (“Do inferno ninguém regressa”), construindo inesperadas conjugações (“Os elefantes têm sismógrafos nos pés”), intertextualidades bíblicas (“Última ceia”) e estranhamento (“Recitário para navegantes de pedra e rio encanado”).

São narrativas que nos conduzem para o contraste entre o bem e o mal, para os conflitos sociais, para o confronto com o Outro e a dificuldade que isso transporta, “sempre seguindo um caminho não-linear” (PACHECO, 2019, p. 2), nas palavras da autora.

Como relembra Brosch:

Many critics view the short story as a borderline genre, both marking and dissolving boundaries: between the oral and the literary, allegory and realism, internal and external viewpoints, the communal and the private, and between identification and detachment. (2015, p. 92)

O conto tende para a hibridização genérica. Esta hibridização e diversificação na perspectiva pós-moderna tem feito com que os críticos evitem uma definição deste género em termos de propriedades textuais. No entanto, Brosch (2015) defende que o conto pode ser distinguido enquanto tipo específico de interação texto-leitor, pois exige uma experiência diferente de ler textos mais longos.

## 2.

Uma dessas experiências relaciona-se com a forma de “ler” o espaço. Allan Poe, um dos primeiros teorizadores do conto, no ensaio *The philosophy of composition* (1846), destaca já a força do espaço na narrativa breve:

For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields – but it has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident – it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place. (POE, 1846, p. 163)

Todas as narrativas precisam de cenário(s) onde se desenrolar. Precisam de coordenadas espaciais para que o leitor possa imaginar acontecimentos e personagens em ação: “readers develop sympathy not just from characterization and point of view, but the setting also has a determining influence on emotional engagement with the fiction” (BROSCH, 2015, p. 99). Assim, as narrativas breves são o *locus* ideal de destaque para a categoria espaço adquirir toda a sua relevância, através das oposições, tensões e contradições. O espaço permite organização estrutural e semântica das narrativas: “Spatial structuring thus highlights personal as well as social development. As significant spaces evoke canonical *topoi*, they also function as containers of cultural memory, broadening the respective story’s meaning” (ACHILLES & BERGMANN, 2015, p. 12).

O espaço joga, assim, um importante papel na narrativa breve em geral. É uma das mais importantes categorias da narrativa, “não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. (...) abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico)” (REIS & LOPES, 1991, p. 129). Por um lado, ele permite ao leitor projetar-se e encontrar-se no mundo ficcional, por outro, apela à visualização: “Locations are easily imagined and therefore make an effective appeal to the reader” (BROSCH, 2015, p. 100). As

narrativas breves tendem a apresentar estruturas espaciais de forma mais organizada do que as novelas ou romances dada a concisão que as caracteriza. Uma terceira característica prende-se com o facto de ser mais efetivo e económico apresentar ideias abstratas através da semantização espacial. Como escreve Levinson (2003, p. xvii): “It has long been noted that spatial thinking provides us with analogies and tools for understanding other domains”. Também Catherine Emmott (1997, p. 296) relembra que o espaço é simultaneamente um meio e uma metáfora para as relações sociais entre as personagens. Brosch reforça esta ideia, defendendo que os espaços ficcionais são usados metafóricamente e metonimicamente como forma de caracterização: “In the limited space of the short story, spatial relations thus help readers bring into focus the social relations between characters without a narrative instance having to spell out how things stand between them” (BROSCH, 2015, p. 100). O espaço pode, assim, contextualizar transformações psicológicas, sobretudo quando se tratar de espaços liminares, conectar-se a personagens, pontos de vista e sistemas de crença como acontece em “O nome que te deram antes de nasceres”.

Finalmente, e seguindo o raciocínio de Brosch (2015), o espaço contém igualmente múltiplas semantizações culturais. Isto significa que o espaço pode funcionar como alegórico ou metafórico, expandindo o significado da narrativa como um todo. Esta leitura cultural, no entanto, depende da própria memória cultural e dos conhecimentos do leitor.

Estas funções do espaço ajudam o leitor a “set in motion the intensifying process – projecting, visualizing, and blending” (BROSCH, 2015, p. 101). Assim, a projeção é encorajada através dos esquemas culturais do leitor que, ao identificar o espaço de um barco de refugiados em “Póstumos nascimentos”, cria determinadas expectativas negativas dado os casos reais de naufrágios no Mediterrâneo. A visualização é intensificada quando imagens não usuais ou incompatíveis com o contexto perturbam o processo de significação da leitura, como se verifica no espaço fechado do celeiro de “Eremitério de boas intenções”, em que os dois vizinhos tentam lutar até à morte. Finalmente, a mistura acontece quando se verifica dissonância em algum nível de interação entre o texto e o leitor. É o caso da ilha quase nada descrita em “Os elefantes têm sismógrafos nos pés”. Aqui a ausência de descrição do espaço físico justifica-se pela importância que o espaço psicológico adquire: é na *psique* da personagem principal que tudo acontece, os cabelos imaginários que o perseguem, o seu pânico, as suas inseguranças e incapacidade de escrever o “in memoriam” e, assim, cumprir a promessa feita um ano antes à sua colega de liceu. Este espaço psicológico em que o psicossomático invade o corpo e o comportamento de personagens é também obsidiante em “Pequenos ruídos domésticos”, “Como ela em triste céu” e “O nome que te deram antes de nasceres”, destacando-se o engano proporcionado pela hiper-realidade que as personagens vivenciam.

*Pequenos delírios domésticos* estabelece *ab initio* uma relação intertextual com o poemacção de Sérgio Godinho, predispondo o leitor para contos em ambientes familiares, para dramas conjugais, dificuldade de diálogo, infelicidade matrimonial em que sobressai a ironia

dramática. Na verdade, este ambiente disfórico e infeliz da canção de Sérgio Godinho estende-se aos contos de Ana Margarida de Carvalho. As narrativas de *Pequenos delírios domésticos* abordam episódios domésticos, mas também globais: os falhados da vida, toxicodependentes, a procura de melhores condições de vida, nem que isso passe pela conversão a uma nova fé e a treinos para provocar atentados bombistas e a automutilação, as disputas entre israelitas e palestinos, a fuga para a Europa sujeita à exploração dos passadores. Outros temas são universais, como a infância, a morte, a viagem, longa ou curta, evocada ou experimentada em “Do inferno ninguém regressa”, “Póstumos nascimentos”, “Pequenos ruídos domésticos”, “Os elefantes têm sismógrafos nos pés”, “O nome que te deram antes de nasceres”. Esta viagem física, realizada ou evocada, simples movimento ou deambulação, como em “E voltámos para casa mas por outro caminho”, é metáfora da memória, de recuo no tempo ou tentativa de reencontro consigo próprio. Porém, a falta de esperança que enforma a generalidade dos contos através dos crimes, prisão, doenças, gravidezes mal-sucedidas em “Recitório para navegantes de pedra e rio encanado” e “O nome que te deram antes de nasceres”, não deixa muito espaço para redensões. Em “O nome que te deram antes de nasceres”, a mãe e criança sobrevivem, mas a criança é separada da mãe. Existe, portanto, sempre uma situação distópica a impedir a concretização da plenitude. Os narradores destes textos expõem famílias disfuncionais a começar pela progenitora. Não há uma única mãe que seja descrita de forma afável, elogiosa ou otimista. A desconstrução da imagem materna canónica de responsabilidade, carinho e amor é uma constante nestas narrativas. Não é por acaso que o poema do início do livro, “Apfelstrudel”, assume a forma de um monólogo de uma mãe, desapaixonada e pragmática, para com a filha. Por sua vez, o último poema é, igualmente, um monólogo, mas desta vez de uma filha para com a sua mãe, evocando a anormalidade, a incompletude, a insegurança, a falta de ouvir o eco da voz da mãe e do seu afeto. Estes *topos* estão, de fato, disseminados ao longo dos contos da coletânea. As mães dos contos são imaturas e hipocondríacas (“A troca”); mostram preferência por um dos filhos (“Do inferno ninguém regressa”); são ausentes, distraídas, não transmitem afeto, são desatentas e indiferentes (“Pequenos ruídos domésticos”, “Uma vida em centrifugação”); velhas (“Pequenos ruídos domésticos”, “Recitório para navegantes de pedra e um rio encanado”); criminosas (“Como ela em triste céu”), parasitas e irresponsáveis (“Última ceia”). Por sua vez, os pais são personagens silenciosas, ausentes (“A troca”, “Última ceia”), apenas evocados, por vezes são desconhecidos (“Uma vida em centrifugação”, “O nome que te deram antes de nasceres”), distraídos com outros afazeres (“Pequenos ruídos domésticos”), que se descobrem homossexuais e ironicamente se apaixonam pelo pretendente da filha (“Como ela em triste céu”).

Nem sempre é o ambiente restrito que sobressai nestes contos. “Do inferno ninguém regressa” remete-nos para o drama humano da Síria e dos refugiados na Europa, estabelecendo uma relação espacial ao passado a Aleppo e ao presente a um lar na Bélgica, cinquenta anos depois. Por sua vez, “Póstumos nascimentos” continua o diálogo com os dramas humanos da guerra e da pobreza, passando-se num barco no Mediterrâneo, na esperança da narradora



alcançar uma melhor vida na Europa. Em “Eremitério de boas intenções”, a ação remete-nos para o espaço da guerra e do ódio instalado entre palestinianos e israelitas. Apesar destes contextos históricos e geográficos para que remete a narrativa, o espaço nestes textos é também circunscrito e fechado: do lar de idosos, ao barco e à casa/celeiro de Rajid, respetivamente. Finalmente, em “Os elefantes têm sismógrafos nos pés” a ação desenrola-se numa ilha. Estes espaços mais distantes, pretextos para temas globais de tragédias humanas, contrastam com o espaço da casa ou associado à vivência entre paredes de sete dos 13 contos, estando o monema (casa) associado ao título em “E voltamos para casa mas por outro caminho”.

Essas sete narrativas, “Chão zero”, “A troca”, “Pequenos ruídos domésticos”, “Uma vida em centrifugação”, “Como ela em triste céu”, “Última ceia”, “O nome que te deram antes de nasceres”, remetem-nos para contextos que um leitor luso assume como inseridos em macroespaço português. Não há dúvidas em relação a “Chão zero”, por exemplo. Este texto serve como prólogo ao livro, completando a dedicatória da autora: “À memória da Casa dos meus bisavós, de onde sempre parti, aonde sempre regressarei (desaparecida nos incêndios de Outubro de 2017)”. Note-se a maiusculação de “Casa”, que se conjuga com o paratexto da fotografia da capa. O leitor poderá, assim, estabelecer relação com a fotografia da capa, o título da obra e o primeiro conto e esperar que a Casa-espaço seja também Casa-personagem em alguns textos. O espaço interior ganhará relevância em contos, mas mais como ambiente que justifica e predispõe para o desenrolar da ação do que personagem, como veremos mais à frente. Trata-se de um conto que logo pelo título remete para o “Ground zero”, a superfície mais próxima de uma detonação, numa intertextualidade histórica com as bombas de Hiroshima e Nagasaki, no final da segunda guerra mundial, no Japão, e com os atentados de 11 de setembro ao World Trade Center em Nova Iorque. Trata-se, pois, de relacionar a perda da casa dos pais dos bisavós da autora, em Santa Comba Dão, nos incêndios devastadores de 2017, a grandes desastres e destruições mundiais. Esta associação não só destaca a devastação interior da narradora, como predispõe o leitor para “post-modern short stories [which] can be irritating and clearly not designed for comfortable bedtime read” (MYSZOR, 2007, p. 42). De fato, o ambiente, as personagens e as ações destes contos são desconcertantes, independentemente do local que norteie a ação, seja o espaço exíguo do táxi em “E voltamos para casa mas por outro caminho”, seja o espaço aberto da rua em “Recitório para navegantes de pedra e um rio encanado”. Neste conto, uma vez mais, é o espaço psicológico que prevalece através do monólogo da personagem. Trata-se de um conto narrado em apenas um longo parágrafo. Essa condensação discursiva reforça a percepção da intensidade da angústia da mãe-madura de cinquenta anos que acaba de saber o resultado pouco animador da amniocentese.

O “Espaço mental” (FAUCONNIER, 1994), ou seja, um mundo que não contém uma representação verosímil da realidade, mas antes um modelo cognitivo idealizado está, pois, presente em algumas das narrativas. É o caso do túnel que Francisco de “O nome que te deram antes de nasceres” tenta construir entre a casa da mãe e o Santuário de Fátima e a forma como o idealiza.

Por sua vez, em Ana Margarida de Carvalho, o espaço, sobretudo fechado, adquire toda uma poética que a própria autora confirma: “Percebi que, de maneira involuntária, o espaço fechado está muito constante na minha cabeça, a sensação de sufoco.” (PACHECO, 2019, p. 3) e de confinamento da casa ou de outros espaços, como o campo de concentração no romance *O que importa a fúria do mar* ou um barco como em *A arca de É*.

A temática do espaço, enquanto elemento identitário, está, pois, associada à sua escrita, sobressaindo o *locus horrendus* dos seus romances, a atmosfera de infortúnio e desamparo, que se prolonga por muitos destes contos.

A criação simbólica do espaço está em simbiose com as personagens que a habitam, com os seus ruídos em “Pequenos ruídos domésticos”, “Uma vida em centrifugação” ou como edificadora de experiências e identidades em “Última ceia”. A casa revela-se um espaço ambíguo de proteção, por exemplo, em “Chão zero” e de insegurança e opressão em “Última ceia”.

Neste conto, “Última ceia”, a casa apresenta-se apodrecida, de “teto instável” (CARVALHO, 2017, p. 104), iniciada pelo

avô, um cadastrado com pouca disposição para se regenerar, viera construir a morada de família no alto do penedo mais insalubre das redondezas, onde a água não chegava (...). Assim criou a família, com a mulher que incentivava e aprovava os golpes do marido, numa casa feita de acrescentos, à medida que a descendência aumentava, em progressão geométrica, e o dinheiro chegava, encaixando as divisões entre pedregulhos, ou empilhando-as, sem nexos, como peças de puzzles vindas de caixas diferentes. Nada ali fazia sentido, de uma divisão podiam sair escadas que subiam e não iam ter a lado algum (...). Havia vãos, alçapões, corredores desnivelados, túneis, portas falsas, esconsores, quartos cegos... (CARVALHO, 2017, p. 106-107)

Esta casa labiríntica, claustrofóbica, coaduna-se com “uma geração de mulheres de coxas grossas e musculadas de trepar o morro e pescoços curto de acarretar água no cimo da cabeça” (CARVALHO, 2017, p. 107). São personagens sem sentimentalismos, a viver das pensões dos pais das crianças. Neste conto o espaço da casa representa a violência e a desumanização, assim como o barco de “Póstumos nascimentos”.

A autodegradação do espaço acentua a autodeterioração das próprias personagens. Estas dissonâncias são físicas e mentais não só nas personagens deste conto, mas também em Isabel de “Pequenos ruídos domésticos”, Jaime, em “Os elefantes têm sismógrafos nos pés”, e Érica Soraia, em “O nome que te deram antes de nasceres”. São personagens ociosas e com rotinas monótonas (Andreia e os restantes familiares da casa-farol, Érica Soraia ou a porteira Ester, de “Uma vida em centrifugação”). Também os silêncios dos espaços mostram simbiose com o silêncio das vivências das personagens.

A configuração da identidade das personagens está, pois, associada aos espaços que habitam. Em “A troca”, o apartamento é espaço de disfuncionalidade. A caracterização apresenta-se em consonância com o bairro onde se situa, de “derrotados da vida” e “pandilha

de falhados” (CARVALHO, 2017, p. 21). É uma casa desarrumada, húmida, com “camadas de gordura no fogão a entupir os bicos do gás, restos de comida pré-cozinhada a azedar pela sala, as gerações de ácaros residentes que não eram nunca importunados por uma corrente de ar” (CARVALHO, 2017, p. 20).

Destaque-se, ainda, a casa de “Pequenos ruídos domésticos”. Trata-se de ruídos noturnos incompreendidos pela personagem principal, enquanto criança: “Eram passos muito leves, rangidos de portas, trincos a abrir e a fechar, louça a entrechocalhar-se, gavetas perras, aos solavancos, chaves a restolhar, o soalho a ranger, as canalizações a uivar, as telhas a contraírem-se de espasmos...” (CARVALHO, 2017, p. 54). Esta atmosfera, na infância, associada ao lugar de mais difícil acesso da casa e de segredos, o sótão, alimentava os “monstros interiores” (CARVALHO, 2017, p. 55) de Isabel. Todavia, 30 anos depois, quando aí regressa, torna-se lugar de redenção e liminaridade, ao iniciar o seu processo de catarse através da tentativa de socializar a família de judeus refugiada no sótão desde a segunda guerra mundial.

Faz sentido introduzir aqui, também, a noção de liminaridade, a partir do que acabamos de referir sobre estes contos. Arnold van Gennep (1960) e Victor Turner (1969) introduzem a noção de liminaridade para situações de estados de limites psicológicos e momentos críticos que provocam mudanças. Neste sentido, se considerarmos a forma simbólica do espaço nas narrativas breves, os aspetos psicológicos e temporais de estados liminares estarão intimamente relacionados com a espacialidade, como defende Brosch (2015).

A liminaridade desempenha papel relevante nos espaços narrativos, solicitando uma interação entre leitor e texto, na medida em que leva o leitor a estabelecer uma mistura entre as várias componentes textuais. O leitor tem de fazer apelo à sua memória pessoal, a conhecimentos contextuais e enciclopédicos e à sua experiência da realidade, pois “The limited space of stories causes them to rely more on cognitive participation of the reader, hence they tend to offer a challenge in the form of dissonance and polysemy, which complicate the production of a blend” (BROSCH, 2015, p. 92).

Muitas das personagens destes contos de Ana Margarida de Carvalho apresentam-se numa situação de liminaridade, ou seja, estão numa condição subjetiva e psicológica, consciente ou inconsciente, de limite entre dois estados diferentes de existência. Esta teoria de Victor Turner descreve a ambivalência do liminar, o que se adequa às narrativas breves, pois: “Because of their brevity, short stories cannot elaborate on the determining factors of their fictional worlds and values and therefore demand a more projective and inferential understanding” (ACHILLES & BERGMANN, 2015, p. 12).

Esta liminaridade pode revelar-se, segundo Achilles & Bergmann (2015), através de modos narrativos ou técnicas como o realismo mágico, narrativas de doenças, estruturas silogísticas, intertextualidade, ambivalências temáticas sobre temas interétnicos e identidades femininas. Trata-se, pois, de “a state of in-betweenness” (BASSELER, 2015, P. 79), uma vez que:

The liminality of short stories as an aesthetic and generic phenomenon goes along with liminality in short fiction, which emerges as moral, cultural, and political crises resulting from the clash of different normative systems. The aesthetic representation of such crises and clashes is, of course, not the exclusive domain of short story. Modern fiction presents numerous interethnic, gender, and social conflicts and culminate in aporias of alternative moral value systems and competing ethical norms. (ACHILLES & BERGMANN, 2015, p. 22)

Estas experiências liminares em *Pequenos delírios domésticos* estão associadas com sintomas psicossomáticos de algumas personagens, como se referiu atrás, que aproximam os comportamentos das personagens à loucura (Isabel, Jaime, Elvira e Érica Soraia).

A liminaridade de situações limítrofes, de trânsito entre situações, a sensação das personagens de viver num “entre-lugar” social indefinido é também visível em Man-hu-el de “A troca”. É, de igual modo, vivenciada por sujeitos fora da estrutura social pela submissão (Érica Soraria), silêncio e isolamento (Saadi).

### 3.

Um dos traços marcantes da poética de *Pequenos delírios domésticos* é a ironia. A originalidade da ironia reside na sua ambiguidade e no fato de conseguir juntar o que está separado por natureza. O enunciado irónico constrói-se numa inversão semântica, projetando uma avaliação pragmática. Ler a ironia pressupõe acto acrescido de descodificação, de decifração. Eduardo Lourenço numa entrevista ao *Jornal Expresso* (25/5/2017), afirmava: “A ironia é o que nos salva do trágico”. De fato, nestes contos de Ana Margarida de Carvalho, a ironia serve de contrabalanço ao trágico das experiências das personagens.

A ironia ocupa um espaço privilegiado no discurso pós-moderno. Neste sentido, como refere Claire Colebrook (2004, p. 1): “our very historical context is ironic because today nothing really means what it says”. Como defende Linda Hutcheon (1981, p. 141): “dans un texte qui se veut ironique il faut que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte (comme unité sémantique ou syntaxique) vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur”. Esta intenção, segundo Hutcheon, é quase sempre pejorativa. O duplo funcionamento da ironia é, pois, contrastivo/avaliativo. A autora coloca a ironia ao nível da intenção avaliativa, logo, por extensão, poderíamos dizer, ao nível ideológico. É este o pensamento que orienta parte da sua obra *Irony's edge* (1995), em que a ironia é percebida como uma forma transitória, que não se pode manter, no limiar da discursividade.

A ironia nestes contos apresenta uma intenção avaliativa e pejorativa, de crítica social e ideológica, na senda do que Linda Hutcheon defende como característica fundamental deste processo discursivo-retórico em *Irony's edge* (1995).

Como já tivemos oportunidade de escrever, o hibridismo das sociedades atuais mostrou-se “terreno propício à disseminação da ironia, caracterizada pelo *ethos* da interrogação, do questionamento, uma vez que o paradoxo da ideologiaideologia do Pós-modernismo assenta no fato de este se alimentar da realidade que contesta” (XAVIER, 2007, p. 309). É comum esta associação da ironia ao Pós-modernismoPós-modernismo: “without the irony, the postmodernism would indeed be the nostalgic or even antiquarian beast that Marxists want it to be” (HUTCHEONHutcheon, 1991, p. 141).

Similarmente, em *Pequenos delírios domésticos* esta ironia “often exposes some courses of action as ridiculous, misguided or tragic” (MYSZOR, 2007, p. 66). É o caso de situações liminares de tragédia humana que culminam com a morte em “A troca” de Chico, de Saadi em “Do inferno ninguém regressa”, da mãe judaica em “Pequenos ruídos domésticos”, da colega de liceu de Jaime de “Os elefantes têm sismógrafos nos pés”, do pai de Elvira, assassinado pela mulher em “Como ela em triste céu”, de Tomé, o primo assassino em “Última ceia”, e da morte da mãe em “O nome que te deram antes de nasceres”. Para além de haver falecimentos em metade dos contos, assiste-se à destruição do espaço em “Chão zero”, à mudez da velhice em “Do inferno ninguém regressa”, à luta até quase à morte entre vizinhos em “Eremitério de boas intenções”, à doença, quiçá fatal, em “Uma vida em centrifugação”, à gravidez extemporânea e problemática, necessariamente interrompida, adivinha-se, em “Recitário para navegante de pedra e um rio encanado”. Face a este cenário pergunta-se: há algum conto de Ana Margarida de Carvalho que não seja marcado por ambiente ou desfecho disfórico? Talvez o conto aparentemente menos disfórico seja “E voltamos para casa por outro caminho”. Ainda assim, é um conto que nos remete para a busca de identidade. Aliás toda a viagem à deriva de táxi da narradora e da taxista por Lisboa simboliza já isso, bem como o gesto da taxista de deitar ao mar garrafas com terra da sua aldeia e uma mensagem com o seu contacto, na esperança de que alguém se pudesse interessar por ela. As personagens destes contos são geralmente solitárias e carentes, o que acentua o trágico da ironia de narradores que as olham objetivamente e sem afeição para com elas. São narradores que expõem os estados psicológicos, muitas vezes, psicóticos das personagens que vivem entre a realidade e a antirrealidade.

A ironia estende-se da canção de Sérgio Godinho, que remete para a “guerra e a fome” e o “crimezinho incólume” do sujeito poético feminino, imaginando a morte que provocaria ao marido por envenenamento: “Deixava-o morto e sentado, de lado / com as mãos ainda ocupadas / numa o controlo remoto / e na outra o totoloto<sup>2</sup>, abandonando-o, pois, com os símbolos da sua

<sup>2</sup> Excerto da canção de Sérgio Godinho, “Pequenos delírios domésticos”. Pode ter-se acesso à letra, por exemplo, em: <https://www.letras.com/sergio-godinho/498149/>

atenção, em oposição com o desinteresse que manifestava pela mulher. A diferença é que no poema-canção de Sérgio Godinho o sujeito poético imagina o envenenamento, nos contos de Ana Margarida de Carvalho, como “Última ceia”, ele acontece realmente e em ambiente doméstico, mostrando a disfunção familiar dos habitantes da igualmente perturbadora casa-farol. Trata-se aí de uma família que vive de subsídios sociais, com os seus esquemas e disfuncionalidades algo comparáveis com deficiências cognitivas que marcam Érica Soraia de “O nome que te deram antes de nasceres”.

A perspetiva sociológica acompanha, pois, estes contos. Os dramas íntimos e sociais tornam estas narrativas atuais e perturbadoras. A ironia acentua, assim, os dramas humanos, põe a nu a invisibilidade dos mais fracos, dos velhos, dos palestinianos, dos imigrantes, dos deficientes, das mulheres com fraca instrução, dos doentes. Acentua a poesia que existe nos lugares comuns e nas pessoas comuns, uma poética realística e visceral que expõe uma ‘slow violence’ e chama a atenção para os direitos humanos. É uma violência em câmara lenta, muitas vezes incompreendida pelas personagens envoltas na teia do seu interior subjetivo, desvendado por um narrador onisciente como em “Uma vida em centrifugação”, em que a porteira Ester engendra forma de se vingar contra o pequeno Jorge e o seu ato infantil. O antídoto desta violência lenta e por vezes silenciosa está no regresso ao passado como em “Pequenos ruídos domésticos”, em que a protagonista Isabel recupera a memória dos afetos da infância proporcionados não pelos pais ou empregada, mas pelos habitantes clandestinos do sótão.

Os narradores normalmente são heterodiegéticos, por vezes omniscientes. Em “Chão zero”, “Póstumos nascimentos”, “E voltamos para casa mas por outro caminho” e “Como ela em triste céu” são autodiegéticos e femininos. Todos estes narradores expõem a falta de reconhecimento e reivindicação de identidade das personagens. É flagrante a este respeito o conto “Do inferno ninguém regressa” em que a personagem principal, um imigrante sírio, já velho, se autoexcluiu de identidade desde que o irmão naufragara no Mediterrâneo, cinquenta anos antes. E quando pretende finalmente explicar que o rapaz “que nunca ri” (CARVALHO, 2017, p. 42), na foto que lhe expõem, é ele, ninguém acredita. A falsa identidade que criara não mais o abandonara e o seu “eu”, captado pelos técnicos sociais, ficará para sempre por identificar. Ele construiu-se Saadi, o irmão mais novo que não conseguira salvar, por mero acaso, pois quando tinha sido salvo e lhe perguntaram o nome só conseguira pronunciar o nome do irmão que perdera. Esta ironia trágica acentua a identidade perdida: nem Saadi teve direito a que chorassem a sua morte nem a personagem principal conseguiu a sua verdadeira identidade, nem tão pouco clarificar o equívoco que alterou a sua vida.

Os momentos de epifania (JOYCE, 1948) deste conto são apenas revelados ao leitor, não permitindo mudanças na vida da personagem. Também Tomé de a “Última ceia” morre duplamente (envenenado com a comida da prima Andreia, que se vinga assim pelo crime que ele cometera contra Joana, a irmã gémea dela, e com injeção letal decretada para a sua pena de



morte) na ignorância de que é envenenado pela prima: “Não existe crime mais perfeito do que matar um condenado à morte. Direto para o crematório, sem autópsia sem mais averiguações” (CARVALHO, 2017, p. 120). A situação é duplamente irônica, pois, a gata, única companhia de Andreia, acaba por provar os restos do cozinhado e morre, também. Estes momentos de ironia concentrados no final dos contos, sobretudo, mas não só, expõem o trágico da natureza humana.

A ironia revela-se identicamente em momentos de experiência de fronteira. No conto “O nome que te deram antes de nasceres”, Francisco, um engenheiro informático bem sucedido, prepara-se para regressar aos seus negócios nos Estados Unidos quando encontra a sua irmã na cama esvaída em sangue. Insuspeitamente ficara grávida e tinha dado à luz. O protagonista não só consegue reanimar o bebé como a irmã consegue salvar-se depois de várias transfusões de sangue. Ele, descrente, passa a querer fazer uma promessa para agradecer o milagre. A catarse permite-lhe passar de *stasis* religiosa para uma obsessão de vida: cumprir a promessa de escavar um túnel que ligue a casa ao santuário. Ironicamente esta purificação emocional permite-lhe ganhar dinheiro com isso: “A sua loja vendia artigo exclusivo, a puríssima, original e profunda terra abençoada. (...) Tornou-se a loja mais original e bem-sucedida de Fátima” (CARVALHO, 2017, p. 129). Note-se os adjetivos em catadupa, grau superlativo e normal, que acentuam a ironia do narrador. Este é um conto construído em torno da ironia, composta pelo trocadilho “Nunca regresse ao sítio onde foste infeliz” (CARVALHO, 2017, p. 121). Neste caso, o regresso é catártico e contradiz o pensamento inicial da personagem principal. Trata-se de um texto que desconstrói a exploração mercantil da fé em Fátima e expõe um país: “tão atravancado que as cidades quase galgavam umas para cima das outras ao longo da estrada, com uma língua ainda mais atravancada de antiguidades, ambiguidades, eufemismos...” (CARVALHO, 2017, p. 122); “este era um país atravancado. Por cima e por baixo” (CARVALHO, 2017, p. 128).

#### 4.

Estes textos de Ana Margarida de Carvalho quebram as regras do expectável e do real, como refere Myszor (2007, p. 42): “First and foremost, post-modernist texts set out to break the rules”. Para além disso, podemos encontrar outras marcas do pós-modernismo, defendidas também por este autor, nestes contos, como o tipo de escrita experimental, a tendência para o absurdo, as ambiguidades e os finais sem resolução. A autora serve-se de repetições de palavras e/ou frases e de enumerações em catadupa, para incentivar o absurdo do ambiente que rodeia as personagens e que as conduz para vidas perturbadas. A preocupação metalinguística de algumas passagens, a transgressão de convencionais linguísticas, por exemplo, em relação a momentos de diálogo, a economia retórica da escrita, as frases elípticas como ilustra o título “Como ela em triste céu” repetida ao longo desse conto, as estruturas paralelas e anafóricas, a

técnica da ambiguidade, que provoca o impacto do não-dito e da sugestão, bem como o uso da ironia, revelam a crua realidade a que as personagens são expostas.

Os finais dos contos são talvez mais importantes do que o início. O leitor prevê, desde o começo, o desfecho da narrativa, cria expectativas, confirma-as ou infirma-as. Em *Pequenos delírios domésticos*, o final é mais um momento que pode surpreender, o clímax do absurdo ou da ironia.

Estes contos de *Pequenos delírios domésticos* caracterizam-se pela brevidade, condensação e consequente intensidade, especificidades deste género literário (JUAN, 2016, p. 346) e mereciam uma análise individualizada. Aqui debruçamo-nos, apenas, sobre alguns aspetos em comum e sobre a poética que os une, mas fica ainda muito por dizer. A escrita de Ana Margarida de Carvalho é um torrencial que faculta ao leitor e ao crítico leituras ricas e diversas. Tratam-se de narrativas que procuram explicações para os dramas humanos atuais, para as personagens marginalizadas e periféricas, através de uma linguagem, ora concisa, ora repetitiva, captada como que através de uma máquina fotográfica, aparelho simbólico, aliás, de “Do inferno ninguém regressa”, que permite a captação do momento estático, que não permite a evolução. Como escreve Cortázar (1994, p. 371), o contista, qual fotógrafo, vê-se obrigado a “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados limites, pero de tal manera que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia”.

Nestes contos a racionalidade e irracionalidade digladiam-se através da ironia. A poética do espaço conduz à reflexão sobre os limites físicos e a construção da identidade das personagens. São identidades que, geralmente, denotam irreversibilidades e apostam na não regeneração do ser humano. As personagens são desumanizadas ou mesmo animalizadas, convivem em espaços que não dão garantias de proteção, pelo contrário, “assistem” silenciosamente ao desenrolar dos seus falhanços.

Em *Pequenos delírios domésticos* destaca-se, pois, a atualidade temática e sociológica ao exporem-se dramas humanos dos nossos dias através de uma poética que se centra no espaço e na ironia.

#### Referências

ACHILLES, Jochen, BERGMANN, Ina (ed.), **Liminality and the short story. Boundary crossings in American, canadian, and british writing**. New York: Routledge, 2015.

BASSELER, Michael. Cognitive liminality: on the epistemology of the short story. In ACHILLES, Jochen, BERGMANN, Ina (ed.), **Liminality and the short story. Boundary crossings in American, canadian, and british writing**. New York: Routledge, 2015, p. 77-91.

BROSCH, Renate. Experiencing short stories. A cognitive approach focusing on reading narrative space. In ACHILLES, Jochen, BERGMANN, Ina (ed.), **Liminality and the short**

story. **Boundary crossings in American, canadian, and british writing**. New York: Routledge, 2015, p. 92-107.

CARVALHO, Ana Margarida. **Pequenos delírios domésticos**. Lisboa: Relógio de Água, 2017.

COLEBROOK, Claire. **Irony**. London/New York: Routledge, 2004.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. **Obra crítica/2**. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 365-385.

EMMOTT, Catherine. **Narrative comprehension: a discourse perspective**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

FAUCONNIER, Gilles. **Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language**. New York: Cambridge University Press, 1994.

GENNEP, Arnold van. **The rites of passage**. London: Routledge and Kegan Paul, 1960 [1.º edição de 1909].

HUTCHEON, Linda. Ironie, Satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. **Poétique**, nº 46, Paris, 1981.

HUTCHEON, Linda. **Splitting images. Contemporary canadian ironies**. Toronto/Oxford/New York: Oxford University Press, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge**. London/New York: Routledge, 1995.

JOYCE, James. **Stephen Hero**. Londres: Jonathan Cape, 1948.

JUAN, Eva Valero. Para una poética del espacio (casa) en el cuento latinoamericano de los 60 a nuestros días: Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar y Cecilia Eudave. **Anales de literatura hispanoamericana**, vol. 45, p. 343-360, 2016.

LEVINSON, Stephen C. **Space in language and cognition: explorations in cognitive diversity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. A única coisa de que me arrependo é de não ter estado à altura da pessoa que encontrei na minha vida e que a marcou para sempre. **Expresso**, 23/5/2017.

Disponível em <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2017-05-23-A-unica-coisa-de-que-me-arrependo-e-de-nao-ter-estado-a-altura-da-pessoa-que-encontrei-na-minha-vida-e-que-a-marcou-para-sempre>. Acesso em 24/7/2020.

MYSZOR, Frank. **The modern short story**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PACHECO, Pietro Gabriel dos Santos. Entrevista com a escritora portuguesa Ana Margarida de Carvalho. **Scriptorium**, v. 5, n.º 2, p. 1-4, jul.-set. 2019.

POE, Allan. The philosophy of composition. **Graham's Magazine**, v. XXVIII, n.º 4, abril 1846, 28, pp. 163-167. Disponível em <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em 24/7/2020.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

TUCAN, Gabriela. Cognitive poetics: blending narrative mental spaces. Self-construal and identity in short literary fiction. **Enthymema**, v. VIII, p. 38-55, 2013.

TURNER, Victor. **The ritual process: structure and antistructure**. New York: Aldine, 1969.

XAVIER, Lola Geraldés. **O discurso da ironia**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.

## O IRREALISMO REALISTA NOS CONTOS DE VALÉRIO ROMÃO

## THE REAL UNREALISM OF VALÉRIO ROMÃO'S SHORT STORIES

Luís Carlos S. Branco<sup>1</sup>

## RESUMO

Irei analisar a coletânea de contos *Da Família*, da autoria de Valério Romão, um premiado autor português da geração nascida nos anos 70. É uma obra onde o real e o irreal se imiscuem para nos dar um retrato comovente e portentoso das relações familiares na contemporaneidade suburbana portuguesa. Nesse sentido, focar-me-ei nas figurações das crianças e dos velhos e na repetição onomástica. De modo a dilucidar as redes intra e intertextuais que o autor estabelece, usarei também ferramentas teóricas correlatas à categoria do Grotesco. Interessa-me particularmente analisar a fusão entre realismo e irrealismo, que marca estas breves e intensas narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Valério Romão; contos; *Da Família*; Grotesco; Irrealismo Realista.

## ABSTRACT

I will analyze the collection of short stories *Da Família*, written by Valério Romão, an award-winning Portuguese author of the generation born in the 70s. It is a piece of work where the real and the unreal intertwine to give us a moving and portentous portrait of family relationships in our contemporary suburban times. Thus, I will focus mainly on the figurations of children and old people and on the onomastic repetition. In order to clarify the intra and intertextual literary links which the author establishes, I will also use theoretical tools related to the category of Grotesque. I am particularly interested in analyzing the fusion between realism and unrealism, which marks these intense and brief narratives.

**KEYWORDS:** Valério Romão, Short Stories Cycle, *Da Família*, Grotesque, Realistic Unrealism.

<sup>1</sup> Luís Carlos S. Branco é licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas, ramo de Português-Inglês e Mestre em Estudos Portugueses, ambos pela Universidade de Aveiro. A sua tese de mestrado incidiu sobre a obra do cantautor pop-rock António Variações. Atualmente, é doutorando no Programa Doutoral em Estudos Culturais. Sob a orientação científica do Prof. Doutor Anthony Barker, está a trabalhar na sua tese de doutoramento, intitulada O Cinema da Consciência: David Lynch à Luz da Neurofilosofia de António Damásio. Os seus interesses de investigação situam-se nos Estudos de Cinema e nos Estudos de Música Pop-Rock. Interessa-se também pela articulação entre as Neurociências e as Humanidades. Como dramaturgo e poeta, representou Portugal em diversos certames literários e teatrais internacionais.

## Valério Romão e o seu projeto literário de estudo da doença e da dor

A obra de Valério Romão surgiu pela primeira vez no âmbito do concurso Jovens Criadores para o qual foi selecionado por diversas vezes. É um autor com ligações eletivas ao teatro, tendo escrito, até ao momento, três peças de teatro, todas levadas à cena: *Octólogo*, no TUP em 2003, *Posse*, no Teatro da Trindade em 2013 e *A Mala*, encenada pelo CCB/Boxnova. Publicou duas coletâneas de contos: *Facas* e, aquela aqui em análise, intitulada *Da Família* (ROMÃO, 2013a, 2014). Integrou, a par de Gonçalo M. Tavares, a lista final do importante Prémio Femina, em 2016, em França. Os seus livros têm tido, nesse país, um assinalável sucesso junto à crítica e ao público.<sup>2</sup>

A sua formação académica em Filosofia e a sua profissão de Informático ajudam a perceber alguns aspetos da sua literatura. É visível na sua obra uma abordagem devedora da fenomenologia. Ele próprio, em entrevista, aludiu ao princípio da intersubjetividade preconizado por Husserl, como um dos motores das suas narrativas (*apud* SANTOS, 2014). Ao mesmo tempo, são observáveis uma programação literária e uma meticulosa atenção dada aos mecanismos narrativos.

Ele é um dos raros autores portugueses contemporâneos que tem um verdadeiro Projeto Literário. Os outros são Gonçalo M. Tavares e Afonso Cruz. Os livros destes três autores são planeados de modo a integrarem e a caberem no todo da sua obra. Têm uma visão conceptual e holística dos seus trabalhos e projetam-no a longo prazo. Assim, há temas que os interessam e que vão sendo tratados e aprofundados de livro para livro.

Nesse contexto, Valério Romão publicou três romances, que perfazem a *Trilogia das Paternidades Falhadas*, onde se dedica a investigar ficcionalmente a questão da paternidade e da maternidade, em condições difíceis. Ele próprio, aliás, é pai de uma criança autista. Esses três livros são: *Autismo*, *O da Joana* e, por fim, *Cair Para Dentro* (ROMÃO, 2018).

Como se deduz dos títulos dos seus romances, uma das suas temáticas preferenciais diz respeito à doença e à dor física. Ele tem um interesse obsessivo pela temática clínica e pelo seu impacto nas suas personagens.<sup>3</sup> A temática da dor e da doença é ficcionalmente usada por ele como “uma natureza-morta da condição de expor” (*apud* SANTOS, 2014).

É por isso que os romances do tríptico das *Paternidades Falhadas* têm como local narrativo preferencial o interior de Hospitais. Em *Autismo*, muito do espaço diegético decorre na sala de espera das urgências do Hospital, onde um casal aguarda notícias sobre o seu filho autista, que foi brutalmente atropelado (ROMÃO, 2012). Por sua vez, o cenário primordial de *O da Joana* é a sala de obstetrícia e as suas imediações, onde podemos observar uma mulher que dá à luz um nado-morto (ROMÃO, 2013b).

<sup>2</sup> Em grande medida, Valério Romão é um autor de culto para uma geração de jovens críticos. Por exemplo, Hugo Santos pondera o seguinte: “Ninguém escreve como Valério Romão (...) Afirmar que Valério Romão tomou de assalto a literatura portuguesa quase não chega a ser uma força de expressão.” (SANTOS, 2014)

<sup>3</sup> Neste contexto, Sandra Cardoso afirma: “Se a literatura moderna tem um lado negro, Valério Romão certamente estará por lá, com a escrita crua e dura de um quotidiano que diz ser comum.” (CARDOSO, 2014)



É por isso que os romances do tríptico das *Paternidades Falhadas* têm como local narrativo preferencial o interior de Hospitais. Em *Autismo*, muito do espaço diegético decorre na sala de espera das urgências do Hospital, onde um casal aguarda notícias sobre o seu filho autista, que foi brutalmente atropelado (ROMÃO, 2012). Por sua vez, o cenário primordial de *O da Joana* é a sala de obstetrícia e as suas imediações, onde podemos observar uma mulher que dá à luz um nado-morto (ROMÃO, 2013b).

A doença funciona, assim, como um ponto de pressão sobre as personagens, conduzindo-as a situações extremadas, liminares. Sobre este aspeto, ele diz-nos o seguinte:

Gosto de pensar que posso ter uma espécie de quarto, onde intensifico a pressão e depois vejo qual é o resultado. O que vem acima, normalmente, é o melhor ou o pior de cada um de nós. Interessa-me escrever nessa amplitude, nessa frequência de onda, nos extremos. (*apud* RUFINO, 2014)

Assinale-se que já era visível na sua obra dramaturgicamente uma obsidante fixação pela doença, enquanto matriz temática de estudo ficcional sobre a condição e o devir humanos. Por exemplo, a peça *A Mala* baseava a sua trama na doença rara HNS (Hemispatial Neglect Syndrome), que impede a visão de um dos lados do corpo.

Como veremos, todas estas questões perpassam pela obra contística *Da Família*, sobre a qual me irei debruçar.

### Das Nossas Famílias

*Da Família* foi publicada em novembro de 2014. É uma breve, mas intensa, coletânea de onze contos. Seis são totalmente inéditos, ao passo que os outros foram publicados antes em diversas revistas literárias, como a *Granta* e a *Egoísta*, e também no *site* literário-artístico *Carrossel Mag*. Contudo, a despeito dessa origem heteroclita, estas narrativas denotam uma grande unidade sócio-formal e um bem delineado entrosamento temático e efabulatório, (o que nos reconduz, de novo, à questão de Valério Romão ser, de fato, um autor com um Projeto Literário.)

O fenómeno familiar constitui o eixo sócio destes contos e o tempo da ação é o século XXI, sobretudo, o final da primeira década e o início da segunda, em Portugal. As figurações das famílias, contidas neles, remetem-nos para a contemporaneidade urbana e suburbana, como se depreende de várias passagens: “durante aqueles quarenta e cinco minutos de guerra em direto e violações em diferido, éramos uma família catita, e às vezes, até nos riamos em conjunto” (ROMÃO, 2014, p. 125).

As personagens advêm da realidade urbana portuguesa e das correlatas problemáticas sociopsicológicas.<sup>4</sup> Surgem representações literárias de empregados dos grandes hipermercados ou de imigrantes de várias nacionalidades. Porém, as temáticas que ressaltam nestes contos dizem respeito às relações familiares. Assim, os divórcios, as multiparentalidades, o incesto e a pedofilia no seio da família, a luta pela guarda dos filhos e, amiúde, o seu roubo, rivalidades fraternais, as doenças vividas no seio familiar, nomeadamente o cancro, a cirrose ou as doenças cardíacas, escolhidas pelo autor por serem naturalmente refletoras do nosso apressada e opressiva contemporaneidade, as parafilias de índole vária (seja a pedofilia, o fetichismo ou as fixações anais), as também atualíssimas questões levantadas pela presença dos idosos no seio familiar, a adoção, a perversidade infantil, constituem os eixos sócio-basculares de *Da Família*, em páginas, muitas vezes, irrespiráveis.

Em termos estruturais, estes contos não continuam linhas de enredo uns dos outros, mas estão semanticamente conectados entre si e com a restante obra romaniana. Repetem *leitmotive* e dialogam intratextualmente. Operam como pequenas células narrativas, pequenos núcleos hipodiegéticos de um macrotexto maior, ainda inconcluso, ainda em construção, a Obra do autor, o seu Projeto Literário. Estamos, portanto, diante de um ciclo de contos, um *short story cycle*.

Valério Romão gosta de fazer as personagens habitarem ambientes adversos e situações extremas, para que haja, da parte delas, uma reação ficcional espontânea. Para isso, ele recorre a fatos profundamente alteradores da rotina quotidiana, lançados como bombas para dentro das relações familiares. É o que sucede com a morte de uma mãe no seio de uma família em “À medida que fomos recuperando a Mãe”; com uma avó atingida pelo Alzheimer em “A Avó foi sendo esquecida”; e a situação causada por um pai que rouba os filhos à guarda da mãe, em “Para não te Ver”.

Por outro lado, na esteira de Kafka e Cortázar, ele usa registos contíguos ao surreal e ao realismo mágico, os quais, apesar do seu carácter irreal, reenviam a narrativa para a realidade coeva.<sup>5</sup> Estas suas incursões no fantástico conferem aos contos qualidades de densas alegorias em miniatura e servem para trazer à superfície os (des)humanos atributos das personagens, inserindo-os numa desconcertante lógica de loucura e descontrolo.

### A importância da onomástica das personagens

*Da Família* tem múltiplas ramificações com a restante obra do autor. Esta intratextualidade romaniana é acentuada pela repetição onomástica. Embora possuam uma inequívoca identidade própria, as personagens partilham os mesmos nomes de outras que

4 Não nos podemos esquecer que Valério Romão implica sempre o leitor nas suas ficções. Somos instigados por ele a refletir e a tomar posição. Ele diz-nos que “Há uma possibilidade de fazer uma moral sem ser moralista” (*apud* CARDOSO, 2014).

5 Sobre as questões do hibridismo na moderna literatura portuguesa, consultar: ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

surtem noutros contos, e, amiúde, têm um nome igual ao de personagens pertencentes à obra romanesca do autor. Vejamos, de seguida, alguns exemplos.

O nome Adolf aparece, em primeiro lugar, no conto “O Abysmo também olha longamente para ti”, no qual se retrata, em figuração acutilante, a adolescência de Hitler e as suas idas ao prostíbulo, onde ele demonstra uma fixação freudiana pelo anel esfinteriano.<sup>6</sup> Mas o nome Adolf reaparecerá, em grafia portuguesa – Adolfo –, no conto “Quando se pôs o meu irmão fora de casa”.

Outro exemplo desta duplicação especular de nomes ocorre em “Houve um tempo no qual graças ao sucesso do escrete brasileiro muitos miúdos ao nascer foram baptizados de Zico”.<sup>7</sup> O casal adotante da criança canibal António é constituído por Henrique e Marta. Também no conto “Sobre a Física das partículas e a teoria do multiverso quando o bosão de Higgs apresenta uma massa inesperada de 125 GeV”, as personagens são denominadas por Henrique e Marta e um dos seus filhos chama-se igualmente António. Estes nomes, Henrique e Marta, reaparecerão ainda nos contos: “Quando o Pai começou a meter ar” e “Quando se pôs o meu irmão fora de casa”.

Os cães, quase sempre vítimas de crueldade humana, possuem invariavelmente o nome, imperial e irónico, de Nero. É o que sucede em “Quando se pôs o meu irmão fora de casa”, e no “Para não te ver”, e também em “O Abysmo olha longamente para ti”.

Por seu turno, em “Para não te ver”, Rogério e Rita são pais de duas crianças chamadas também Rogério e Marta. O nome Rogério reaparecerá em “Quando se pôs o meu irmão fora de casa”, e o nome Rita voltará a figurar numa menina em “Houve um tempo no qual graças ao sucesso do escrete brasileiro muitos miúdos ao nascer foram batizados de Zico”. Estes dois nomes são originários do primeiro romance do autor, *Autismo*, no qual Rogério e Marta eram os nomes dos pais do autista Henrique.<sup>8</sup>

Esta repetição onomástica coloca-nos uma série de questões.<sup>9</sup> Estas personagens são as mesmas dos romances e dos outros contos que deambulam de obra para obra, ou, pelo contrário, são, de fato, outras personagens, com uma identidade própria, cuja única semelhança que partilham se restringe aos nomes?<sup>10</sup>

Elas, apesar de partilharem os mesmos nomes, parecem ser entidades diferentes umas das outras. Têm traços, físicos e psicológicos, bastantes vincados e diferenciadores. Assinale-se, no entanto, que, embora sejam personagens diferentes, partilham, para além do nome, universos socioculturais e problemas paralelos e fazem eco umas das outras.

6 Este é o único conto passado numa época anterior à contemporânea. A diegese de todos os outros acontece entre o final da primeira década do século XX e o início da segunda.

7 Este conto abre com um fabuloso e disfórico incipit: “Já sabia que adoptar um canibal não ia ser fácil”.

8 O nome Henrique também surge no livro de contos aqui em análise.

9 Em adenda, ressalte-se também como o próprio título dos contos, em clara oposição ao título da coletânea, *Da Família*, é, regra geral, mais longo e claramente metalinguístico, lírico e, muitas vezes, intertextual. Atente-se, por exemplo, nas referências a Vitorino Nemésio e a Nietzsche nos seguintes títulos: “Mau tempo no canal” ou “O abysmo também olha longamente para ti”.

10 Franz Kafka, outro sagaz indagador dos problemas familiares, com quem Valério Romão tem evidentes afinidades eletivas, também criou a famosa personagem (Joseph) K., que é a personagem principal de vários dos seus mais famosos trabalhos, entre os quais *O Processo* e *O Castelo*.

A proliferação onomástica é um modo de o autor pôr a própria identidade em causa, como se, nos nossos dias, o próprio nome já não interessasse e todos vivêssemos os mesmos problemas.<sup>11</sup>

### As crianças narradoras e vítimas

Outro traço isotópico que contribui para a coesão dos contos é a focalização escolhida. O narrador nunca é omnisciente e participa sempre da ação, embora em graus diferentes. Quando o narrador é um adulto, ele é autodiegético, como sucede no conto “Para não te ver”, no qual um pai, que rouba os filhos à mulher e os mata, é, simultaneamente, o narrador e o protagonista. E também no “Houve um tempo no qual graças ao sucesso do escrete brasileiro muitos miúdos ao nascer foram baptizados de Zico”, que é narrado pela voz feminina de Marta, a mãe adotiva da criança canibal.

Todavia, Romão dá primazia à narração homodiegética, de focalização interna. *Grosso modo*, é a voz deuteragonista de crianças ou adolescentes, que nos relata estes contos.<sup>12</sup> Deste modo, o narrador de “Quando se pôs o meu irmão fora de casa” é o deuteragonista, Irmão de Rogério, o personagem principal, que foi expulso de casa pelo pai. Por sua vez, no “À medida que fomos recuperando a Mãe”, onde uma criança assume o papel da sua mãe, entretanto falecida, vestindo-se e agindo como ela, tornando-se esposa do seu pai, quem nos narra o sucedido é, mais uma vez, o Irmão. Similarmente, em “Quando o pai começou a meter ar”, no qual um típico *Pater Familias* começou a flutuar, até ser libertado por um dos filhos, quem nos narra o bizarro fato é, seguindo o mesmo padrão, a voz do Irmão.

Para além de aportes intertextuais com a Bíblia e com a tragédia grega, plenas de dolorosos mitos de teor fraternal, a escolha deste tipo de narrador prende-se também com a eficácia narrativa pretendida. Por um lado, as crianças fornecem ao autor uma voz suficientemente independente para nos relatar com verosimilhança as ocorrências, por outro, e ao mesmo tempo, o fantástico e o sobrenatural são-nos narrados por elas com grande à vontade e naturalidade, reforçando a atmosfera de estranheza e de emoções à flor da pele.

Saliente-se que o olhar destas crianças não é neutro. O seu ponto de vista é profundamente crítico do ambiente adulto onde estão inseridos. A este propósito, veja-se como descreve um destes narradores infantis o que sente o seu pai pelo Irmão expulso de casa, com a sua namorada: “a enternecer-se deles como dos animais dos documentários” (ROMÃO, 2014, p. 127).

11 *Da Família* tem um pequeno espelho, inserto na capa, constituindo um significativo e especular paratexto icónico. Ao lermos o título, na capa, e ao vermos simultaneamente o espelho, somos, desde logo, confrontados com as eventuais similitudes entre esta obra e a nossa própria realidade familiar.

12 Esta escolha tem também a ver com a gramática do *doppelgänger* e da duplicação.

Nestes contos desapiedados as crianças são sempre vítimas da loucura, neuroses e parafilias parentais. No violento e aberrante conto “Para não te ver”, um pai, depois de tirar os filhos à mulher, mata-os. E a seguir, dedica-se a assassinar crianças paupérrimas que se prostituem:

Quando os meto dentro do carro eles pensam que me vão chupar a pila como fazem aos outros turistas (...) seguimos até outro quarto de hotel na periferia da cidade e aí eles acalmam porque pensam, no fundo, que a questão ainda é sexual, e nesse território de conforto habitam até que os amordaçó e os ato à cama (...) e pego num bisturi e começo a tentar encontra-lhes por debaixo da pele as feições do Rogério ou da Rita. (ROMÃO, 2014, p. 145)

Noutro conto, mencionado atrás, a criança canibal, após uma tentativa gorada de ser assassinada com uma pedra pelo pai adotivo, é abandonada no mato. A mulher, mãe adotiva, é cúmplice: “fizeste bem, Henrique, fizeste bem, haverá quem tome conta dele, talvez um caçador” (ROMÃO, 2014, p.117).

A pedofilia, o filicídio e o incesto são ficcionalmente radiografadas em vários contos. Em “À medida que fomos recuperando a Mãe”, um pai viúvo substitui a mulher por um dos filhos, com o qual passa a dormir e a manter com ele uma relação de casal. A mãe de “Sobre a física das partículas e a teoria do multiverso quando o bosão de higgs apresenta uma massa inesperada de 125 GeV” é surpreendida pelo marido depois de cometer o mais hediondo dos crimes:

ao chegar a casa , numa felicidade de Pai natal, dou com o miúdo no chão da sala ( ...) o sangue a escorrer-lhe da testa, a Marta sentada e a fumar, a janela aberta e na televisão a volta a Portugal, o que aconteceu, Marta, e ajoelho-me junto dele para lhe tatear o corpo em busca de vida. (ROMÃO, 2014, p. 79)

### **Dos velhos desamparados pelas famílias**

Para além das figuras juveno-infantis, o autor procede também ao levantamento ficcional da problemática geriátrica através de velhos. Estes são as únicas figuras às quais o autor dá um tratamento empático e compassivo.<sup>13</sup>

No “A avó foi sendo esquecida”, é-nos apresentada a relação, terna e cúmplice, entre um neto e uma avó atingida com Alzheimer, cujo eventual despejo num lar vai sendo equacionado ao longo das páginas. Por fim, depois de a criança ter criado com ela uma relação de estreiteza e proximidade, é informada, seca e bruscamente, pelos seus pais:

<sup>13</sup> Para além de Valério Romão, a temática geriátrica começa a ser tratada por outros autores da sua geração literária. Veja-se, por exemplo: TAVARES, Gonçalo. **Os Velhos Também Querem Viver**. Lisboa: Editorial Caminho, 2014. Este livro foi publicado no mesmo ano de *Da Família*.

A tua avó (...) foi internada numa clínica onde terá os cuidados que esta família não consegue prever em contínuo (...) um jovem da tua idade tem de passar mais tempo com os amigos do que albardando o fardo de cuidar de uma velha esquecida. (ROMÃO, 2014, p. 67)

Mas o conto mais relevante, relativo à figuração dos velhos, intitula-se “O meu avô era o único que tinha guelras, além de pulmões”. Nele, o autor usa um mecanismo alegórico para nos confrontar com a frieza e crueldade dos familiares ante os seus membros mais idosos. Aqui, o avô, depois de uma inundação de proporções bíblicas, é o único capaz de nadar e regressar com provisões e víveres para a família, pois tem guelras. Porém, será assassinado pelo filho aquando do seu regresso de um desses mergulhos em que, dessa vez, vem de mãos vazias. Este filho parricida tenta arrancar-lhe as guelras. Os velhos são descartados quando já não podem prover materialmente à família.

O único casal que nos é apresentado, em todo o livro, sob o signo de verdadeiro amor e preocupação um pelo outro, é o terno e sofrido casal de velhos deste emblemático conto.

### **Humanimalidade**

Também o modo como Valério Romão trata literariamente os animais é significativo. Muitas vezes, existe, em modulação grotesca, uma simbiose entre o elemento humano e o elemento animal, consignando uma certa humanimalidade.

No conto em que figura um jovem Hitler, doente, febril e amante de alta cultura, que lê Nietzsche, ele refere-se ao seu cão, Nero, como “cão do inferno” (ROMÃO, 2014, p. 31), e o pai do jovem ditador é descrito como “velho urso” ou “pai-urso” (ROMÃO, 2014, p. 35). Este adolescente Adolf Hitler acalenta sonhos de alcandorar uma carreira artística, fala piedosa e beatamente a Deus, ao mesmo tempo que descobre o seu fetiche pelo anal. A certa altura, numa outra nomenclatura bestial, de cariz equídeo, afirma “A esperança efémera de que o inevitável pode, afinal, deixar-se domar como um cavalo” (ROMÃO, 2014, p. 35).

No conto “Quando se pôs o meu irmão fora de casa”, temos outro exemplo de humanimalidade. Aqui, os elementos de uma família estão separados, vendo-se através de um vidro de janela, como se fossem animais numa jaula. A certa altura, afirma-se: “a impessoalidade de um veterinário a detalhar o modo com fará a excisão de cinco das oito mamas restantes de uma gata com cancro” (ROMÃO, 2014, p. 65).

Por vezes, o humano funde-se completamente no animal. É o caso do avô-peixe, que “ganhará as suas guelras num concurso de televisão” (ROMÃO, 2014, p. 97). E também da personagem da criança canibal adotada, a quem nascem na boca “duas fileiras de pequenas pirâmides afiadas (...) dentes que parecem um tubarão” (ROMÃO, 2014, p. 110). A certa altura, esta personagem urra como um animal ao banquetear-se com o cadáver duma tia médica, que o quis, em vão, curar da sua antropofagia.



Como se pode inferir a partir dos exemplos supramencionados, existe um campo intratextual, uma rede isotópica interna referente a esta fusão, a esta ambígua face do homem enquanto instinto animalesco, ferocidade e desejo incontrollável. Veja-se, a esse título, a epígrafe, de Rosalina Marshall, seleta por Romão, para frontispício do conto “Mau Tempo no Quintal”:

Sarabanda  
Abre criança!  
Todos os animais  
Por dentro são o talho. (apud ROMÃO, 2014, p. 83)

### Carnavalização e culinária grotesca

Também as temáticas festivas, saturnais, alimentícias, referentes ao Grotesco e ao conceito escabroso de banquete bakhteneano, marcam presença nestes textos.<sup>14</sup>

Por exemplo, o tópico da antropofagia está presente em vários contos.<sup>15</sup> Entre eles, o “Mau tempo no Quintal”, no qual os emigrantes e os miseráveis a viver nas ruas são “mortos na hora e esquartejados” para serem deglutidos (ROMÃO, 2014, p. 88). Para além de apreciar o sabor da carne humana, o narrador deste conto “gostava de carne de cão” (ROMÃO, 2014, p. 86).

Toda a massa fluídica do baixo corporal, incluindo as fezes, a diarreia, o vômito, o ralhio, se pode transmutar em vitamínico alimento, em grotesco e delicioso maná: “um miúdo a masturbar-se na varanda de um hotel, um cão a lamber o esperma” (ROMÃO, 2014, p. 67), “e amanhã mesmo, depois de bem arrotado e peidado pode ser que volte ao normal e lhe apareça na cozinha, faminto como um galgo” (ROMÃO, 2014, p. 45), “tripas de porco à beira rio, alimentando de um caudal de fezes o registo da cavaqueira” (ROMÃO, 2014, p. 99), “o bicho lambe-lhe a boca toda, o esperma e o queijo a cheirarem o cu um do outro e eu ali (...) não acredito em Deus, disse entre vômitos” (ROMÃO, 2014, p. 68).<sup>16</sup> Os *topoi* alimentares, em registo grotesco, pululam abjetamente estes textos:

a dor é apenas carne e sangue, meu parolo, um saco de berlines decantados da melhor farinha com ovos, uma súbita interrupção na gigantesca engrenagem que vai da boca até ao cu, não há nada de sobrenatural nisto para além do facto de te conseguires manter vivo tanto tempo. (ROMÃO, 2014, p. 9)

14 Sobre o Grotesco Cf. BAKHTIN, Mikhail (1984). **Rabelais and his World**. Blomington: Indiana University Press.

15 Como postula Geoffrey Halt Harpham “The Grotesque provides a model that takes the exceptional or the marginal, rather than the merely conventional” (HARPHAM, 1982, p. 22).

16 Geoffrey Halt Harpham chama-nos a atenção para o carácter paradoxal do Grotesco: «If the Grotesque can be compared to anything it is to paradox» (HARPHAM, 1982, p. 19).

Em decorrência, a carnavalização, que está na base da teorização bakhteneana, é também observável, nas suas variantes de dança, mímica e traje, em vários passos da contística romaniana.<sup>17</sup> Temos, por exemplo, um menino que mimetiza a mãe morta: “desatou a imitar a minha mãe, a sua voz, o seu sotaque, a sua forma muito particular de fazer de qualquer final de frase um doce pronto a enroscar-se no lóbulo da orelha de quem ouvisse” (ROMÃO, 2014, p. 19). Ele veste-se com as roupas dela e vive maritalmente com o pai “como um verdadeiro casal” (ROMÃO, 2014, p. 21). O irmão desta personagem resume, assim, esta situação:

o meu irmão na voz cada vez mais impecável da minha mãe, calma querido, a culpa não é deles, dá-lhes tempo, dizia o meu irmão, hão de perceber e aceitar, e o meu pai calava-se e a gente deixava de os ouvir, até que ambos, a gente nem sabe bem porquê, rebentavam do quarto numa gargalhada. (ROMÃO, 2014, p. 25)<sup>18</sup>

### O Irreal enquanto Realidade

Um dos aspetos mais relevantes da arte literária de Valério Romão é que o recurso ao fantástico, ao irreal, serve, na verdade, para convocar o real e, paradoxalmente, o descrever de modo mais exato e para que o leitor o sinta mais próximo de si.<sup>19</sup> Daí que dizer que a sua prosa contista é marcada pelo fantástico, ou pelo grotesco e pelo surreal, peca por inexatidão, pois, os elementos irrealistas estão ancorados na mais dura realidade e funcionam como mecanismos alegóricos de descrição de fatos sórdidos. O fantástico está ao serviço da realidade que o autor nos quer dar a experimentar. Os elementos sobrenaturais e paranormais representam emocionalmente essas realidades duras que o autor retrata e onde nos imerge. Deste modo, as complexas problemáticas da família portuguesa hodierna são escarpelizadas, por um lado, através do mais desapiedado realismo, e por outro, com recurso ao fantástico e a uma escrita de teor alucinatória. É o tal Irrealismo Realista que refiro no título deste artigo.

São, aliás, vários os exemplos que podemos mencionar. O homem que começa a inchar é metáfora do pai adoecido e morto, libertado, poeticamente, por um dos filhos que o leva lá fora e o vê subir ao céu. Também a criança que imita os gestos e a voz da mãe morta, e que é vestida pelo pai com a roupa da falecida, metonimiza a hediondez do incesto pedófilo. E a, afinal, pobre criança canibal, é o símbolo e signo de todas as crianças cruamente rejeitadas pelas famílias nos sempre complexos e incertos processos adotivos.

17 Também a disformia morfológica, correlata ao Grotesco, marca estes contos. A esse título, veja-se o caso do pai que, depois de comer e beber desalmadamente, começou a inchar como um balão e ficou no teto da sala de família, sendo alimentado pela mulher, e soltando, de lá de cima, os seus dejetos.

18 Também na obra de Kafka sobrelevam elementos grotescos. Cf. EVANS, Robert C. (2009). Aspects of the Grotesque in Franz Kafka's *The Metamorphosis*. In BLOOM, Harold (ed.) **The Grotesque**. New York: Infobase Publishing, pp.135-144, 2009.

19 Em relação à sua vertente realista é o próprio autor que nos esclarece: “Sou um realista (...) Nos meus livros falo de cenas quotidianas normalmente mal iluminadas” (apud CARDOSO, 2014).

Mas que realidade é essa que o autor convoca para dentro dos seus contos? Não deixa de ser irónico, que, num mundo tão violento como aquele em que vivemos, ele escolha não uma guerra, ou um qualquer conflito internacional, mas, sim, a intimidade quotidiana das famílias. É aí que, segundo ele, reside a maior das violências e o mais torpe desamor. Note-se que o Amor faz a sua brevíssima e fugaz aparição apenas entre uma avó doente e um neto, e entre um casal de velhos. Ninguém mais se salva, nos contos de Valério Romão, de um profundo e doentio egoísmo. Vejam-se as seguintes ponderações do autor na matéria abaixo:

os assuntos normalmente abordados pelo autor, que em 2014 publicou a coletânea de contos “Da Família”, acaba por revelar uma parte mais sofrida da vida. Interessam-lhe por não serem muito explorados ou, segundo defende, por o serem insuficientemente. “Quando tanta gente está a fazer coisas em termos de literatura e teatro que são tão amenas e tão tépidas, que não se distingue a atmosfera da água, aparece uma pessoa que faz uma coisa um bocadinho mais quente e parece que já está ferver, e isso não é verdade”, diz, lembrando que grandes nomes da literatura mundial também não faziam concessões nessa matéria. (...) “Existe espaço para o que podemos chamar ‘tratar temas difíceis de uma forma séria’”, sustenta. (S/A, 2015)

Esta soberba coletânea de contos fala da sociedade em que vivemos. E, quer queiramos quer não, podíamos ser personagens deles. É por isso que são tão dolorosos de ler. São um espelho tecido com palavras. No fundo, o que o autor diz é muito simples. Nada, nenhuma razão, justifica a forma desumana, egoísta, desrespeitosa com que, tantas vezes, tratamos os que estão próximos de nós, sobretudo, os mais frágeis. E a grande questão não é se, no tipo de sociedade em que vivemos, poderemos mudar esse estado de coisas, mas, sim: será que queremos mudar? Nenhum de nós é inocente, nenhum de nós está ilibado, e os contos de Valério Romão colocam-nos esta verdade nas mãos para fazermos com ela o que quisermos e o que a nossa consciência nos ditar.

#### Referências

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne- Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and His World**. Blomington: Indiana University Press, 1984.

CARDOSO, Sandra. Valério Romão: A dor que se escreve. **Diário de Notícias**, Lisboa, 3 Fev. 2014. Disponível em: [m.dnoticias.pt/.../433459-zona-vip-entrevista-valerio-romao-a-dor-que-se-escreve](http://m.dnoticias.pt/.../433459-zona-vip-entrevista-valerio-romao-a-dor-que-se-escreve)

EVANS, Robert C. (2009). Aspects of the Grotesque in Franz Kafka’s *The Metamorphosis*. In BLOOM, Harold (ed.) **The Grotesque**. New York: Infobase Publishing, pp.135-144, 2009.

HARPHAM, Geoffrey Halt. **On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**. Colorado, Aurora: Princeton University Press, 1982.

ROMÃO, Valério. **Autismo**. Lisboa: Abysmo, 2012.

\_\_\_\_\_. **Facas**. Pico, Açores: Companhia das Ilhas, 2013a.

\_\_\_\_\_. **O da Joana**. Lisboa: Abysmo, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Da Família**. Lisboa: Abysmo, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cair Para Dentro**. Lisboa: Abysmo, 2018.

RUFINO, Mário. Valério Romão, o Lúcido. Entrevista com Valério Romão. **Diário Digital**. Lisboa, 28 Março, 2014. Disponível em: <http://oplanetelivro.blogspot.pt/2014/03/entrevista-com-valerio-romao>

S/A. Valério Romão. Um escritor sem liftings. **Jornal i**, Lisboa, 8 Abr. 2015. Disponível em: <http://www.ionline.pt/387003>

SANTOS, Hugo Pinto. Valério Romão: atirador com Alvo. **Jornal Público**, Lisboa, 26 Dez., 2014. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/valerio-romao-atorador>

TAVARES, Gonçalo. **Os Velhos Também Querem Viver**. Lisboa: Editorial Caminho, 2014.

**CONTOS COM ARTE. TRÊS TIPOS DE DIÁLOGOS ARTÍSTICOS:  
NUNO JÚDICE, AFONSO CRUZ E LUÍS CARMELO**

**SHORT STORIES WITH ART. THREE TYPES OF ARTISTIC DIALOGUES:  
NUNO JÚDICE, AFONSO CRUZ, AND LUÍS CARMELO**

Maria João Simões<sup>1</sup>

**RESUMO**

O desafio de imaginar uma história a partir de quadros ou dialogando com pinturas e outras obras de arte é assumido em contos de Nuno Júdice, Afonso Cruz e Luís Carmelo. No caso de Nuno Júdice, o diálogo é contratualizado dependendo de um plano editorial. Nos dois últimos casos, o diálogo é mais difuso e mais liberto de constrangimentos. Este estudo visa analisar como se tece esse diálogo entre escritores, pinturas e obras, abordando afinidades e distanciamentos criativos e estruturais. Pretende-se investigar os procedimentos acionados nestes diálogos interartísticos, desde a écfrase à mera alusão, mostrando como as contaminações do sensível originam novos sentidos capazes de envolver os leitores numa dialogante viagem artística.

**PALAVRAS-CHAVE:** Écfrase, interartes, intermedialidade, alusão, conto.

**ABSTRACT**

The challenge to imagine a story from canvas or through the dialogue with paintings and other works of art is the core of short stories by Nuno Júdice, Afonso Cruz e Luís Carmelo. The first author creates a dialogue in close articulation with an editorial plan. On the other hand, in the case of Afonso Cruz and Luís Carmelo texts, dialogues are more diffuse and free from constraints related to pre-stated planning. This article aims to analyze how this dialogue between paintings or other works of art and writers is woven, in view of creative and structural affinities and distancing. The intention is to investigate the procedures triggered in these inter-artistic dialogues, from ekphrasis to mere allusion, showing how contaminations of the sensible originate new senses capable of involving the readers in a dialogical artistic journey.

**KEYWORDS:** Ekphrasis, interarts, intermediality, allusion, short story.

<sup>1</sup> É docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pertencendo ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas. Concluiu o Doutorado, em 2000, com a dissertação *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*. É membro da APLC. Integra a Comissão Executiva do CLP - Centro de Literatura Portuguesa. Coordenação de volumes: *O Grotesco* (2005); *O Fantástico* (2007); *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista* (co-ed.) (2013); *Impressões Surreais: O Surrealismo Português entre os Surrealismos Europeus* (2015); *Revista de Estudos Literários*, nº 7 — *A Sátira: Teorias & Práticas* (co-ed. com Marta T. Anacleto), em 2017. Coordenou um projeto interno, cujos resultados foram publicados em *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária* (2011). No CLP, coordena, atualmente, o projeto interno “Literatura, Emigração e Transnacionalismo: Representação de Migrações” (2014-20). Integra o corpo editorial da Revista *TOPUS. Espaço, Literatura e outras Artes*. Escreveu capítulos em vários livros sobre espaço e literatura: *Espaço e Literatura: Perspectivas*; *O Espaço Literário na Obra de Vergílio Ferreira*; *O Espaço Literário na Obra de Lídia Jorge*.

**Preâmbulo**

O diálogo entre os artistas e as artes sempre existiu, tendo sido menos valorizado em certos momentos na História, os quais, muitas vezes, são logo seguidos de outros períodos em que aumentam as trocas entre os diferentes domínios artísticos. Se as diferentes artes já utilizavam diferentes meios, com a evolução tecnológica crescente, elas tornaram-se muito mais técnicas e especializadas, à semelhança dos saberes. Porém, a nossa contemporaneidade é marcada pelo sentido relacional e pela complexidade, o que explica, em grande parte, o relevo concedido aos fenómenos de intermedialidade. Com efeito, a um período que valorizou os tecnicismos parece seguir-se um tempo de ressurgimento da atenção dada às relações artísticas e intermediais.

Assim, no âmbito do comparatismo literário, ao estudo sobre invariantes e motivos (que se repetem em diferentes autores e épocas) parece suceder, hoje, uma investigação orientada para a análise dos empréstimos interartísticos e dos cruzamentos de fronteiras entre as artes. Como assinala Nicoleta Popa Blanariu (2015: 142), estes aspetos têm sido sistematizados e elencados por vários estudiosos. Por exemplo, Marina Grishakova and Marie-Laure Ryan distinguem vários tipos de relações intermediais, entre as quais “a referência intermedial”, a “transposição intermedial”, a “transmedialidade”, a “multimodalidade” e uma “forma generalizada de écfrase” (GRISHAKOVA & RYAN 2010, p. 4).

Os três contos a abordar neste estudo — “O Segredo da Mãe”, de Nuno Júdice, “*Déjeuner sur l’Herbe* com Alguém a Afogar-se”, de Afonso Cruz e “O cometa” de Luís Carmelo — são textos que assumem e ostentam diferentes modalidades de diálogo interartístico que cabem nesse entendimento muito alargado da écfrase, desenhando vários tipos de relação ecfrástica ou intermedial, como se pretende observar.

**1. Transferência e absorção de temas: do múltiplo ao uno**

O conto “O Segredo da Mãe” de Nuno Júdice é construído a partir de quadros da pintora Graça Morais. Esta incursão de Nuno Júdice na ficção conta com antecedentes, pois, embora o autor seja sobretudo conhecido pela sua obra poética, já tinha escrito outros contos e romances. A marca lírica, porém, está incrustada na sua escrita, sendo bem visível também neste conto. Na verdade, logo a partir do título, é possível observar a sensibilidade poética de Nuno Júdice, uma vez que escolhe dar à narrativa uma tonalidade de descoberta de algo misterioso, oculto e enigmático. Interpretando os quadros de Graça Morais, Nuno Júdice vai para além deles inventando uma história que dialoga com vários quadros. Na pintura de Graça Morais o

<sup>2</sup> Vários filósofos têm apontado este aspeto que epitomizado no título da obra *A poética da Relação* do filósofo e poeta Édouard Glissant.

<sup>3</sup> Há muito que Edgar Morin vem defendendo a utilidade do pensamento complexo e a necessidade de atentarmos nos princípios da complexidade (cf. Morin, 1991: 284).



mundo rural é apresentado com a sua rudeza — ainda que encerre também muita beleza —, assinalando a influência exercida pela pequena aldeia da sua infância, o Vieiro, que fica em Trás-os-Montes, no Nordeste de Portugal. Estreitamente ligada a esta marca telúrica surge o protagonismo das mulheres na obra da pintora. A mulher da região de Trás-os-Montes, marcada por uma vida dura, por um clima inclemente de longas invernias, pelo trabalho duro, era uma mulher submissa, mas ao mesmo tempo tão estóica que conseguia preservar uma profundidade inacessível a uma leitura superficial. Em muitos quadros de Graça Morais com mulheres ou rostos de mulheres há sinais e marcas de violência, pois a mulher neste mundo rural antigo tinha muito pouca possibilidade de se rebelar, sujeitando-se a várias formas de submissão como um destino do qual não tinha possibilidade fugir. Mas, para além da violência advinda do poder do homem, existe, nos quadros da pintora, a violência da maldade e do mal em sentido lato e, também, a violência da natureza. O ambiente recriado nas telas mostra como este era um mundo cru (rude e cruel), onde mulheres e homens viviam paredes meias com os animais e por isso lhes conheciam tão bem os jeitos e os ritmos e onde cabia às mulheres um papel pré-determinado: dar vida e chorar os mortos. No seio deste mundo natural, constantemente renovado a partir da dor e com a dor, o tipo de violência é ainda direto e físico, mas tal não quer dizer que não haja violência psicológica. As pinturas e os desenhos de Graça Morais captam e denunciam estes dois tipos de violência e, por isso mesmo, não almejam o agrado fácil, antes colocam o público em estado de alerta, conduzindo-o a uma profundidade de leitura muito para lá da aparente inocência da passagem do tempo e das marcas dos lugares representados.

Na obra *Topologia da Violência*, o filósofo Byung-Chul Han mostra como a topologia da violência é diferente hoje, uma vez que a sociedade atual apresenta uma transformação estrutural da violência que é agora mais viral e interior. Esta “viralidade subtrai à violência toda a visibilidade” antiga (cf. HAN, 2019:, p. 18). Por ter sido tão atenta às conexões entre uma violência exterior e uma mais oculta violência interior de um tempo de obscurantismo e opressão, Graça Morais revela uma grande intuição relativamente a estas mudanças estruturais da violência, visíveis na sociedade contemporânea em que o medo se tornou mais difuso, mais líquido segundo Zygmunt Bauman. Assim, mesmo em obras mais recentes da pintora, o medo e a violência continuam a ser temas fundamentais, como é bem visível no título *Desastres da Guerra* escolhido para a sua recente exposição, realizada na Fundação Arpad Szenes, em 2013.

Uma das formas de representar a violência encontrada por Graça Morais surge com a utilização estratégica da metamorfose — aspeto que, como se sabe, caracteriza bem grande parte da sua pintura. A metamorfose dos corpos, metade humanos metade animais, confere à sua pintura uma feição grotesca capaz de carrear o sentido crítico e mesmo acusador das atrocidades e da maldade inerente ao homem. Outra estratégia utilizada pela pintora implica a sobreposição do humano e do animal (ou do vegetal): por vezes, sobre um fundo com figuras humanas se justapõe um traço fino com desenho de animais ou com referências e alusões fálicas

ou sexuais. Certas telas da pintora fundem sagrado e erótico numa mesma figuração<sup>3</sup>. Este figurativismo, porém, já não assenta em relações de verosimilhança relativamente à realidade, antes, pelo contrário, alia real e maravilhoso numa fusão que ora tende para o fantástico, ora para o grotesco, ora se aproxima de um hiperrealismo que não foge ao disforme. Todo este jogo é permeado pela perspectiva interior da artista, fazendo jus ao que Emily Bilman aponta como característico da arte moderna:

In modern art's evolution towards abstraction, the principle of verisimilitude is not totally neglected but the focus is shifted from the precise rendering of external reality in the rendering of the artist's inner reality. This tendency to translate the artist's depth mind into a work of art creates an aesthetic reality in its own right, centered in itself comparable to the very objects which, in (...) neo-classical art, paintings tried to imitate. (BILMAN, 2013, p. 36)

Nuno Júdice interpreta este jogo metamórfico visível nos quadros da pintora, criando uma narrativa breve com a sua lógica e coerência próprias diferente daquela que encontramos nos quadros a que alude e lhe dão origem. O leitor pode observar diretamente este diálogo porque, no livro, o conto alterna com a reprodução de vários quadros da pintora.

Com efeito, esta narrativa breve, intitulada “O segredo da mãe”, está integrada na coleção “Olhar um conto”, da editora Quetzal, que tem vários volumes dedicados a diferentes artistas plásticos, entre os quais José Guimarães, Paula Rego, Júlio Pomar, etc.. O título da coleção cripticamente expõe o jogo que é pedido aos escritores: um jogo de um olhar interpretativo sobre certas obras de arte, o qual pressupõe contar esse o próprio modo de olhar através da imaginação, através da fabricação de uma história, de uma intriga ficcional.

A interpretação de Nuno Júdice levanta voo para além dos quadros, ao criar como protagonista um aldeão diferente — um jovem rapaz de cabelos compridos, que “prefer[e] a companhia dos adultos que se reuniam à porta do café ou da barbearia, depois do trabalho.” (JÚDICE, 2004, p. 11). O que Nuno Júdice parece realizar não é uma “transcendência”, no sentido genettiano, da obra olhada, nem uma transposição da essência das dezassete telas de Graça Morais exibidas juntamente com a ficção, mas antes uma interpretação subjetiva da essência da pintura de Graça Morais. Este sentido subjetivo está implicado no processo de “apreciação estética” que, para ficarmos ainda com Genette, pressupõe a leitura de protocolos e de predicados estéticos da obra de arte, lidando assim simultaneamente com uma dimensão mais objetiva da leitura interpretativa do pictórico e outra mais subjetiva que implica uma “dimensão afetiva” (GENETTE, 1997, pp. 70 e 76).

<sup>3</sup> Este é mesmo o título de uma das suas obras expostas na Fundação Calouste Gulbenkian (cf. [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/o-sagrado-e-o-erotico-153632/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/o-sagrado-e-o-erotico-153632/)).

Num sentido ainda mais abstrato, este concreto diálogo interartístico situa-se politicamente no terreno da “partilha do sensível”, segundo a conceptualização de Jacques Rancière, uma vez que o filósofo a entende como um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respetivas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Na verdade, no caso dos artistas em análise, é possível ver como ambos “toma[m] parte no comum, em função daquilo que faz[em]” (*idem*, 16), dando origem a objetos artísticos diferenciados.

Com a figuração de um protagonista do género masculino, por um lado, o escritor elabora o seu recorte e, com esse recorte, afasta-se dessa marcada e ostensiva presença do feminino visível nos quadros da pintora; por outro lado, o facto de escolher um jovem diferente dos outros, permite-lhe, por assim dizer, duplicar o olhar do autor através do olhar protagonista, não se colando inteiramente à sua personagem. Estrategicamente, o escritor opta por dotar a personagem de uma grande curiosidade perante esse mundo feminino subjugado, oprimido, ferido pelo poder masculino, mas que conserva, mesmo assim, um reduto de resistência e de diferença. Esta diferença e o pouco poder que dela emana — sobretudo o poder de dar vida — constituiu um elemento de separação entre o mundo feminino e o mundo masculino, suscitando a curiosidade deste último.

É neste âmbito que se poderá compreender o desafio que o rapaz lança: “consegui[r] saber qual era o tema da conversa [das mulheres] quando se juntavam em volta da árvore” (JÚDICE, 2004, p. 12). Nuno Júdice utiliza, de forma hábil, os dois poderosos elementos propulsores da tensão narrativa, de acordo com a teorização de Raphaël Baroni: a *curiosidade* e o *suspense* (BARONI, 2007, p. 110). Estes elementos cruciais da diegese são acionados fundamentalmente por dois processos, o prognóstico e o diagnóstico (*idem*), os quais são observáveis no conto em análise, parecendo predominar a prognose, pois se parte da ideia antecipada de que o jovem poderá desvendar o mistério do encontro das mulheres. As expectativas, porém, serão defraudadas uma vez que o jovem não conseguirá atingir o seu objetivo<sup>4</sup>.

Este insucesso revela o tema da incomunicabilidade entre os mundos feminino e masculino e conduz ao desfecho epitomizado através do uso do provérbio: “foi buscar lã e veio tosquiado” (JÚDICE, 2004, p. 23). Mas, para além deste tema, o fracasso do protagonista mostra como se mantém o discurso das mulheres como um discurso “outro”, representativo de uma alteridade radical relativamente aos discursos falocêntricos dominantes, tratando-se de um discurso em “luta pela significação” (cf. HOLLANDA, 1994, p. 10). Em grande medida, os quadros de Graça Morais também devem ser interpretados neste sentido, pois a pintora dá voz a muitas destas mulheres que sem a sua figuração ficariam para sempre esquecidas.

4 Talvez este fracasso se deva ao facto de não haver mistério algum. Simone de Beauvoir alertou para esta questão do mistério feminino, que associou ao disfarce comum do submisso, mas também, à questão da alteridade. A escritora afirma: “Mas o Mistério feminino tal qual o reconhece o pensamento mítico e uma realidade mais profunda. Em verdade, acha-se ele implicado imediatamente na mitologia do Outro absoluto. (...) Para que toda reciprocidade se apresente como impossível, e preciso que o Outro seja para si um outro, que sua subjetividade mesma seja afetada pela alteridade. (...) [Na literatura] o mistério nunca passa de uma miragem, dissipa-se quando se tenta apreendê-lo.” (BEAUVOIR, 1970, pp. 305-306).

Não será por acaso, então, que é o rapaz diferente — o dos cabelos compridos — aquele que se atreve a querer saber o que as mulheres falam quando se juntam. Esta espécie de mitigada *húbris* acarretar-lhe-á o castigo de ser tosquiado, cumprindo assim esses elementos das narrativas míticas que são a *húbris*<sup>5</sup> e a *nemésis*.

Curiosamente o seu arrojo tem um objetivo: o rapaz quer obter como prémio um mapa porque “precis[a] de saber como se sai (...) da aldeia” (JÚDICE, 2004, p. 13). Outro tema caracterizador deste conto é, pois, o enclausuramento sufocante da aldeia, sendo o mapa o meio de fugir a esse ambiente asfíxiante da aldeia — tema que assim surge representado quer no conto, quer nas obras de Graça Morais inspiradoras da narrativa ficcional. Simbolicamente, quem tem o mapa reclamado como prémio pelo rapaz não é nem o regedor nem o dono do café, mas sim o professor que apenas lho dará com a condição de ele o consultar só de noite. Aliás, o professor nunca mostrava o mapa aos alunos “porque sabia que se as crianças conhecessem os caminhos, logo partiriam da aldeia” (*idem*).

Esta atitude do professor mostra um tempo antigo marcado pelo obscurantismo e pela censura — simbolismo para o qual também remetem as múltiplas representações de tesouras e outros esquisitados objetos cortantes que abundam nos quadros da pintora, claramente associados ao tema do medo acima referido.

Por intermédio de todos estes temas e de todos estes elementos simbólicos, o conto do escritor dialoga com diversos quadros da pintora, num processo de absorção e de transferência criativa. Existem alusões mais diretas a quadros mais concretos, nomeadamente à figuração de uma mulher com uma ovelha às costas presente numa tela de 2001, em acrílico, carvão e pastel, mas há também múltiplas e difusas alusões a outras obras da pintora, nomeadamente a vários quadros com os títulos de anjos e outros.

Entende-se então ser mais adequado falar, como aqui se propõe, em *écfrase múltipla* e *difusa*, em contraste com outras situações escrásticas que exibem uma *écfrase singular*.

## 2. A *écfrase* paródica — empréstimo e atualização do modelo

Diferente se apresenta o diálogo interartístico desencadeado no conto “*Déjeuner sur l’herbe* com alguém a afogar-se”, de Afonso Cruz.

A referência escrástica, direta e explícita, estabelece-se logo a partir do título que convoca o célebre quadro “*Le Déjeuner sur l’herbe*” de Édouard Manet, terminado em 1863. Como se sabe, trata-se de um quadro que causou escândalo não tanto pelo nu que expõe, mas mais pela atualidade dessa nudez, dado que não se trata de uma representação mitológica ou alegórica,

5 Embora breve, o conto apresenta temas e motivos que há muito Propp identificou como recorrentes no conto: o tema do ludíbrio, o motivo do prémio, entre outros.

não se trata de figurar uma deusa ou uma abstração figurada, mas antes se representa uma mulher-modelo que despididamente olha para quem a olha, no meio da desatenção de dois homens vestidos de acordo com a moda elegante da época. O escândalo causado deve muito à representação de um ambiente burguês coevo, marcado pelo conforto e por alguma dose de luxúria que se exhibe.

Ora, é precisamente o conforto burguês o tema propulsor da intriga do conto de Afonso Cruz, que assenta numa temporalidade atualíssima: uma família burguesa sai cedinho para fazer um “piquenique”, porque, estando “sempre a respirar poluição”, pais e filhos precisam de se “purificar” (CRUZ, 2016, p. 11). A perspectiva (e, por vezes, a voz narrativa) é entregue ao filho; ora, a ativação desta estratégia no conto permite que as comparações e as metáforas mostrem questões bem atuais, como acontece quando o pai explica aos filhos que a necessidade de sair para ir apanhar ar “funciona como os antivírus nos computadores” (*idem*).

Também no conto se ressalta o ambiente burguês: o carro, a comida, os refrigerantes para os filhos, o vinho para os pais, os auscultadores da filha que está sempre a ouvir música e a prazerosa e comovente leitura de um livro de ficção científica, no caso do filho. Satiriza-se a sociedade de consumo atual com os seus objetos de prazer que levamos connosco independentemente do local para onde vamos.

Dissonância é, porém, a grande nota caracterizadora deste conto de Afonso Cruz, uma vez que este ambiente burguês é reiteradamente interceptado pela imagem de alguém que está a tentar atravessar o rio — uma figura disruptiva, que inicialmente pensam ser um homem, mas que o pai parece identificar como uma mãe com o filho ao colo. Estando o conto integrado numa antologia de contos intitulada *Uma terra prometida* e subtitulada *Contos sobre refugiados*, o leitor logo identifica não só a figura como sendo um refugiado, uma pessoa em fuga de um espaço perigoso para outro mais seguro, como ainda percebe que o gesto de aceno é um pedido de ajuda e socorro. No entanto, a resposta dos vários membros da família é pautada pela incompreensão, pela indiferença e pela alienação em graus e formas variadas, visível nas perguntas e comentários feitos, de entre os quais se pode destacar, por exemplo, o seguinte:

— Bom, mas se está a acenar, acena de volta.  
A mama não acenou porque não conhecia aquela gente de lado nenhum.  
— Imagina que são umas pessoas desinteressantes ou aborrecidas ou até delinquentes... (CRUZ, 2016, p. 14)

Com demasiada ligeireza e superficialidade, ainda é levantada a hipótese de ser um pedido de ajuda, porque a mãe diz “parece que está em dificuldades”, mas o que fazem é acenar de volta, como faz o pai, ou atirar um brigadeiro para o rio, como faz a filha. Quando, porém, se coloca a hipótese de ser um pobre, os comentários feitos sugerem indiferença e afastamento: “— Oh, espero que não, que não tenho moedas”, ou então “— Porque é que ela não fica na

outra margem? É tão boa como a nossa.” (*idem*, 15). E logo decidem de ir embora, comentando ainda: “não é da nossa conta. (*idem*, 16).

Se no quadro de Manet há também um certo dissenso entre as figuras do primeiro plano e a figura de segundo plano que se banha no rio, no conto de Afonso Cruz, esse dissenso avoluma-se e impregna-se de dramatismo, adentrando-se no registo satírico que coloca em contraste a abundância de iguarias (torta de cenoura, arroz doce, vinho, etc.) com o desespero de uma mãe lutando pela sua sobrevivência e pela do filho.

Assim, Afonso Cruz toma de empréstimo o quadro de Manet, mas, num jogo paródico introduz no seu conto um conjunto de ideias e situações que exibem uma grande diferença relativamente ao modelo, inscrevendo no texto essa característica fundamental da paródia. Com efeito, segunda a já famosa teorização de Linda Hutcheon, a paródia contemporânea assenta numa “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Aliada ao sentido da diferença, a transformação operada neste conto claramente pressupõe o sentido “mudança” que, como chama a atenção Freda Chapple, é um ponto fulcral de toda a prática intermedial. Por isto mesmo, esta investigadora defende que a ideia de mudança se torna um ponto central em termos de reflexão teórica, a qual não pode deixar investigar os seus diferentes aspetos, entre os quais destaca:

[The] exploration of the medial changes that happen through the process of creating intermedial work; the change in perspective that is achieved by the way that artists and audiences participate in intermedial practice; and the potential for radical change that is encompassed in the concept of intermediality, which has within its conceptual framework the idea of “becoming” – of moving into something else – of deconstructing existing paradigms and therefore of perceiving (and acting upon) the structures that control us, differently. (CHAPPLE, 2008, p. 8)

Claramente o conto de Afonso Cruz aciona uma diferença grande relativamente ao seu modelo e o seu processo de reconstrução de um tema (o piquenique) em outro meio artístico (processo de *re-mediação*) desconstrói a ideia da “amoralidade” que o quadro de Manet comporta (pelo modo de apresentar o nu), passando a acentuar a “imoralidade” do comportamento burguês face ao drama dos refugiados. A intriga progride em grande parte através das cenas dialogadas, dando ao conto uma feição mais dramática ou cinematográfica. O leitor segue a diegese através dos diálogos que vão marcando o espaço e o tempo e, por este processo, é alcançado um grande visualismo que deixa transparecer o saber gráfico do escritor que é também designer, ilustrador e realizador de filmes de animação. Esta componente visual, transmitida através do diálogo, acentua a crítica social, uma vez que as pessoas desta família têm voz e, sintomaticamente, nunca se ouve a voz de quem esbraceja e luta por se fazer ouvir no meio do rio que tenta atravessar. A crítica faz-se através da sátira e,



mais especificamente, da sátira que utiliza o fingimento, pressupondo que as atitudes de cada um dos membros da família são normais e expectáveis. Vários teóricos têm salientado dois tipos de sátira diferentes (entre outros): um mais próximo do sarcasmo e outro dependente do fingimento. Este último modo satírico — que pode mostrar-se sob várias matizes — castiga o alvo e o público, “a partir de uma benevolência cínica, de um envolvimento predatório dissimulado” (NOGUEIRA, 2011, p. 55), que é o que acontece no caso deste conto. Por vezes, como acima se referiu, o autor recorre à estratégia de dar a perspectiva a uma personagem, utilizando um dos tipos de narrador de que fala Pascal Engel, um narrador que finge não entender as personagens (cf. ENGEL; 2008, p. 20).

Por tudo isto, no caso deste conto, entende-se ser mais adequado falar em “re-mediação” paródica, uma vez que a tónica é colocada na diferença com fins satíricos.

### 3. Esteticismo sentiente: incrustações e embutidos artísticos

Facetas diferentes apresenta o conto de Luís Carmelo intitulado “O cometa”. Neste caso, o que se salienta é um tipo de escrita marcada por um grande pendor esteticista, com algumas influências surrealizantes. Esta característica é muito notória nos romances deste autor, diferenciando o seu estilo de escrita. A sua formação na área da semiótica e o seu investimento no domínio da escrita criativa (que ensina em diferentes escolas de arte e que difunde coordenando formações atualíssimas), permite-lhe uma atenção excepcional ao poder das imagens e das analogias inusitadas. Como ele próprio explica, contraditando um pensamento mais tradicional, as imagens são fundamentais para uma perceção conscientizada:

No princípio são as imagens, são as imagens que constroem a nossa consciência, imagens que traduzem o real, imagens que traduzem outras imagens (...). No princípio nós somos cascatas de imagens, só depois [fomos desenvolvendo] capacidades de tradução dessas imagens. (CARMELO, 2014)

No conto “O cometa”, Luís Carmelo procede a um diálogo interartístico que lhe é muito próprio e distintivo: um diálogo penetrante em que as analogias se infiltram na tessitura na narrativa, servindo a caracterização de personagens, espaços e ambientes. Trata-se de um diálogo artístico paradoxalmente mais difuso e mais concreto, na medida em que se aplica a pormenores capazes de criar uma ambientação onde as potencialidades sensoriais e sensíveis emergem à flor da pele da narrativa.

Logo a abrir o conto, por exemplo, se nota este modo de criar ambientes hiperestésicos na descrição que é feita da calçada do elevador da Glória em Lisboa, que Ricardo, o protagonista do conto, está subindo a pé. Com efeito a descrição é esboçada em pinceladas que transmitem sensações visuais e até auditivas numa imagética sensitiva que une cor e movimento, desenho e bailado:

As pedras são de basalto e terão sido talhadas para esboçar uma dança ou um qualquer desvario. Sobre elas deslizam pés agitados, rápidos, com trejeitos de pinguim. Passo a passo, sob a luz nebulosa do fim de Verão. São pés que vogam entre o cardume do dorso vulcânico de Lisboa. Pedra a pedra, fio a fio, desenho a desenho. (CARMELO, 2008, p. 127).

Ricardo vai encontrar-se com Tiago, antigo colega seu do tempo de estudantes em Granada e, mais tarde, na Universidade do Cairo, para onde foram ambos trabalhar, o primeiro enquanto especialista de “teologia dogmática islâmica” e o segundo enquanto historiador. Porém, Ricardo apenas encontra Clara, a filha, que ele viu nascer no Cairo e que viu crescer em Portugal, para onde vieram na altura da Guerra dos Seis Dias. A escassa descrição de Clara é um exemplo típico do processo de caracterização utilizado pelo escritor, pois ela surge como uma figura que “manteve nos olhos a coloração dos cometas inflamados de Van Gogh” (*idem*, 126), ou seja, a figura é descrita apenas através do pormenor da fulgurância dos seus olhos, cuja luminosidade absorve a força dos amarelos sóis do pintor a que explicitamente se alude. É ao leitor que cabe, todavia, fazer o esforço interpretativo da analogia estabelecida. A história evolui rapidamente para um ponto dramático, pois, logo nos primeiros momentos do encontro, Ricardo sofre um ataque fatal (provavelmente cardíaco) e, a partir daí, o conto configura os breves momentos de tempo anormalmente distendido (na sua *durée* psicológica) da última viagem do protagonista, estabelecendo constantes analogias desta viagem escatológica com o simbolismo de textos antigos e de textos apocalípticos de que este “judeu de origem marroquina” (*idem*, 132) era estudioso, tais como o Tratado de Al-Maturídí, o *Enoch*, e o *Apocalipse* siríaco de Baroque. Esta recriação permite à personagem recordar momentos-chave da sua vida e também os seus lugares marcantes carregados de simbolismo cultural, numa mescla de sensações e recordações. Então, todo o erotismo contido no amor platónico que Ricardo votou a Clara emerge desencadeado pelo/no vislumbrar último dos seus seios, quando ela se debruça para o socorrer, o que permite uma última presença da “inquieta suavidade do corpo” (*idem*, 133), na sua travessia da escatológica ponte *Al-Sirat* que leva ao paraíso — ponte presente nas viagens de múltiplas narrativas místicas e escatológicas que irão ter eco em Dante. O leitor não só é convidado a convocar famosas imagens que ilustram esses textos místicos ou mitológicos, como simultaneamente também é compelido a reativar imagens de obras de arte ou de lugares, para poder acompanhar tudo o que Ricardo recorda no momento de “atravessar a estreita ponte, a *Sirat*, que tem a largura de um cabelo”, e que tanto pode ser um quadro de Almada Negreiros, ou o Pátio dos Leões do Palácio de Alhambra, ou imagens mentais da obra de Dante, ou qualquer outra referência cultural esteticamente pregnante.

Este modo de criar ambientes esteticamente saturados, através de analogias e associações artísticas difusamente espalhadas no texto, aproxima a escrita de Luís Carmelo de técnicas que Emily Bilman reconhece serem utilizadas por pintores contemporâneos verdadeiramente

preocupados em mostrar as obras como representações do real, conduzindo o público a uma percepção ativa, capaz de captar a energia estética por detrás das obras (cf. BILMAN, 2013, p. 33).

### Coda

Os três tipos de diálogos aqui brevemente observados não se constituem como elementos disjuntos (ou discretos), antes se podem pensar num continuum gradativo ou suscetíveis de tecerem entre eles inúmeras interseções.

Se o viés escolhido por um escritor para acionar o diálogo interartístico difere da feição escolhida por um outro, de certo modo todos fazem emergir nas suas obras a energia criativa, a *energeia*, que reconhecem nas obras que convocam, transpondo-a para as suas próprias criações. Para além disso, os exemplos aqui abordados expõem a complexidade dos modos de dar a ver e das relações que se estabelecem nesse olhar. A perceptividade, para dentro da qual os leitores estão convidados a imergir, é muitas vezes mediatizada por uma perspetiva já ela própria acionada numa situação de espetador (cf. HORSTKOTTE, 2017, p. 127), aumentando e complexificando, assim, a visualidade presente na obra. Quer através da éfrase, quer através de uma *re-mediação* reconstrutiva, quer ainda através de um enredamento saturado de referência estéticas, estas relações interartísticas exibem a força do mundo do sensível que indelevelmente nos toca.

Uma vez tocada uma corda da nossa sensibilidade estética, algo permanece dessa vibração que nos atingiu e ela está pronta a acordar ou a eclodir ao menor toque de um novo estímulo estético, capaz de se associar com o anterior ou rizomaticamente com ele estabelecer as mais variadas ligações. Ora, este é um inegável prazer que esta obras nos oferecem, sendo o convite dos artistas direcionado para que o possamos usufruir de modo ativo e transformador em termos estéticos.

### Referências

- BARONI, Raphaël. **La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise**. Paris: Seuil, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Vol. I.
- BLANARIU, Nicoleta Popa. “Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinar, Intercultural, Intersemiotic Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative”, in Asuncion Lopez-Varela Azcarate; Ananta Charan Sukla (eds). **The Ekphrastic Turn. Inter-art Dialogues**. Champaign, Illinois: Common Ground Publishing, p. 130- 166, 2015.
- BILMAN, Emily. **Modern Ekphrasis**. Bern/New York, Peter Lang, 2013.
- CARMELO, Luís. “O cometa”. In: **A pé pelo paraíso**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.

CARMELO, Luís. “Oficina de Escrita Criativa, EC.ON”. **Cursos Ícone**. Lisboa, 12 de Abril de 2014 (cons. em 29/07/2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xLFsexuej0c>).

CHAPPLE, Freda. “On Intermediality”. In: **Cultura, Lenguaje y Representación/ Culture, Language and Representantion**. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I, 2008, p. 7-14. Vol. VI.

CRUZ, Afonso. “*Dejeuner sur l’Herbe* com Alguém a Afogar-se”, In: **Uma Terra Prometida. Contos sobre refugiados**. Lisboa: Edições Zero a Oito, 2016.

ENGEL, Pascal (2008) “La pensée de la satire”. In: Duval, Sophie et Saïdah, Jean-Pierre. **Mauvais genre. La satire littéraire moderne**. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 10-38, 2008.

GENETTE, Gérard. **L’Œuvre de l’art. Immanence et Transcendance**. t. 1, Paris: Seuil 1992.

\_\_\_\_\_. **L’Œuvre de l’art. La relation esthétique**. t. 2, Paris: Seuil. 1997.

GLISSANT, Edouard. **A Poética da Relação**. Porto: Porto Editora, 2011.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da Violência**. Lisboa, Relógio d’Água, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Feminismo em Tempos Pós-Modernos”, In: \_\_\_\_ (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HORSTKOTTE, Silke. “Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology”. In: Ronja Bodola and Guido Isekenmeier (Eds.) **Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities**. GmbH, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017.

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

JÚDICE, Nuno. **O Segredo da Mãe**. Um conto de Nuno Júdice inspirado na obra de Graça Morais, Lisboa, Quetzal, 2004.

MACHADO, Rosário Sousa. “Quem é Graça Morais”. In: Júdice, Nuno. **O Segredo da Mãe**. Um conto de Nuno Júdice inspirado na obra de Graça Morais, Lisboa: Quetzal, 2004.

MORIN, Edgar. “De la complexité: complexus”, in Soulié, Françoise (dir.) **Les Théories de la Complexité. Autour de l’Œuvre d’Henri Atlan**. Paris: Seuil, 1991, p. 283-296.

NOGUEIRA, Carlos. **A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Ministerio da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, EXO experimental org. / Ed. 34, 2005

VANDELEI, Wanessa R. L. da F. M. **Leituras cruzadas: o diálogo entre palavra e imagem na coleção “Olhar um Conto”**. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Artes e Comunicação. Letras), 2014.

## UM CONTO NOVO, UMA HISTÓRIA SECULAR

## A NEW SHORT STORY, A SECULAR HISTORY

Naelza Araújo Wanderley<sup>1</sup>

## RESUMO

Ao recolocar em cena, como personagens do conto português contemporâneo, as figuras de Gonzaga e Marília, através do processo de reescrita, o contista Mário Cláudio entrecruza, em sua escrita, tradição e modernidade, utilizando-se dos conteúdos histórico-biográfico e poético, que fazem parte dessa história, e acrescenta à sua versão fortes pinceladas de ficção para compor a narrativa que apresenta ao leitor a visão do além-mar sobre os mais célebres amantes da literatura brasileira. A postura assumida pelo escritor, na composição do conto “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu”, que faz parte do livro *Triunfo do amor português*, ao recontar essa história, será discutida neste trabalho a partir das estratégias narrativas utilizadas pelo autor, que se coloca entre a história e a ficção nessa obra que tem como tema os grandes amores portugueses.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Marília de Dirceu*; História; Ficção.

## ABSTRACT

When putting back on scene, as characters of the Portuguese contemporary short story, the figures of Gonzaga and Marília, through the process of rewriting, the short story writer Mário Cláudio intercrosses, in his writing, tradition and modernity, using historical-biographical and poetic contents, that are part of this story, and adds to his version strong touches of fiction to compose the narrative that presents the reader with the vision of the overseas about the most celebrated lovers of Brazilian literature. The position assumed by the writer, when composing the short story “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu”, which is part of the book *Triunfo do amor português*, when retelling this story, will be discussed in this work from the narrative strategies used by the author, which places itself between history and fiction in this work that has the theme of the great Portuguese loves.

**KEYWORDS:** *Marília de Dirceu*; History; Fiction.

<sup>1</sup> Possui graduação em Licenciatura plena em Letras, Especialização em Metodologia do Ensino Superior, além de Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado na área de Letras. Atualmente, é professora Associada da Universidade Federal de Campina Grande, no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Colonial, Literatura Portuguesa (período medieval), Literatura de Cordel e Literatura e Ensino.

## Comentários iniciais

No Conto tudo precisa ser apontado n'um risco leve e sobrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa a personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba n'um olhar, ou n'uma d'essas palavras que escapa dos lábios e traz todo o sêr; da paisagem sómente os longes, n'uma côr unida.

Eça de Queiroz

O gênero conto, uma das mais antigas formas narrativas em prosa, exerceu e exerce, ao longo de sua existência, um fascínio que atinge leitores e autores, mesmo sendo considerado por boa parte da crítica um gênero de “difícil definição”. Cortázar (2006, p. 149) vai caracterizá-lo como “esquivo em seus múltiplos e antagônicos aspectos”, “secreto e voltado para si mesmo” e também como um “caracol de linguagens”. Possivelmente, esses são aspectos que permitem ao escritor fazer desse gênero um meio singular para sua criação artística, um espaço peculiar para a experimentação, mas também para a permanência de elementos pertencentes à tradição que está nas suas origens.

De estrutura aparentemente estável, se comparado a outros gêneros narrativos como a crônica ou o romance, o chamado conto “tradicional” assumiu, em sua trajetória, modificações tão intensas que levaram parte da crítica a designar o conto moderno como “anticonto”. Essas modificações podem ser observadas nos vieses e tendências escolhidos pelos autores como elementos motivadores para sua escrita, nas teorias artísticas apresentadas, assim como nos novos traços narrativos impressos pelos contistas do novo milênio.

Independente das modificações que sofreu ao longo dos séculos, consequência ou não das concepções estéticas próprias da época literária da qual faz parte (ou de seus autores), o conto também apresenta certo consenso da crítica acerca de características como concisão narrativa, pequena quantidade de personagens, assim como o cumprimento das regras de unidade referentes a tempo, espaço e ação. Observe-se que nenhum desses aspectos deve ser assumido como algo definitivo, uma vez que muitos são os pormenores próprios desse gênero, entretanto acredita-se que há um encontro acerca da ideia de sua importância para a literatura contemporânea.

Esse gênero, especialmente com o advento do Realismo, assume um lugar de destaque na literatura portuguesa e “permanece uma das fôrmas mais vivas da moderna Literatura Portuguesa”, de acordo com Massaud Moisés (2005, p. 30), um dos teorizadores do conto português.

O Realismo, nas letras portuguesas, não somente abriga nomes de grandes contistas como Eça de Queiroz, Abel Botelho, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, entre outros, como também apresenta uma produção vasta e aperfeiçoada, quando comparada à produção do período anterior, o Romantismo. O conto simbolista tem como expressão máxima a obra de Raul Brandão e, na sequência da produção contística em Portugal, é possível observar, ainda, que um número significativo de grandes contistas continua a cultivar esse gênero na contemporaneidade, com maestria.



Dessa forma, utilizando-se de um vasto repertório, o conto e os contistas portugueses desse período continuam suscitando discussões acerca dos desafios teóricos oriundos das constantes mudanças apresentadas por esse gênero narrativo ao longo dos anos, assim como dos consensos estabelecidos e, mesmo com uma tímida abordagem por parte dos estudiosos, o conto português contemporâneo exibe como tónicas aspectos estruturais e temáticos que justificam a necessidade de estudos mais frequentes acerca do tema.

Entre os vários contistas da literatura portuguesa contemporânea, escolhemos o escritor Mário Cláudio (Rui Manuel Barbot Costa), com o conto “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu”, que faz parte do livro *Triunfo do amor português*, para discorrer sobre alguns aspectos de sua escrita dedicada a esse gênero. O livro tem como tema o amor e ratifica o “lirismo que caracteriza a Literatura Portuguesa como um todo.” (MOISÉS, 2005, p. 30). Ainda de acordo com esse crítico,

no decurso da história do conto português, o aspecto microscópico, que é congenial à fôrma, se identifica com o aspecto poético, inato ao povo e à sua literatura. Pendendo, assim, para um dos extremos em meio aos quais oscila, a narrativa curta em Portugal reflete uma visão de mundo essencialmente lírica. (MOISÉS, 2005, p. 30)

Enquanto cultivador dessa forma narrativa, a obra de Mário Cláudio exibe questões como o diálogo entre gêneros – o poético e a narrativa biográfica, por exemplo; entrecruzamento de aspectos tradicionais e contemporâneos do conto português; abordagem sobre o sentido trágico da temática amorosa portuguesa; intensidade poética; apresentação dos dramas do homem enquanto ser, entre outras. A partir de questões como estas e das múltiplas experimentações permitidas pelo gênero, o autor revela ao leitor de seu texto toda a versatilidade estrutural e temática que lhe permite elaborar em sua escrita “A poética de uma intertextualidade pós-modernamente bem à vista” (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 1083).

### Mário Cláudio reconta a história de Dirceu e Marília

O livro *Triunfo do amor português*<sup>2</sup>, do escritor e contista português Mário Cláudio, publicado em 2004, é composto por um conjunto de doze contos que recontam histórias de amor eternizadas nas narrativas portuguesas. O amor, enquanto tema principal das narrativas, receberá uma abordagem única em cada história, pois cada conto retrata um universo ficcional receberá uma abordagem única em cada história, pois cada conto retrata um universo ficcional ímpar, no que se refere a cenários, personagens e temas.

2 Sobre essa obra do autor, Agustina Bessa-Luís, ao prefaciá-la, diz que “Se fosse preciso afirmar Mário Cláudio como um escritor, este livro *Triunfo do amor português* vinha coroar a sua obra.” (2014, p. 12)

No conto “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu”, o escritor português trabalha o aspecto ficcional da narrativa com a mesma versatilidade com que recorre ao conteúdo biográfico<sup>3</sup> sobre o poeta luso-brasileiro como fonte para recontar história dos amantes em uma linguagem que atribui ainda mais “realismo” à matéria contada. Num claro e habilidoso manuseio desta, o autor recorre aos versos do poeta Tomás António Gonzaga, através da inserção desses na narrativa, como recurso do real, o que enriquece ainda mais a construção do universo ficcional que envolve toda a sua história. Segundo Agustina Bessa-Luís (2014, p. 16), “Entre a representação imaginária e a experiência da linguagem, a memória evoca as emoções necessárias à escrita.”

O conto narra a história de Maria Joaquina, “menina” de condição abastada, moradora da Comarca de Vila Rica, e do “Senhor Tomás”, o poeta e Procurador da Fazenda dos Defuntos e Ausentes Capelas e Resíduos da já referida comarca. Como pessoa de posses, essa menina tinha como companhia Olímpia, “uma escravazita que nada valia”, mas que tudo via e ouvia, e esta será a voz que vai contar, em primeira pessoa, a sequência dos acontecimentos que fizeram parte dessa história secular que pertence, ao mesmo tempo, a duas literaturas.

A narrativa tem início já com o primeiro encontro entre o poeta e a menina<sup>4</sup>, presenciado pelos olhos atentos de Olímpia e, no decorrer das páginas que se seguem, o contista vai revelando ao leitor os acontecimentos necessários à compreensão da história em toda a sua completude.

Na reconstrução e criação das personagens e dos fatos narrados, o autor une o real / histórico e o fictício para atribuir novas perspectivas a narrativas que já fazem parte do conjunto de relatos já conhecidos pelo público leitor. Como parte da matéria histórica, a atenção destinada pelo autor aos dados (relatos) biográficos, de certa forma, possibilita-lhe a transpor para o plano ficcional o que, supostamente, faria parte da realidade de seus personagens. Observemos como o autor referencia no conto o interesse de Gonzaga, ainda menino, pelo Brasil, utilizando-se da figura de seu pai para, ao mesmo tempo em que apresenta biograficamente a descendência portuguesa do poeta, também destacar o interesse deste pelos “encantos” da terra brasileira.<sup>5</sup>

3 Cabe esclarecer aqui que o conteúdo biográfico observado no conto claudiano evidencia-se, ao longo da narrativa, de duas formas: nas breves informações sobre a vida do poeta, que fazem parte das muitas biografias que existem sobre Gonzaga, e nas citações dos versos da *Marília de Dirceu*, uma vez que “O envolvimento pessoal nos poemas foi de tal ordem que estes se tornaram até hoje a principal fonte biográfica do autor” (LUCAS, 1976, p. 44).

4 O poeta já contava com os seus quarenta anos, quando conheceu Maria Dorotéia com apenas dezoito anos. O tratamento “menina” dado à Maria Joaquina não é casual, se consideramos o teor irônico das demais narrativas claudianas.

5 Tomás Antônio Gonzaga era filho de João Bernardo Gonzaga, brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, e de Tomásia Isabel, portuguesa, nascida na cidade do Porto. Português de nascimento, o poeta passou a infância na Bahia e se formou, como era de costume da burguesia, na época, em Coimbra. Em 1783, exerceu em Vila Rica (principal centro cultural e ideológico da Colônia) a ouvidoria e a procuradoria, na defesa dos interesses portugueses, em terras brasileiras.

O pai do senhor Tomás era viajante, e corra o Brasil de lés a lés, e narrava coisas que não tinham fim, e os filhos escutavam-no com a maior das atenções. O senhor Tomás era de todos eles o que mais se encantava com tais histórias, e perguntava, e perguntava, querendo saber os pormenores de tudo. Na cabecinha do senhor Tomás, um moleque vivaço, começavam a mexer aqueles contos, e ele sonhava, a dormir e acordado, com eles, e não cuidava do que quer que fosse.

[...] O senhor Tomás garantiu um dia a ele próprio que iria largar como o pai para o Brasil, e ainda que tivesse de sofrer trabalhos sem conta. Estudou Leis numa escola de Portugal que se denomina Coimbra, e principiou a escrever seus versos por essa maré, e não descansou, coitadinho dele, enquanto não arranjou os negócios, muito bem arranjados, para abalar. (CLÁUDIO, 2014, p. 156)

A atenção aos detalhes atribui veracidade aos personagens e aos fatos narrados. Esse aspecto presente no conto de Mário Cláudio, ao mesmo tempo em que sugere rigor histórico acerca dos fatos e personagens, também permite ao autor o exercício imaginativo que preenche ficticiamente as interrogações que nem o elemento biográfico / histórico, nem a magia dos versos do poeta, no caso do conto em estudo, conseguiram responder ao longo dos séculos. Ao recriar o primeiro encontro entre o senhor Tomás e aquela que seria a musa do poeta, a sua Marília já “fantasiada” antes mesmo de chegar ao Brasil, a apresentação da personagem Maria Joaquina serve como exemplo dessa estratégia narrativa do autor: “A menina apresentava-se aí com um vestido de gorgorão amarelo, e com um penacho nos cabelos que lhe dava uma graça especial, e calçava sapatos de seda.” (CLÁUDIO, 2014, p. 156)

Esse olhar atento, o gosto pelo pormenor que lhe permite a atividade de recriação, com o intuito de conferir aspecto de verdade ao que está em cena na atividade de reescrita, enquanto estratégia utilizada pelo autor, traduz um traço da narrativa claudiana que Ana Paula Arnaut (2011)<sup>6</sup> chamou de “método proustofilico”. Sobre essa postura narrativa do autor, a autora afirma que

Não se estranhe, portanto, fazendo jus à referida proustofilia, ou método proustofilico, que o acaso – ou a curiosidade dele – tenha levado Mário Cláudio a escrever esta interessante e afectiva novela, romance, narrativa, ou, simplesmente, ficção-relato de um tempo e de um espaço sujeitos a recriações e a revisitações várias. Estas estendem-se por pessoas e amizades, amores e desamores, cenários e objectos, cheiros e cores. Em suma, um tempo e um espaço que, partindo embora de uma base real [...], não podem deixar de ser identificados como uma ficção que, agora, se insere em outra ficção. Nesta quase verdade ganha particular relevo a recriação de pormenores e a tentativa de explicar os lances de parte da vida de uma personagem quase pessoa [...]. (ARNAUT, 2011, p. 203)

6 Cabe esclarecer que, ao conceituar o “método proustofilico”, a autora não o faz a propósito do conto em estudo. Ver o texto de Ana Paula Arnaut, Três homens e um livro: *Boa noite, senhor Soares* de Mário Cláudio. In: *Norma e transgressão 2*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2011.

Como já dito, o contista traz para a sua escrita influências da tradição portuguesa, mas ele também as recebe de outras literaturas, tomemos como exemplo dessa influência estrangeira as técnicas da *modern short story*, especialmente no que se refere à ideia de um relato conciso, com um número de personagens reduzido, ação simples e um espaço temporal restrito. Outro aspecto ligado a essa vertente é o tom melancólico<sup>7</sup> que perpassa a temática amorosa no conto em estudo, assim como em quase todos os aqueles que fazem parte do livro.

De acordo com Soares (2019, p. 33),

Em *Triunfo do Amor Português*, a medida do desespero do amor à portuguesa, proveniente dos equívocos, logros e angústias em que se vê enredado, é-nos dada através de focalizações heterodoxas, isto é, focalizações que, conscientemente, se afastam das convencionais, reescrevendo a História e acabando por conferir ao texto uma enorme versatilidade de vozes e dramatismo.

O tom melancólico que envolve a história de Gonzaga e Marília se acentua na narrativa, à medida em que os acontecimentos anunciam a prisão do poeta como inconfidente. A carta que anuncia à Marília a possível separação dos amantes era “azul”, na qual o poeta, ao pedir a Deus para que sua amada tenha a coragem necessária aos tempos que se aproximavam, nos quais ele seria conduzido para longe dela, também diz que os “corações permaneceriam unidos no mais recôndito da noite” (CLÁUDIO, 2014, p. 155). As descrições acerca do sofrimento de Marília longe do amado e de Gonzaga nas masmorras são passagens em que o tom dramático se desvela com bastante ênfase. Essas passagens fazem referência constante aos versos de Gonzaga como parte da história dos amantes e como elemento que serve de ponte para a sobrevivência dos afetos, pois era o que lhes restava: “A menina limitava-se a reler toda a versalhada dele, e amarfanhava aqueles papéis com um desespero que eu não podia consolar.” Na prisão, Gonzaga “não desistia mesmo aí de fabricar os seus poemas.” (CLÁUDIO, 2014, p. 160). Sem esquecer Marília e sem tinta para escrever seus versos, com uma lanceta, “muito afilhadinha” conseguida por um guarda, “O senhor Tomás abriu com ela as veias do braço esquerdo, o da banda do coração, e recolheu bastante sangue, e pegando num galhito de cajueiro começou a compor os seus versos maravilhosos.” (CLÁUDIO, 2014, p. 161).<sup>8</sup>

7 Allan Poe, considerado o criador do conto moderno, em seu ensaio “A filosofia da composição”, defende a ideia de que a eficiência do texto literário está relacionada a aspectos como brevidade, intensidade e melancolia do tom. Este último é considerado pelo autor como “o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 1987, p. 115). Embora o referido ensaio esteja voltado para a discussão do processo de construção do poema, acreditamos que este também pode ser “adaptado” para o processo de elaboração do conto, uma vez que o conto é o “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.” (CORTÁZAR, 2006, p.149)

8 Sobre o episódio da ausência de tinta para a escrita dos versos na prisão, o próprio Gonzaga já faz referência a esse fato na primeira lira da segunda parte, quando afirma que da fumaça da candeia extraiu a tinta necessária e a pena da haste de uma laranja:

A fumaça, Marília, da candeia,  
Que a molhada parede ou suja ou pinta,  
Bem que tosca e feia,

Ainda sobre o amor como tema da obra, Bessa-Luís (2014, p. 12 - 14) também vai afirmar que, mesmo “escrito de maneira vernácula e às vezes irônica”, a temática é abordada “à portuguesa”. A autora afirma ainda que “O amor é sempre trágico quando atinge o seu estado mais puro.” Em cada conto, o tema recebe uma abordagem diferenciada e, no conto que reconta a história de Dirceu e Marília, o enredo se desenvolve centrado em uma história de amor de final dramático que de fato aconteceu e que também já foi “cantada” e “contada” através dos versos do próprio poeta Tomás António Gonzaga. Assim como nos demais contos do livro, é possível constatar aqui “uma sublimação da libido que não é reconhecível nas suas obras anteriores.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11). Observemos, por exemplo, a sugestão de sensualidade contida na referência que Mário Cláudio faz ao poeta Gonzaga e à Marília, na obra *Meu Porto*, ao falar sobre o bairro de Miragaia e dos Cobertos da Praia de onde abalaria para os Brasis Tomás António Gonzaga, “amante de caboclas voluptuosas, epitomizadas na personagem de Marília de Dirceu” (CLÁUDIO, 2001, p.35). Nessa passagem da obra, encontraremos duas posturas do narrador que se apresentam de forma diferenciada no texto em estudo: a abordagem do contista em relação à temática amorosa e a referência à figura de Marília. Em *Meu Porto*, ela epitomiza as “caboclas voluptuosas” do Brasil e, no conto, Marília segue o modelo europeu romântico da mulher branca e loura, uma vez que, segundo as palavras do poeta, narradas pela escrava, “não havia dourado maior que o dos cabelos dela” (CLÁUDIO, 2014, p. 154).

A perspectiva da temática amorosa como transgressão também pode ser inferida nas entrelinhas dos fatos apresentados, mesmo que de forma sutil. Observemos, por exemplo, o elemento histórico-biográfico em que apenas se menciona a grande diferença de idade entre o poeta e a “menina”, fato que justifica a oposição do tio ao romance; o enfrentamento, mesmo que discreto, de Marília a essa oposição, assim como o fato de o poeta fazer parte de uma revolta contra a corte portuguesa, uma vez que era representante desta em terras brasileiras, pátria da mulher amada.

Agora me pode  
Ministrar a tinta.

Aos mais preparos o discurso aponta:  
Ele me diz que faça no pé de uma  
Má laranja ponta,  
E dele me sirva  
Em lugar de pluma.  
(GONZAGA, 1992, p.109)

Esta imagem é recorrente nas narrativas e poemas brasileiros que também recontaram a história de Gonzaga e sua amada, entretanto, vale a pena destacar a força dramática da imagem sugerida na narrativa claudiana, na qual os versos são escritos com o próprio sangue do poeta. De acordo com Aguiar (1992, p. 109), essas estrofes, assim como outras que se seguem, traduzem a imagem que o “Romantismo se incumbiu de concretizar, repassando-as às gerações futuras, de um homem abatido, mas obcecado pelo ato criador da escrita, mesmo nas circunstâncias psicológicas e materiais mais adversas.”

Maria Joaquina, enquanto mulher, é a síntese do amor de Gonzaga por sua beleza e juventude, assim como de seu amor pela terra que abraçara como sua: “Toda a gente o conhecia na Cidade que ele amava como ninguém, isto porque vivia nele a sua Maria Joaquina, a quem dera a graça inventada de Marília.” (CLÁUDIO, 2014, p. 153). Aqui o contista justifica e sintetiza os amores do poeta ao aproximar a mulher amada e a terra sonhada em suas características, inclusive em fortuna. Assim como a terra, Maria Joaquina também representava fortuna para o seu futuro. Nessa passagem do texto, o contista apresenta brevemente, sem grandes esclarecimentos para o leitor, o pseudônimo de Marília, criado pelo poeta para a amada em seus versos.

No caso da história de amor do poeta / pastor, a postura metaliterária assumida pelo narrador repete uma prática comum nas letras brasileiras, pois, em nossa literatura, vários são os escritores que, em épocas e textos diferentes, retomaram os versos de Gonzaga para também recontar a história dos amantes de Vila Rica.<sup>9</sup> No conto, em diversos momentos, o autor retoma versos das líras gonzagueanas, ora como recurso narrativo que apenas complementa o sentido do texto, ora como reforço da matéria histórica, ora como elemento que fortalece o lirismo e a dramaticidade das cenas descritas. Observemos, por exemplo, as seguintes passagens nas quais o contista retoma alguns versos da *Marília de Dirceu*:

Na quarta página do conto: “O senhor Tomás olhava a menina com meiguice, e começava a recitar seus versos: ‘A Marília quanto / À natureza não deve! / Tem divino rosto / E tem mãos de neve.’” (CLÁUDIO, 2014, p. 154) Aqui o contista cita a última estrofe da Lira XVI, da Primeira parte, apenas para dar ênfase ao encanto do poeta pela beleza da amada e ao lirismo que envolvia os encontros corriqueiros entre os amantes. A seguir, parte de outras líras também são inseridas no texto como recursos que ajudariam o contista a compor os espaços e os cenários bucólicos comuns à época e à estética retomadas na narrativa. Ao lado de uma

9 Dos autores que retomaram e ou / reescreveram as venturas e desventuras amorosas do ouvidor / poeta e da menina mineira / musa de seus versos de amor, na literatura brasileira, entre outras, podem ser citadas as seguintes obras:

- *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Ano de publicação: 1845;
- *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, de Teixeira e Sousa. Ano de publicação: 1848 (v1) e 1851 (v2);
- *Gonzaga*, de João Manoel Pereira da Silva. Ano de publicação: 1865;
- *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves. Ano de publicação: 1866;
- *Marília de Dirceu*, de Rui Blás. Ano de publicação: 1934;
- *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, de Augusto de Lima Júnior. Ano de publicação: 1936;
- *A triste aventura do maviioso Dirceu*, de Alberto Carlos D’Araújo Guimarães. Ano de publicação: 1938;
- *Dirceu e Marília*, de Afonso Arinos de Melo Franco. Ano de publicação: 1942;
- *Marília, a noiva da Inconfidência*, de Orestes Rosolia. Ano de publicação: 1957;
- *A ladeira da saudade*, de Ganimédes José. Ano de publicação: 1983;
- *A barca dos amantes: o drama da lendária paixão entre Marília e Dirceu*, de Antônio Barreto. Ano de publicação: 1990;
- *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello. Ano de publicação: 2001;
- *Marília de Dirceu: a musa, a Inconfidência e a vida privada em Ouro Preto no século XVIII*, de Staël Gontijo. Ano de publicação: 2012;
- *O outro apaixonado por Marília de Dirceu*, de Jair Vitória. Ano de publicação: 2015.



carta escrita por Marília ao seu amado, na qual afirma ter como consolo em sua tristeza beijar as folhas nas quais estavam escritos os poemas do Ouvidor, aparece transcrita toda a Lira XXII<sup>10</sup>, da Segunda parte da *Marília de Dirceu*, como sendo as estrofes que a menina conservava. Ela fala dos sofrimentos do poeta no cárcere e dá ênfase ao aspecto biográfico – dramático da história nessa passagem do texto que encaminha o leitor para o desfecho, que é a separação dos amantes com o exílio e a partida do poeta para Moçambique, onde seca a sua “veia poética”, com o fim dos versos de Dirceu.

A constante retomada dos versos de Gonzaga, como recurso narrativo utilizado pelo contista, ao mesmo tempo em que sugere a matéria biográfica, também pode ser compreendido como o encontro entre as líras do poeta árcade luso-brasileiro e o conto contemporâneo português de Mário Cláudio, materializado através da intertextualidade, do modo como a entende Gerard Genette (1982). De acordo com esse autor, a citação é uma das formas de intertextualidade mais facilmente perceptível no interior do texto, pois constitui uma citação literal das palavras do autor citado, tornando-se, assim, bastante explícita. Ela pode alterar ou confirmar o sentido do texto referido. Dessa forma, cabe observar que, assim como ocorre na sequência estabelecida para as líras de Gonzaga, o contista, já nas páginas iniciais, ao narrar o início dos amores do Senhor Tomás e de sua amada menina, cita uma estrofe da Lira XVI da Primeira parte da *Marília de Dirceu*, lembrando que esta é a parte do poema que canta a alegria do encontro e a celebração dos amores, assim como os planos de um futuro feliz ao lado da mulher amada. Seguindo essa mesma postura, após a prisão do poeta como inconfidente, a narrativa será permeada pela citação de versos que pertencem à Segunda parte do poema (Lira XXII), aqueles que, segundo consta em vários relatos sobre a vida do poeta, teriam sido produzidos no cárcere.

Isto posto, cabe observar que os fatos narrados acompanham a sequência dos versos citados, desde a alegria dos amantes em seus primeiros momentos (versos da Primeira parte do poema) até a prisão do poeta, o sofrimento no cárcere e o fim do sonho de amor dos amantes (versos da Segunda parte do poema). Destaque-se, ainda, que há, no conto, um entrelaçamento intertextual que vai além da citação explícita dos versos de Gonzaga, uma vez que este se revela ao leitor também na sequência estabelecida para os versos no decorrer da narrativa e na alusão<sup>11</sup>

10 Por morto, Marília,/ Aqui me reputo:/ Mil vezes escuto /O som do arrastado, /E duro grilhão. Mas, ah! que não treme, //Não treme de susto// O meu coração. //A chave lá soa /No porta segura; /Abre-se a escura, /Infame masmorra /Da minha prisão. /Mas, ah! que não treme, /Não treme de susto /O meu coração. //Já o Torres se assenta;/ Carrega-me o rosto;/ Do crime suposto/ Com mil artifícios /Indaga a razão. /Mas, ah! que não treme, /Não treme de susto/ O meu coração.// Eu vejo, Marília, /A mil inocentes,/ Nas cruces pendentes //Por falsos delitos, /Que os homens lhes dão./ Mas, ah! que não treme,/ Não treme de susto /O meu coração.// Se penso que posso /Perder o gozar-te,/ E a glória de dar-te// Abraços honestos, /E beijos na mão. /Marília, já treme, /Já treme de susto/ O meu coração. //Repara, Marília, /O quanto é mais forte/ Ainda que a morte,/ Num peito esforçado,/ De amor a paixão. /Marília, já treme, /Já treme de susto/ O meu coração.

11 De acordo com Gerard Genette (1982), a intertextualidade se mostra na superficialidade do texto, de forma explícita ou implícita e se confirma através de três processos: a citação, o plágio e a alusão. Esta última é compreendida pelo autor como um enunciado cuja compreensão supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro.

constante a passagens e fatos expressos no poema. Estes recursos utilizados pelo autor não somente acentuam as cores dos fatos narrados, mas também sugerem novas cores e novas perspectivas para mais essa leitura da história de amor de Gonzaga e Marília.

Como parte desse tecido intertextual, que une o que já foi cantado/historicizado e o que está sendo contado, está o final apresentado no conto claudiano para a “desventurada” “Dona Maria Joaquim”, de Vila Rica, que vê, ao longe e ao som de trovões, a partida de seu amado e os seus versos lançados ao mar e afirma que melhor teria sido seguir com o poeta para o exílio e naufragar, “apertados um ao outro”, e serem “comidos pelos peixes, e sepultados eternamente no fundo do oceano, envolvidos nas asas” das poesias de Gonzaga. A menina, ao som das notícias do casamento de Gonzaga em Moçambique, envelhece depressa e, assim como seu amado, enlouquece, assumindo um comportamento que só é possível que seja compreendido por aqueles que tenham conhecimento de sua desventura e de suas dores:

A menina, enlouquecida na sua tristeza sem fim, começou a chegar-se muito aos escravos moços, e passava longo tempo na casa onde eles viviam. Não falava em tal obcecação com mais ninguém, e mandou uma costureira subir a bainha de seus vestidos, de forma a que se lhe visse a barriguinha da perna. (...) A menina gastava uma fortuna na compra de novos servos porque era uma senhora de posses, tendo-lhe falecido o tio, e sempre que chegava um carregamento de rapazotes, revolvía-se ela, toda contente, a verificar se eram bem apessoados, e se possuíam nádegas firmes, e se era largo o peito deles, e se eram fortes os ombros, e encostava-se mais do que a outros, àqueles que mostrassem pulsos grossos que ela não conseguia apertar com os dedos de uma só mão. A partir de uma ocasião raramente em que com dantes ocupava seu quarto, e lá se arranjava num canto qualquer do barracão, e não admitia que eu a acompanhasse. Nos dias seguintes contavam os moleques coisas e lousas que eu não desejo repetir, e tratavam dela em sua conversa como quem trata de uma vaca, e disputavam entre eles quem era o favorito por motivo das moedas que a menina lhes oferecia. (CLAUDIO, 2014, p. 160-167)

Nesse momento do conto, o autor retrata, com cores escuras, uma Marília quase incomum aos olhos do público leitor brasileiro. O escritor português acentua, em sua narrativa, os maus rumores existentes sobre os últimos dias da musa de Dirceu.

As palavras finais da narrativa apresentam uma “menina” “doente” e uma cena descrita pela escrava Olímpia, quando esta encontra “as folhas dos poemas do senhor Tomás”, “espalhadas à toa, por cima o tapete de flores cor-de-rosa”, em meio à imundície dos gatos. Os versos de Gonzaga são citados, no conto, em uma sequência entrecortada que permite ao leitor elaborar sentidos e significados próprios para o desfecho de mais uma das versões da história de Dirceu e Marília.

Inicialmente, é citado o primeiro verso da primeira estrofe e uma parte do antepenúltimo verso da segunda estrofe: “Eu vou, Marília, vou brigar com as feras”, “a garganta a língua estira”, Fragmentos da Lira XXIV, da Segunda Parte. Provavelmente, numa sugestão de síntese, o contista retoma, através dos versos, a luta de Gonzaga para se defender da acusação

de Inconfidente, uma vez que essa lira está entre os versos escritos na prisão, onde se sabe que o poeta elaborou tanto a sua defesa jurídica quanto a sua defesa poética através dos versos de Dirceu. Nessa mesma linha, estão os versos a seguir: “Não teme ao furacão mais violento,” “Árvore que na terra / as robustas raízes”. Colocados fora da ordem estabelecida no poema, os versos ratificam a ideia de inocência cantada pelo poeta que não teme o futuro, mesmo diante do furacão que atravessava a sua existência.

“Uma mulher sequer na esfera toda”. Esse verso apresenta a ideia de uma mulher única, mas também apresenta uma diferença em relação ao verso de Gonzaga que faz parte da primeira estrofe da Lira V, da Segunda Parte: “Uma nuvem sequer na Esfera toda”. O verso seguinte, mesmo incompleto, “Sacode o jogador do copo”, pode ser inferido como uma possível referência às incertezas da vida. Veja-se o contexto de finalização no qual os amantes, aparentemente com um rico futuro à sua frente, têm tudo reduzido a ruínas, loucura e solidão.

Ainda assim, sobrevive, no contexto dos versos que compõem toda a Lira XV da Primeira Parte, da qual fazem parte os versos que encerram a narrativa e a referida lira, “Amo, enfim, prezado Alceu, / Bens que valem sobre a terra, / e que têm valor no céu”, a afirmativa maior desses versos de Gonzaga, pois ele segue o exemplo dos deuses, amando “as virtudes e os dotes”, bens de reconhecido valor tanto na terra quanto no céu. É dessa forma que, propositadamente, “frases incompletas” do poeta encerram o conto, deixando claro para o leitor que muito ainda está por ser dito sobre essa história em seus mais diversos aspectos.

### Algumas palavras finais

No conto *Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu*, utilizando-se de uma narrativa já conhecida pelo público luso-brasileiro, Mário Cláudio elabora também a sua versão para a história de amor de Gonzaga e Marília e, através do uso de algumas estratégias narrativas, apresenta uma perspectiva inovadora para fatos e personagens.

Entre as estratégias utilizadas pelo autor, podem ser apontadas a união entre o real / histórico e o fictício, como forma de preenchimento das lacunas existentes acerca da história contada; a atenção aos detalhes que, ao mesmo tempo em que permite ao narrador uma atividade de recriação e reescrita, também confere veracidade aos fatos; a presença da intertextualidade materializada também na citação dos versos de Gonzaga, ao longo de toda a história; a relação estabelecida entre personagens e natureza, em um primeiro momento, cheia de vida, assim como a convivência dos amantes e, logo a seguir, escura e tremejante com a separação destes. Além dessas, o apelo às sensações e até mesmo a linguagem funcionam como estratégias narrativas que buscam sugerir a “verdade” na exposição dos fatos narrados, assim como na apresentação de seus “personagens”.

No retrato traçado para o poeta luso-brasileiro, Mário Cláudio o descreve como um exilado político que é forçado a deixar em terras brasileiras a mulher amada. Já nas primeiras

linhas do conto, apresentado como “sujeito habituado a coisas finas, e acostumado a frequentar a Corte.” (CLÁUDIO, 2014, p. 151), homem religioso e, portanto divulgador da fé cristã, “não faltava a uma festa de igreja” e concedia “boas esmolas”. Desde menino, Gonzaga já cultivava o desejo de “tratar de províncias longínquas, e de florestas, e de índios, e de tesouros perdidos, e de animais ferozes.” (CLÁUDIO, 2014, p. 156). Sentia o “maior orgulho em que o seu nome se ligasse” ao de Tiradentes, “sendo como ele era digno e corajoso, capaz de libertar os humilhados e ofendidos.” Na prisão, é generoso com os outros presos ao ponto de ser proclamado “santo” e merecedor de “ascender até o resplendor do Paraíso, lado a lado com a sua Marília.” (CLÁUDIO, 2014, p. 159-161). No final do conto, denunciado, preso e degredado para Moçambique, o poeta desiste de sua existência passada e joga ao mar os versos dedicados à Marília. Longe, Gonzaga definha e, sob o domínio de uma esposa rica e autoritária, enlouquece. Enquanto traidor da Coroa, o poeta não pode ser recompensado com o amor.

Marília, a “menina” amada por Gonzaga, é descrita na narrativa como ativa e capaz de atitudes pouco comuns às mocinhas da época. Entretanto, assim como Gonzaga, longe de seu amado poeta, ela definha e enlouquece. Profundamente entristecida e melancolicamente rodeada pelos versos do amado espalhados por cima de um tapete de flores cor-de-rosa e cobertos pela imundície dos gatos, é essa a imagem final de Marília apresentada no conto.

A recepção dos versos de Gonzaga reflete a aceitação destes junto ao público, e não somente o público mineiro, testemunha dos amores refletidos nas liras do poeta, mas do amplo público de língua portuguesa e de outras línguas. Esse fato justifica as palavras de Bandeira (1986, p. 51), ao afirmar que “*Marília de Dirceu* tornou-se desde logo a lírica amorosa mais popular da literatura de língua portuguesa, e nenhum poema, a não ser *Os Lusíadas*, tem tido tão numerosas edições.” A temática amorosa e a perenidade dos versos de Dirceu, assim como os muitos perfis construídos para Gonzaga: o de um patriota, o de um idealizado herói romântico, o de um homem desditado amorosamente, o de um grande poeta, podem ser os elementos que alimentam o fascínio que justifica, não somente as várias reedições da obra *Marília de Dirceu*, mas também toda uma produção literária que tem como tema os amantes da Inconfidência.

E é como parte dessa produção que surge essa nova perspectiva acerca da história de amor dos eternos amantes de Vila Rica e acerca de seus “personagens”, que, através da escrita de Mário Cláudio, representante do conto português contemporâneo, delineia aos olhos do leitor mais uma das versões dessa história / biografia / ficção como síntese da visão do além-mar sobre os mais célebres amantes da colônia, na forma de conto novo para uma história secular.

## Referências

AGUIAR, Melânia Silva de. In: **Marília de Dirceu**. Edição do Bicentenário. Prefácio, notas, estabelecimento do texto e cronologia da vida e da obra por Melânia Silva de Aguiar. Rio de Janeiro: Garnier, 1992.

BANDEIRA, Manuel. **Seleta em prosa e verso**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.

ARNAUT, Ana Paula. Três homens e um livro: Boa Noite, Senhor Soares, de Mário Cláudio. In: **Norma e transgressão 2**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2011.

BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: CLÁUDIO, Mário. **Triunfo do amor português**. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

CLÁUDIO, Mário. **Meu Porto**. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CLÁUDIO, Mário. **Triunfo do amor português**. Prefácio de Agustina Bessa-Luís. 3. ed. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La littérature au seconde degré**. Paris: Seuil, 1982.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Edição do Bicentenário. Prefácio, notas, estabelecimento do texto e cronologia da vida e da obra por Melânia Silva de Aguiar. Rio de Janeiro: Garnier, 1992.

LUCAS, Fábio. **Poesia e prosa no Brasil**: Clarice, Gonzaga, Machado e Murilo Mendes. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MOISÉS, Massaud. **O conto português**. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 2. ed. São Paulo: Globo, 1987.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SOARES, Martinho. **O essencial sobre Mário Cláudio**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.

## **WHAT'S IN A NAME? A SIDA NA NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA, ENTRE INSCRIÇÃO E SILÊNCIO**

## **WHAT'S IN A NAME? AIDS IN CONTEMPORARY PORTUGUESE NARRATIVE, BETWEEN ENUNCIATION AND SILENCE**

*Paulo Alexandre Pereira<sup>1</sup>*

### RESUMO

Pretende-se, neste artigo, analisar a tematização da sida na narrativa portuguesa contemporânea, partindo de uma prospeção não exaustiva da sua inscrição ficcional num *corpus* selecionado – e que integrara narrativas de Guilherme de Melo, Domingos Lobo, Eduardo Pitta, Teolinda Gersao, Pedro Vieira ou Inês Pedrosa – para, em momento posterior, averiguar as razões explicativas da presença lateral ou rarefeita da doença no romance português contemporâneo. Com efeito, na ficção portuguesa contemporânea, é verdadeiramente excepcional a presença de uma (auto)ficção de sentido agonico-testemunhal, consubstanciada num romance da sida, ao invés do que se verifica noutros campos literários. Assim, partindo de uma recolha representativa de narrativas em que a experiência da sida assume variável relevância diegética, nelas se analisará a presença vestigial da doença, tentando justificar a exploração mais assídua do tema em obras excêntricas ou tangenciais ao cânone literário, frequentemente próximas do romance documental.

**PALAVRAS-CHAVE:** sida, narrativa portuguesa contemporânea, silêncio, representação literária da doença.

### ABSTRACT

In this article, we aim to examine the thematization of Aids in contemporary Portuguese fiction, by carrying out a non-exhaustive survey of the fictional depictions of the disease found in a selected literary corpus, including narratives by Guilherme de Melo, Domingos Lobo, Eduardo Pitta, Teolinda Gersao, Pedro Vieira, and Inês Pedrosa. Additionally, we will discuss the reasons underlying the subordinate, virtually negligible, place occupied by the disease in Portuguese fiction. In fact, in contemporary Portuguese narrative, (auto)fiction with an explicit confessional or testimonial intent, typical of the Aids novel, is truly exceptional, contrarily to what happens in other literary contexts. Thus, drawing on a representative selection of narratives in which the experience of Aids is given variable diegetic relevance, we will examine the vestigial literary traces left by the disease, suggesting reasons that might account for the fact that literary works situated on the fringe or even outside the literary canon, such as the documentary novel, appear to be more inclined to address the aids subject.

**KEYWORDS:** Aids, Portuguese contemporary narrative; silence; literary representation of disease.

<sup>1</sup> Exerce funções como Professor Auxiliar no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, desde 1991. É licenciado em Português/Inglês (Universidade de Aveiro, 1990), Mestre em Literatura Comparada (Universidade Nova de Lisboa, 1996) e Doutor em Literatura (Universidade de Aveiro, 2005). Desenvolve investigação em Literatura Portuguesa (medieval e contemporânea). Integrou a equipa de investigação dos projetos «Teografias: Literatura e Religião» e «A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica». É investigador integrado no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas.



1.

Numa passagem dos seus *Diários*, relata Al Berto um episódio que aqui recupero de partida, como uma espécie de gesto metonímico exemplar. Conta o poeta, declinado em diarista, numa entrada datada de 21 de março de 1991:

Jantámos com a Mena e Alexandre. Depois chegou o P. Nozzolino. Houve merda – melhor, fiz merda – porque me recusei a ver um filme/foto – sobre a SIDA. Acabei por agarrar no casaco para sair, embora a discussão tenha deixado mal-dispostos nós todos. Não posso fazer de outra maneira. Há momentos em que não cedo. Não me apetece mais falar, ouvir ou ver nada sobre o assunto. (2013, p. 359)

Esta reivindicação do direito a um silêncio *post factum*, aqui formulada nos termos de uma enfática denegação, bem pode tomar-se como sintomática de uma lógica supressiva que parece ter-se instalado no domínio das muito rarefeitas representações ficcionais da sida no campo literário português. É certo que na poesia contemporânea – com destaque para a do próprio Al Berto, autor de um poema emblemático, justamente intitulado “Sida”, incluído em *Horto de Incêndio* – ressoa pontualmente a memória traumática desses anos da peste e são nela, talvez ao invés do que seria presumível, mais audíveis os ecos da pandemia, mesmo se distorcidos pela refiguração imagética ou pela reticência elíptica. Com efeito, se a poesia, desde cedo, se incumbiu de dar voz ao apocalipse privado ou coletivo daquela que nela surge exclusivamente representada como peste *gay*, a narrativa, à partida mais apetente para filiar-se numa gramática de representação de tipo mimético-documental, revela-se surpreendentemente discreta na textualização da doença e dos seus efeitos. Esta paradoxal tendência antirreferencial só à primeira vista, de facto, o é.

Na verdade, como já em ensaio de 1988 notava Eduardo Prado Coelho, “hoje poderemos afirmar que *a homossexualidade é uma das áreas temáticas mais intensas e explícitas da poesia portuguesa contemporânea*, o que se pode ler em obras de assinalável elaboração e risco *no dizer da sexualidade*” (1988, p. 123, itálicos do autor, a referir Jorge de Sena). Ora, esta inclinação homoafetiva, legível em muita da poesia portuguesa contemporânea, e os cenários de dissidência erótica que nela regularmente se inscrevem permitem compreender que a sida, congenitamente associada, em razão de uma proto-história epidemiológica de que o senso comum verdadeiramente nunca a exonerou, à “gramática predatória” (PITTA, 2003, p. 26) de uma certa margem homossexual encontre nela um espaço natural de tematização. Esta homossexualização de uma pandemia que, pouco depois de ter deflagrado, cedo se veio a descobrir não poupar ninguém, tornou-se, no plano da mitologia pública, inseparável de uma etiologia de base moral, amparada pela convicção apaziguante de que existiam “grupos de risco”, reeditando, portanto, um silogismo elementar que confirmava a insalubridade hipersexualizada do corpo homossexual: “se homossexualidade =

promiscuidade, e promiscuidade = AIDS, então homossexualidade = AIDS” (BESSA, 1997, p. 45). Preferiu-se, assim, ignorar que “entre a cama e o boletim epidemiológico há mais coisas do que sonha nossa vã filosofia” (BESSA, 1997, p. 66).

No que especificamente diz respeito à narrativa, e sobretudo em confronto com outros contextos literários em que, logo na década de 80 e ao ritmo vertiginoso do contágio, emerge e se propaga uma copiosa literatura da sida, o silêncio da ficção portuguesa não deixa de desconcertar. Num artigo de 2012, Eduardo Pitta anotava essa reticência dos escritores portugueses em transpor ficcionalmente o tema do VIH/SIDA e interrogava-se: “Trinta anos passados sobre a descoberta do VIH, em Junho de 1981, é revelador que a representação da sida na literatura portuguesa seja praticamente nula. O défice de real traduz o quê? Conflito com a realidade? Eugenia corporativa? Provincianismo?” (2012, p. 41). Em certa medida, o ensaísta tinha, já antes e noutra lugar, expandido reflexões que permitiam responder às questões que, mais tarde, abertamente formula: num estudo fundador, intitulado **Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea**, ao contestar a existência de uma produção literária especificamente *gay* em Portugal, onde vigora “uma sociedade tradicionalmente hipócrita, e sexualmente repressiva (mesmo ao nível da expressão)” (2003, p. 9), Pitta ajuda a elucidar a micropolítica do desejo em razão da qual a sida raramente ousa dizer o seu nome na ficção portuguesa. Se, como aí sustenta o autor, “sem escritores *gay*, não pode haver literatura *gay*” (2003, p. 9), pode acrescentar-se que, sem eles, também dificilmente poderá medrar uma “literatura da sida”, até porque, nos espaços literários onde ela emergiu e se autonomizou enquanto formato ficcional, como o norte-americano ou o francês, “le lien entre ‘AIDS literature’ et ‘gay literature’ est quasiment systématique” (KLEIN-SCHOLZ, 2014, p. 21).

Esclareço, de partida, que decalco da expressão consagrada pela crítica anglófona (*AIDS literature*) o equivalente português “literatura da sida” para aqui designar um extenso e multiforme *corpus* literário e/ou paraliterário, quase sempre de incidência autobiográfica, em que a doença (o seu diagnóstico, efeitos, tratamento e desfecho) constitui a verdadeira força gravitacional do relato. A autopatografia do doente de sida – ou, no expressivo neologismo de Lydia Lamontagne, a sua *autobio(sida)ficção* (2005, p. 10) – oscila, assim, entre o registo do holocausto privado de um sujeito que, em regime de confissão antepóstuma ou em mais oblíquo desdobramento autoficcional, insiste em escrever a própria morte, e a evocação elegíaca e pós-traumática de quem, movido por um dever de memória, assume a iniciativa de da doença dar testemunho. No arco transgenérico descrito por esta *littérature-vérité*, a retórica testemunhal que coliga estes textos autobiográficos, autofccionais ou memorialísticos, muitas vezes saídos do punho do próprio doente – o que justifica, aliás, a sua recorrente comparação com a literatura da Shoah<sup>2</sup> – explica a rarefação da narrativa expressamente ficcional, preferindo os

2 Sobre as afinidades que aproximam a literatura da sida e a literatura do Holocausto, ambas confrontadas com insolúveis desafios representacionais colocados pela irredutibilidade do trauma à linguagem, sustentam Tim Dean e Steven Rusczyck que “understood as a response to trauma, the literature of AIDS may be more akin to war literature or Holocaust literature than to other kinds of gay and lesbian writing” (2014, p. 713).

autores, à manufatura árdua do romance, o registo intermitente ou indisciplinado da crónica ou do diário<sup>3</sup>. Num caso como no outro, o desígnio militante destes escritos é iniludível: dizer equivale neles sempre a denunciar, em registo vigorosamente militante ou de mais vigiada contenção, a homofobia institucionalizada, o pânico sanitário e o terrorismo clínico, a inumana quarentena das vítimas, comunidade de párias condenados pelo vírus à fatalidade do desamparo e da morte social.

Entre nós, a invisibilidade endémica da comunidade homossexual, aliada à anemia do associativismo *gay*, fenómenos já interpretados como expressão sociológica de uma “situação de semiperiferia da formação social portuguesa”, concorreram para que, como bem salientou Fernando Cascais (2006, p. 117), “a luta contra a sida surgisse desvinculada do discurso emancipatório *gay*”<sup>4</sup>. Explica o autor:

Em Portugal, o discurso do combate à epidemia foi encabeçado por terceiros não ligados à comunidade *gay*, e nomeadamente pela classe médica, cuja autoridade, tanto científica como social, se mantinha intacta. A luta contra a discriminação dos seropositivos e doentes pôs invariavelmente a tónica no bem comum, sem se assumir como porta-voz dos seus interesses particulares e sem sequer lhes fazer referência explícita, antes os diluindo no âmbito mais vasto dos direitos humanos e de cidadania. (2006, p. 118)

Ora, a ausência de um plano reivindicativo especificamente dirigido à comunidade homossexual fez postergar qualquer projeto concertado de ativismo militante, sem o qual dificilmente uma literatura da sida encontraria condições para vingar entre nós. Sem tempo nem espaço para prolongar estas reflexões de carácter socioliterário, ressalvo que elas me servirão aqui para formular uma reserva preliminar, em relação aos textos que integram o elenco de que me irei ocupar. Investigar a antropologia romanesca da sida, no caso da narrativa portuguesa contemporânea, implica, como em breve se perceberá, não tanto analisar os “textos da sida”, mas, mais rigorosamente, rastrear “a sida nos textos”, para retomar o *distinguo* metodológico estabelecido por Hélène Jaccomard (2000, p. 93).

Com efeito, de entre os textos recenseados, só num deles – refiro-me ao romance *Como um rio sem pontes* (1992), de Guilherme de Melo – parece o dispositivo narrativo replicar vários dos códigos formalizantes da *Aids novel*, mesmo se o lastro pós-colonial da efabulação deixa pressentir a intrusão contaminante de um cronótopo especificamente português, que, aliás, também se intromete no conto “Pena Capital”, de Domingos Lobo. Nos restantes casos,

3 Como argumenta Dominique Fernandez, ele próprio autor de um dos primeiros *romans du sida*, “la première cause de cette infériorité tient sans doute au fait qu’il s’agit presque toujours de témoignages, écrits par les malades eux-mêmes : pas de vue d’ensemble, donc pas de construction, des récits qui filent au ras de l’expérience individuelle, fragmentés, parcellaires, aléatoires, des débris de journaux intimes plutôt que de véritables œuvres”. (apud SPOIDEN, 2001, p. 96-97)

4 Referindo-se à criação, por Margarida Martins, da associação Abraço, em 1992, Eduardo Pitta dá conta, nas suas *Memórias*, da quase absoluta invisibilidade social da doença, em Portugal, ainda por essa época: “Naquela altura, oito anos passados sobre a morte do cantor António Variações, a sida continuava um interdito mesmo para as pessoas que se tinham manifestado ‘impressionadas’ com as mortes de Rock Hudson (em Outubro de 1985) e Freddie Mercury (em Novembro de 1991). (...) Aparentemente, o livro de Sontag – *Aids and Its Metaphors*, 1989 – não servira para nada”. (PITTA, 2013b, p. 110-111)

aliás, também se intromete no conto “Pena Capital”, de Domingos Lobo. Nos restantes casos, a “escrituralização da doença” (SPOIDEN, 2001, p. 27) insinua-se em subintrigas colaterais (*Cidade Proibida*, de Eduardo Pitta), surge circunscrita a micronarrativas subordinadas (*Já não gosto de chocolates*, de Álamo Oliveira), participa como ingrediente supletivo de um romance-crónica de costumes, em inflexão urbana e contemporânea (*Última Paragem, Massamá*, de Pedro Vieira), ou funciona como motivo propulsor de uma meditação de tipo abstrato sobre o livre-arbítrio e a culpa, num tempo de deserção do sagrado (“Se por acaso ouvires esta mensagem”, de Teolinda Gersão). Noutros casos, enfim, a presença da subjetividade seropositiva constitui motivo meramente acidental e não se lhe atribui outra função senão a de coadjuvar a reconstituição verista de uma certo *Zeitgeist* contemporâneo (*Dentro de ti ver o mar*, de Inês Pedrosa).

Não podendo demorar-me em considerações atinentes à sociologia dos produtores literários nem na ponderação do seu – seguramente desigual – mérito literário, registo, de passagem, que, na sua maioria, estas obras parecem implantar-se num território que, à falta de melhor termo, poderia ser definido como *paracanónico*, mantendo, por isso, uma relação tangencial com a literatura institucionalizada. Já Stéphane Spoiden notara, para o caso francês, que eram justamente os “autores marginais” e “descentrados” (2001, p. 26) em relação à *doxa* literária aqueles que mais recorrentemente se sentiram compelidos a glosar ficcionalmente a doença, acrescentando que “le caractère collectif de la littérature du sida se voit confirmé par le fait, qu’à ce jour, elle n’ait pas encore produit ce qu’il est convenu d’appeler une ‘grande œuvre’ (...) La littérature du sida doit donc son caractère ‘révolutionnaire’ par le fait qu’elle n’a pas encore de grande œuvre, et qu’il ne s’agit pas d’une littérature de maître (...)” (2001, p. 108). Também no caso português se confirma aquela que parece ser a tendência para que as imagens ficcionais da doença prevaleçam numa escrita desmonumentalizada, empreendida por um “cânone marginal” (PEARL, 2013, p. 26)<sup>5</sup> de escritores, como se só aos “autores menores”<sup>6</sup> fosse consentido “chafurdar na realidade” (PITTA, 2012, p. 41).

5 A expressão é utilizada por Monica Pearl, que considera que “the works considered here are representative of a large canon of gay male AIDS fiction, that is, fiction written by and about gay men that significantly addresses AIDS within its narrative. The canon is a *non-mainstream canon*, and in this sense is, paradoxically, a *marginal canon*”. (2013, p. 26)

6 Utilizo a expressão “autores menores” sem qualquer conotação esteticamente depreciativa, pretendendo, antes, por seu intermédio, designar os escritores que praticam uma “literatura menor”, na aceção que ao termo foi conferida por Deleuze e Guattari: “As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).” (1975, p. 61). O conceito de “literatura menor” foi já, com incontestável pertinência, aplicado por Stéphane Spoiden à literatura da sida. (2001: 105-109)

2.

Não há dúvida de que, na narrativa portuguesa contemporânea, a sida é ainda e sobretudo, nas palavras do narrador de *Última Paragem, Massamá*, a “doença dos paneleiros, como diz o povoleu à boca cheia” (VIEIRA, 2011, p. 11) ou, quando muito, na versão mais inclusiva que surge em *Que farei quando tudo arde*, de António Lobo Antunes, “a doença que mata os maricas e as mulheres da vida” (ANTUNES, 2001, p. 250). Embora, nas narrativas sob escrutínio, a infeção constitua estigma sintomático dos socialmente proscritos ou dos sexualmente dissidentes (o travesti em *Que farei quando tudo arde*; o toxicodependente em *Como um rio sem pontes*; os homossexuais em *Cidade Proibida, Já não gosto de chocolates e “Pena Capital”*; o heterossexual trãnsfuga de *Última Paragem, Massamá*), secundando, portanto, o preconceito alterofóbico que ergue fronteiras estáveis entre estes grupos de risco e uma abstrata norma ético-sexual, os textos parecem reticentes no que diz respeito à nomeação expressa da doença, identificando-a só ocasionalmente através do acrónimo medicamente consagrado ou eufemizando, pelo recurso a uma dicção perifrástica ou circunloquial, a sua explícita designação. O romance de Guilherme de Melo ilustra modelarmente essa retórica do evitamento, sustentada, no caso, pela mãe de Miguel, o protagonista heroinómano que, na cama de um hospital, se entrega a uma melancólica jornada de íntima retrospeção, enquanto aguarda uma morte que sabe ser certa. Designada, ao longo das páginas iniciais, como “doença” (MELO, 1992, p. 14), ou “isto” (p. 22), o diagnóstico de sida só será efetivamente revelado ao leitor, único cúmplice do monólogo interior do protagonista, já no segundo capítulo. Esta diferiçãõ do nome, sintomática da resistência familiar em pôr em palavras um tabu inominável, é, por outro lado, igualmente reveladora da conspiração de silêncio social em torno da enfermidade. Por isso, conjectura Miguel que o pai teria certamente mentido a uma das suas funcionárias dizendo que “tem o filho muito mal, com um cancro. Ou talvez com uma leucemia”, porque “ninguém diz a ninguém ‘tenho o meu filho a morrer de sida’” (p. 46).

Em *Já não gosto de chocolates*, a rasura do nome da doença que vitima John permite à família de emigrantes açorianos radicados na Califórnia – e sobretudo a Joe Sylvia, o patriarca que nunca “fora capaz de aceitar uma realidade simples: ‘John era gay’” e, na sua escala privada da abjeção “antes um filho corno ou uma filha puta!” (OLIVEIRA, 1999, p. 151) – esconjuram a vergonha social de ter criado, no seu seio, um filho que padecia de “uma peste que alastrava como mancha de crude e que era fatal” (p. 154). A abertura do capítulo de que John é protagonista e que, interpolado num sintagma narrativo mais amplo vem a constituir uma espécie de *Aids short story*, não deixa dúvidas sobre este pudor consensualizado: “John foi o caso patético da família: morreu de sida, sob o selo da ignomínia. Calaram, calaram, não a morte, mas a sua causa, embora, em Tulare, toda a gente o soubesse” (p. 151)<sup>7</sup>. Análoga

7 O romance de Álvaro Oliveira é, em virtude da forma modelar como retextualiza, enxertando-as na tradição da narrativa de emigração açoriana, as convenções da *Aids* novel norte-americana, caso verdadeiramente singular no âmbito do *corpus* aqui analisado. O capítulo intitulado “John & Danny” constitui uma espécie de novela-dentro-do-romance que reedita, com uma “cor local” que decorre da origem açoriana das personagens, os estilemas da ficção da sida consagrada por um Armistead Maupin ou um Michael Cunningham, por exemplo.

estratégia de silêncio é ainda a que Danny, amante de John e espetador do escandaloso horror da sua agonia, adota, perante Joe Sylvia, o pai do companheiro desaparecido, a quem recusa “contar o que foram os últimos dias de John”:

Ele poderia lá saber o que foram esses dias. Guardá-los-ia bem no fundo da memória e não lhes diria nunca como a morte era capaz de ser cruel, ao ponto de gozar com a fragilidade das pessoas. Não diria nada. Nem ao pai do seu amante, nem aos irmãos do seu amor. (...) Não. Danny calaria para sempre, em nome de um amor sublimado pela diferença, o definhamento degradante de John. (p. 172)

Como bem explicam Tim Dean e Steven Ruszczycky, este recuo intencional da palavra corresponde, no caso de uma doença que foi já descrita como “epidemia da significação”<sup>8</sup>, a uma complexa e, por vezes, contraditória política da representação:

A motivated refusal to write about AIDS (...) undergirds the epidemic's complex politics of representation. (...) It is as if, by not mentioning it, AIDS might become more distant, less threatening. Silence generates the illusion of safety. This discursive strategy seeks to protect those who are (or who imagine themselves to be) HIV-negative by quarantining those living with HIV/AIDS in a kind of unreality, where their lives and deaths barely register. In response to this strategy of silencing, the activist group ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) adopted as its motto “Silence = Death,” a slogan that made it politically imperative to create counter-discourses about the epidemic. (2014, p. 713)

Recusando o silêncio patogénico, estes contradiscursos sobre a epidemia encontrarão acolhimento no espaço da ficção, sempre que nela se tenta corajosamente “chamar as coisas pelo nome”, como lembra à mãe o protagonista do romance de Guilherme de Melo:

– Mãe, eu sei o que tenho. Não precisas de entrar em nenhum jogo. Ninguém precisa. As coisas são o que são e há que ter a coragem necessária de as chamar pelo nome. (1992, p. 59)

Regulados por uma retórica dúplice, os textos portugueses que narrativizam a sida oscilam, assim, entre a linguagem tácita do subentendido e a palavrosa dissecação do corpo enfermo, evocativa, em larga medida, da tradição da patografia naturalista. Assim, de par com o pudor nominativo a que antes se aludiu, torna-se ostensiva uma minuciosa semiologia da doença, com óbvia tradução no inventário exaustivo dos seus sintomas, procedimentos médicos ou medicamentos usados, como se essa hiperenunciação clínica permitisse, por um estranho efeito de tecnicismo distanciador, contornar a iminência indizível da morte. Em *Última Paragem, Massamá*, a confirmação do diagnóstico de Lucas é precedida por um brevíssimo capítulo que, em formato próximo do verbete enciclopédico e prescindindo de qualquer

8 A expressão foi utilizada por Paula Treichler em “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification” (1999, p. 357-386).



expediente de estetização da doença<sup>9</sup>, esclarece, com recurso às metáforas bélicas examinadas, em estudo célebre, por Susan Sontag<sup>10</sup>, a fisiopatologia da infeção por VIH:

O vírus da sida pertence ao grupo dos retrovírus. Quando entra na corrente sanguínea ataca sem piedade os linfócitos, que são uma espécie de glóbulos brancos, de defesas, após o que acontece uma fusão de membranas, entre o vírus e as células hospedeiras. Após juntar-se ao ADN humano começa a replicação em massa, como se se tratasse de uma onda do mal, a espuma a ameaçar lá no fundo, a força que há-de varrer o corpo todo a pressentir-se. Uma grande fatia vai na corrente. (VIEIRA, 2011, p. 165)

Não é, portanto, incomum que para o discurso ficcional se desloque o dossiê clínico do protagonista, numa demonstração evidente da colonização biomédica do corpo VIH, como fica patente neste passo de *Como um rio sem pontes*:

Enquanto falas, pai, o olhar dela vai tateando os vagos restos de cabelo que me cobrem o crânio. “Um dos efeitos secundários do AZT é a queda de cabelo, mãe!”, tenho vontade de lhe gritar. Mas remordo as palavras e continuo a ouvir-te, fingindo não dar pelo olhar que ela vai disfarçadamente descendo do crânio às faces chupadas e sem cor, à boca entreaberta num esgar por onde o ar entra e sai num respirar sibilante. Depois vem mais abaixo, tateia-me o peito onde as costelas se desenham à flor da pele. Fica parado na linha fina dos braços descarnados, na agulha presa às costas de uma das mãos esqueléticas e por onde o soro se escoia para dentro de mim gota a gota. (MELO, 1992, p. 27)

A medicalização dos instantâneos ficcionais da doença explica, assim, que, no plano do discurso, se propague uma abundante gíria de inspiração anatomoclínica, expressiva dessa hipervigilância somática exercida pelo “medical gaze” (RENDELL, 2004, p. 43) que, em simultâneo, observa e nomeia. Em *Cidade Proibida*, quando visita, no “albergue especializado em recuperação de seropositivos” (PITTA, 2013a, p. 89) onde se encontrava, o tio doente, Rupert é confrontado com a “exasperante minúcia” (p. 90) das suas descrições:

Rupert nunca ouvira falar de células CD4 e outras que tais, sentia-se aturdido, o desamparo era total. (...) Lidava mal com a doença, reagiu com náusea e um princípio de *migraine* à descrição pormenorizada da síndrome de Ménière, dos febrões alucinatórios, dos momentâneos acessos de cegueira, da irrupção de gânglios do tamanho de rainhas-cláudias, das hemorragias da fistula rectal, da espiral de vômitos... (2013a, p. 90)

9 É, aliás, essa recusa da estetização da sida, figurada como doença intransitiva e imanente, sem proveito e sem exemplo, que, segundo Stéphane Soipden, a distancia das representações de outras enfermidades que a precederam, como a sífilis ou a tuberculose: “La littérature du sida ne procède à aucune esthétisation de la maladie ou de la dégradation telle que l’on a pu l’observer au XIXe siècle avec le décadentisme, par exemple (...). La description clinique de la maladie, dérivée du regard médical, n’incline en effet guère à des penchants esthétiques. Le sida est relaté comme une expérience vécue, certes malheureuse et dramatique, dans toute son immanence” (2001, p. 11).

10 Refiro-me, como é evidente, ao ensaio **A Sida e as suas metáforas**, originalmente publicado por Susan Sontag em 1989. (SONTAG, 1998)

No conto de Teolinda Gersão – excecional, no *corpus* considerado, quer por ser enunciado por uma mulher infetada por via heterossexual, quer por nele a exposição meticulosa da doença e dos seus efeitos ser nitidamente lateralizada, abrindo espaço a uma meditação de natureza ético-religiosa sobre a responsabilidade e a culpa –, são ainda os sintomas que pressagiam uma doença, cujo nome nunca chegará a ser revelado. Contudo, o corpo já não surge aqui, recuperando palavras sugestivas de Hervé Guibert, figurado como um “laboratório que se oferece em exibição”<sup>11</sup>: na realidade, a “pequena mancha na pele” (GERSÃO, 2007, p. 87) – alusão clara ao sarcoma de Kaposi, estigma visível num corpo que assim dá a ler a própria doença<sup>12</sup> – e o sangue que “não mente” (p. 88) parecem ser antes a objetivação metafórica desse atávico consórcio de *eros* e *thanatos* de que a sida representa, no conto, a mais sinistra expressão. Com efeito, como observam Joseph Lévy e Alexis Nouss,

Si la contamination du sang est la dimension intérieure et la preuve de la maladie, sa codification extérieure obéit à un marquage du corps dont la perception pourrait rappeler les tatouages des sociétés primitives et de l’univers concentrationnaire nazi. (...) Devant l’invisibilité du facteur causal de la maladie (...) la lésion observée quasi obsessivement devient la marque physique du sida, l’équivalent du signe de malédiction biblique. (1994, p. 54-55)

Nos testemunhos ficcionais portugueses, são francamente atenuadas a “folie scopique” (KLEIN-SCHOLZ, 2014, p. 243) e a designada violência iatrogénica – isto é, resultante das intoleráveis sevícias perpetradas pelos médicos – que se encontram retratadas, com impudor expressionista, nos romances de um Hervé Guibert, onde convergem para a denúncia de um brutal terrorismo biomédico. Ainda assim, *Como um rio sem pontes* é, de entre as que as narrativas sob escrutínio, a que mais longamente se detém na pintura disfórica da paisagem hospitalar e na escalpelização da devassa médica a que é sujeito o corpo em desintegração:

Há agora um tubo que me escorrega até à traqueia, para ajudar a expelir as mucosidades que se alojam nos pulmões e me sufocam. E esta manhã, pela primeira vez desde que para aqui vim, decidiram algaliar-me. Sinto este líquido, que adivinho turvo e espesso e que os meus rins dolorosamente filtram, escorrer, gota a gota, para o saco dependurado de um dos lados da cama. Lentamente, tudo em mim se desfaz, coalha, esvai. (MELO, 1992, p. 154)

11 As palavras de de H. Guibert encontram-se em *La Mort Propagande*: “Mon corps est un laboratoire que j’offre en exhibition, l’unique acteur, l’unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations” (2009, p. 8).

12 Sobre a semiologia dos sintomas e a conceção do corpo-VIH como texto, cf. as seguintes reflexões de Monica Pearl: “One must read from the body’s markings, or symptoms, the course of the illness. The illness is a transcription to be read, to be interpreted (...) Like narrative, the skin is the site of the exposure of the inside (the private) to the outside (public). (...) The markings on the body of the individual with AIDS constitute the prototypical AIDS text: they trace the development of an identity transformed by illness”. (2013, p. 68)

Submetido a todo o tipo de exames, análises, punções e biopsias, violentado por um “cortejo de agulhas picando, mordendo, queimando, buscando a certeza de que ninguém já duvidava” (p. 161), Miguel reconhece “em cada doente, a cobaia” (p. 127). Mas, ao dar testemunho do Leviatã médico e da engrenagem hospitalar, ele é uma voz desacompanhada, num cortejo de narrativas que parecem, antes, tender a “sanitizar” a doença, deixando fora de cena o mostro abjeccionista das suas misérias físicas, e apresentando-a, mais laconicamente, como inapelável sentença de morte, talvez porque, como foi já observado, só “na morte e na perda se torna possível universalizar a experiência da aids” (ALÓS, 2019, p. 5).

Os autores parecem, por outro lado, bastante mais apetentes para a exploração do *pathos* que acompanha o momento de revelação do diagnóstico. Em “Pena Capital”, o protagonista encontra-se absorto numa longa anamnese autobiográfica, enquanto se submete a uma colheita de sangue e aguarda a confirmação do diagnóstico de seropositividade:

Tinha as mãos suadas. Notava-se-lhe algum nervosismo enquanto procurava um bloco de notas, consultava os papéis. São os segundos testes. Eu sei, doutora. Já não há dúvidas. Não, já não há dúvidas. (LOBO, 2009, p. 42).

Em *Última Paragem, Massamá*, a encenação dessa anagnórise trágica, o momento em que Lucas é confrontado com a irrevogabilidade do diagnóstico, chega mesmo a instabilizar genologicamente o discurso do romance, fazendo emergir um inesperado interlúdio melodramático protagonizado pelo médico e pelo paciente:

(Subida de luzes)  
Loçal: Centro de Aconselhamento e Diagnóstico – CAD  
MÉDICO:  
A partir de agora tem de ter muita força  
LUCAS  
Falar é fácil  
MÉDICO  
Acredite, se não tiver confiança em si, se não procurar a ajuda dos que o rodeiam, o caminho será mais difícil  
LUCAS  
É por causa dos que me rodeiam que estou aqui  
MÉDICO  
É natural que sintas revolta, mas depois sentir-se-á melhor, vai ver. E vai agradecer todo o acompanhamento que puder ter, da sua família mais próxima, dos seus amigos.  
LUCAS  
O doutor sabe se os mortos da sida podem ser cremados?  
(Luzes em *fade out*, desce o pano. Ninguém aplaude). (VIEIRA, 2011, p. 179)

O protagonista do romance de Guilherme de Melo sintetiza, com lapidar lucidez, os efeitos devastadores desse ato de reconhecimento, mesmo quando ele mais não é do que a íntima confirmação de uma certeza desde há muito intuída:

De repente o pavor. De repente, o pânico. Não, vocês não sabem o que é o momento exacto em que se decide tomar conhecimento daquilo que já há muito o subconsciente segreda e que, inconscientemente, fingimos não escutar. Vocês não sabem o que significa o instante decisivo em que de súbito se diz por dentro de nós mesmos: é. (MELO, 1992, p. 160)

Se, numa teleologia narrativa controlada pela progressão da doença, “invariavelmente é a descoberta da condição de soropositividade que ‘aciona’ o desenrolar dos fatos, seja como o elemento inicial da cadeia de acontecimentos, seja como o ápice, a partir do qual se encaminha o desenrolar da narrativa” (ALÓS, 2019, p. 5), é também essa peripécia transformadora que faz detonar o processo de radical metamorfose do sujeito doente que, subitamente investido de uma “lucidez extraordinária”, descreve, como assinala Stéphane Spoiden, “un double mouvement simultané de rapprochement vis-à-vis des autres et de repli sur soi” (2001, p. 65), acrescentando que “le sida est dès lors perçu, non seulement comme agent intensificateur de l’existence, mais également comme occasion de renouveau” (p. 70). Essa dramática refundação de si e das suas circunstâncias torna-se premente em vários dos textos aqui estudados. Em *Como um rio sem pontes*, a doença é o *kairós* que possibilita a reaproximação *in extremis* da família desagregada (mesmo que dificilmente possam vir a reerguer-se as pontes profetizadas pelo título do romance), assim como a revisitação psicoterapêutica das memórias de infância num tempo colonial pré-lapsário. A conquista de uma insuspeitada cumplicidade com a mãe ausente é, aliás, registada pelo protagonista, quando faz notar que “é a primeira vez na vida que me dás de comer pela tua mão. Nunca o fizeste quando eu era pequeno” (MELO, 1991, p. 29). Em *Última Paragem, Massamá*, a reconfiguração das relações familiares, subsequente à descoberta da doença e posterior hospitalização de Lucas, dará lugar a uma inesperada solução triangular: é Vanessa, vítima de uma “traição consentida”, que insiste em que João, o amante *gay* com quem Lucas se envolvera, assumia, com ela, as funções de cuidador do homem que ambos amaram, propondo uma curiosa reconversão do modelo hegemónico de conjugalidade heteronormativa.

Esta tendência para a restauração de vínculos emocionais e redes de solidariedade, consequência direta do processo de esclarecimento psicoafetivo catalisado pela consciência da doença, faz a narrativa acercar-se da dinâmica transformadora que anima o *Bildungsroman*. Articulando o *script* narrativo da *coming out story*<sup>13</sup>, assídua na ficção *gay*, com as convenções tópicas da narrativa de formação –que, em Guilherme de Melo, Álvaro Oliveira e Domingos Lobo, assumem nítido destaque –, a instituição de uma identidade seropositiva é, nestes textos, correlativa de uma “segunda saída do armário” (ALÓS, 2019, p. 5), como exemplarmente se verifica em *Já não gosto de chocolates*, quando John conta à irmã ser vítima da doença:

13 Como explica Anselmo Alós, “as narrativas de *coming out*, as mais frequentes e populares na ficção *gay* antes do advento da aids, são simultaneamente narrativas de perdas e de libertação. Há quatro eixos recorrentes nesse tipo de narrativa: a) a perda da identidade (heterossexual); b) o início de uma jornada de percalços (que, via de regra, está estruturada com elementos de *Bildungsroman*); c) o tratamento da perda, da tristeza e da melancolia como elementos temáticos fundamentais e d) a descoberta de uma nova identidade”. (2019, p. 4)

John telefonou a Maggie: “Estou muito doente...” E, depois de um silêncio demolidor, acrescentou: “Aids!” Ela sentiu-se estupificar, pata atolada na parvoíce da alma. Bombardeou-o com perguntas: “Mas quem foi que te passou a doença? Drogas-te? Tens a certeza? Já mataste quem te contaminou? Contaste ao pai? Não lhes digas nada! Merda! Porra! Não tens juízo? Não será mentira? Não terão trocado as análises? Onde é que estás? No hospital? O que é que os médicos dizem?”. (OLIVEIRA, 1999, p. 154)

Lugar de perpetuação de um sujeito em crise e única garantia da sua sobrevivência pela palavra, as narrativas da sida constituem, como tem sido amplamente sublinhado, uma espécie de *pharmakon* literário. Mesmo quando o gesto expressivo é assombrado pela melancolia ou pelo luto, escrever a sida corresponde a uma tática dilatória, por meio da qual o sujeito tenta ludibriar a morte, contando-se. Daí a pulsão confessional que subjaz a estes relatos e que se concretiza em extensos depoimentos antepóstumos, de nítida intenção testamentária, em formato monologal ou pseudoepistolar. Este débito desregrado – nem sempre enunciado em voz própria, porquanto ela é ocasionalmente confiscada por um narrador-testemunha – não deixa, em qualquer caso, de indiciar uma nítida vontade de interlocução, tanto da parte do protagonista seropositivo, como dos que com ele interagem. Confrontadas com uma morte anunciada, é como se as personagens fossem elas próprias dominadas por uma compulsiva logomania que, inspirando-me nas instigantes reflexões de Monica Pearl, aqui escolho designar como complexo de Xerazade. Argumenta a autora:

If the image and story of Scheherazade is appropriate to most narrative fiction, then it is especially appropriate to narratives of illness, and particularly to narratives of AIDS. Indeed, there is a strong sentiment in pre-threshold AIDS narratives that there is a bargain similar to that of Scheherazade to be made with mortality: if the story is compelling enough, sad enough, authentic enough, or universal enough – if it touches the reader in an irrevocable way – then the writer, if not his loved ones, will be spared. (2013, p. 116-117)

É precisamente este projeto de *trompe-la-mort*, consubstanciado na ficção da sida, que se torna reconhecível em *Como um rio sem pontes*, onde Miguel relata, interpelando faticamente os pais que o não ouvem realmente, as suas memórias pessoais e familiares, empreendendo, nas suas palavras, “uma viagem que me ajuda a tornar menos penoso o silêncio e o vazio dos dias já sem um objectivo concreto” (MELO, 1991, p. 58-59). Não é, contudo, o único a fazê-lo: também Matilde, a mãe, se sente compelida a revisitar nostalgicamente um extinto idílio moçambicano e os subsequentes dissabores pós-coloniais. Aliás, no romance de Guilherme de Melo, a suspensão do contar terá como literal contrapartida a morte do protagonista, como, em verdadeira mimese interruptiva, sugere a frase truncada que encerra o romance: “mas eu queria dizer-vos, mas eu tenho que dizer-vos que” (1991, p. 171).

Esta urgência de contar-se é também o impulso que anima o protagonista de “Pena Capital” que sucessivamente rememora o seu passado na guerra colonial, as anárquicas

aventuras sexuais da juventude e os marcos miliários da sua crónica erótico-sentimental. Neste figurino geracional de cenários homoafetivos surgem enxertadas, em *mise en abyme* recapitulativa, passagens de *A peste*, de Camus, intertexto que, neste conto como em inúmeros testemunhos literários da sida, se reveste de uma transparente sobredeterminação simbólica.

Em *Já não gosto de chocolates*, é Danny quem se converte numa Xerazade a pedido, ao ler para o companheiro agonizante um poema de Ezra Pound<sup>14</sup> que virá efetivamente a tornar-se o seu cântico de morte:

“(…) Lê-me o poema. Preciso rezar!”

Danny foi à estante buscar o livro. E começou: “(…) Deus Todo-Poderoso, se os homens são pálidos e enfermos espectros, / que hão-de viver nestas névoas e doces penumbras/ e tremem com a ameaça das horas sombrias/ ou delas fogem com o passo rápido; / se esses teus filhos, ó grande Deus, criaram figuras tão efémeras, / peço-te que pegues no caos e que engendres/ alguma nova linguagem titânica que amontoe as colinas/ e anime, outra vez, a terra”. (OLIVEIRA, 1999, p. 179-180)

A exortação dirigida a um Deus reparador que, por interpostos versos de Pound, ressoa no conto de Álvaro Oliveira não esgota, contudo, as possibilidades da Sua intervenção. Deus é também o protagonista da fábula das origens teológica que, logo nos primórdios desta doença-flagelo, propalava a autoria divina da “nova lepra”, entendendo-a como purga transcendente das sexualidades contranatura e punição exemplar da *hybris* humana. Ora, como bem observa António Fernando Cascais,

Mesmo não sendo vista como instrumento direto da vingança divina, a exemplo das antigas mitologias, o que não seria consentâneo com o pressuposto teológico de um Deus infinitamente bom, a epidemia da SIDA é, no entanto, teologicamente interpretável como consequência do esquecimento humano de Deus. (1997, p. 10)

Abrir brechas nesta teologia sem dúvida é, precisamente, o que pretende Teolinda Gersão no conto “Se por acaso ouvires esta mensagem”, sugerindo que, quando se trata de sida, ela não será tanto consequência do esquecimento humano de Deus, mas bastante mais do esquecimento divino do Homem. O Deus interpelado no conto – destinatário anónimo textualizado, cuja identidade só conhecemos no último parágrafo – é agora o *Deus absconditus* que, na Sua transcendência ativa e taciturna, assiste impassível à dor humana. Contaminada por se ter “deitado com aquele homem que [ela] amava” (GERSÃO, 2007, p. 86), a mulher, também ela sem nome, que, em solilóquio quase blasfematório, acusa Deus de a ter abandonado, rearticula, no fundo, uma antiquíssima questão de natureza teodiceica – o da essencial incongruência da ideia de Deus em face do mal:

<sup>14</sup> Trata-se da tradução de parte do poema de Pound intitulado “Revolt: Against the Crepuscular Spirit in Modern Poetry”.



Deixaste-me cair na noite, no meio do nevoeiro e do fumo. Devias estar na minha vida, junto de mim, e não estavas. E o que acontece comigo não te importa. Culpa minha? Não, culpa tua. Sei que estou a gritar, e que mesmo assim não me ouves, porque não estás aqui. Se estivesses eu sacudia-te pelos ombros, batia com os punhos nos teus ombros, sufocaria a voz no teu peito, esconderia o rosto nos teus braços. Faz qualquer coisa, gritaria até perder a voz. Faz qualquer coisa por mim. (2007, p. 88)

Que o mal seja aqui a sida parece relativamente incidental, porquanto, ao colocar a tónica na *apatheia* divina, o conto faz deslizar a reflexão para um campo ético-filosófico minado por interrogações multisseculares, baralhando as fronteiras que separam fatalismo providencialista e livre-arbítrio.

### 3.

Tanto a disparidade como a rarefação dos testemunhos literários reunidos não parecem autorizar, no que à inscrição ficcional da sida diz respeito, a formulação de juízos absolutos ou conclusões de longo alcance. Figurada apenas marginalmente na ficção portuguesa contemporânea, a doença parece nela comparecer em conjunção com temas e géneros já perfeitamente implantados no campo literário e em função dos quais as convenções da narrativa da sida ressurgem em glosa ressemantizada. Refiro-me, especificamente, às tradições da narrativa de memória pós-colonial (Guilherme de Melo, Domingos Lobo), do romance de emigração (Álamo Oliveira) ou do romance urbano de costumes (Eduardo Pitta, Pedro Vieira). Por outro lado, mesmo à revelia dos conhecidos progressos médico-farmacológicos<sup>15</sup>, a imagem que da doença se cristalizou na ficção portuguesa, incluindo mesmo a mais recente, é ainda a da enfermidade letal, permitindo decerto retirar maiores dividendos melodramáticos, mas longe, portanto, da “cronificação da síndrome” que caracteriza a “literatura pós-coquetel”<sup>16</sup>. Importa ressaltar uma exceção: no romance *Dentro de ti ver o mar* (2012), de Inês Pedrosa, Alex é uma personagem seropositiva cuja trajetória biográfica, rapidamente esboçada no romance, permite mapear o rumo histórico da própria epidemia:

No fim da década de oitenta os amigos começaram a morrer-lhe em catadupa, um atrás do outro, como se Deus tivesse ressuscitado e decidido arrasar Sodoma e Gomorra. Morriam sós, sem uma mão que lhes fechasse os olhos, porque as famílias tinham terror da doença e os sobreviventes não queriam pensar nela. Quando soube que estava doente Alex não disse a ninguém. (...) Vinte anos depois tornara-se um doente crónico perfeitamente banal. (PEDROSA, 2012, p. 131-132)

Mal tornado banal, ao ponto de os relatos da sida nos parecerem hoje “historical artifacts, relics of a time that is not our own” (DEAN; RUSZCZYCK, 2014, p. 714), a doença e as suas mitologias não parecem ter deixado, na narrativa portuguesa contemporânea, um rasto memorável. Talvez esse silêncio – ou, melhor, esse rumor só a custo audível –

<sup>15</sup> Designadamente a generalização, a partir de 1996, das terapias antirretrovirais.

<sup>16</sup> A designação, cunhada por Alexandre Nunes de Sousa, refere-se, naturalmente, à combinação de medicamentos antirretrovirais, coloquialmente designada, em português do Brasil, por “coquetel”. Cf. (SOUSA, 2016).

represente, como sugeriu já Fernando Curopos, “um exemplo radical da ‘não-inscrição’” (2015, p. 8) teorizada por José Gil, lembrando a argumentação do filósofo, segundo a qual “em Portugal nada acontece (...) Nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico” (GIL, 2004, p. 15). Mas este é, ainda hoje, um silêncio demasiado ruidoso, porque, como prevenia, logo depois, o filósofo de *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*,

(...) não se constrói um “branco” (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer. (GIL, 2004, p. 16)

### Referências

AL BERTO. **Diários**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

ALÓS, Anselmo Peres. Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas. **Revista de Estudos Feministas**. v. 27, nº 3, p. 1-11, 2019.

ANTUNES, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?** Lisboa: Dom Quixote, 2001.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas**. A literatura (des)construindo a aids. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CASCAIS, António Fernando. Da virulência. In: **A Sida por um fio**. Lisboa: Vega, 1997, p. 7-26.

-----, Diferentes como só nós. O associativismo GLBT em três andamentos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 76, p. 109-126, dez. 2006.

COELHO, Eduardo Prado. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

CUROPOS, Fernando. E a Noite passou a ser de trevas: a Sida como catástrofe. **Catalonia**, 15, p. 1-8, 2015.

DEAN, Tim; RUSZCZYCK, Steven. Aids Literatures. In: MCCALLUM, E. L.; TUHKANEN, Mikko (ed.). **The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 712-731.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka. Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1975.

GERSÃO, Teolinda. Se por acaso ouvires esta mensagem. In: **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sextante Editora, 2007, p. 85-89.

GIL, José. **Portugal, Hoje. O Medo de Existir**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2004.

GUIBERT, Hervé. **La mort propagande**. Paris: Gallimard, 2009.

JACCOMARD, Hélène. Les écrits du sida: heurs et malheurs d'un nouveau corpus. **Essays in French Literature**, 37, p. 88-113, nov. 2000.

KLEIN-SCHOLZ, Christelle. "I remember when a diagnosis was a death sentence": l'écriture du SIDA et de la mort dans la littérature gay. **David Feinberg, Tony Kushner et Armistead Maupin**. Tese de Doutorado. Aix-en-Provence: Université Aix-Marseille, 2014.

LAMONTAGNE, Lydia. L'écriture du SIDA et le transgénérique dans la littérature française. **Voix plurielles**, 1.2, p. 2-12. fev. 2005

LÉVY, Joseph; NOUSS, Alexis. **Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994.

LOBO, Domingos. Pena Capital. In: **Território Inimigo**. Chamusca: Edições Cosmos, 2009, p. 29-43.

MELO, Guilherme de. **Como um rio sem pontes**. Lisboa: Editorial Notícias, 1992.

OLIVEIRA, Álamo. **Já não gosto de chocolates**. Lisboa: Edições Salamandra, 1999.

PEARL, Monica B. **AIDS Literature and Gay Identity**. The Literature of Loss. New York: Routledge, 2013.

PEDROSA, Inês. **Dentro de ti ver o mar**. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

PITTA, Eduardo. **Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea**. Braga: Angelus Novus Editora, 2003.

----- O Sexo dos Anjos. **Revista Ler**, nº 109, p. 41, jan. 2012

----- **Cidade Proibida**. Lisboa: Planeta, 2013a.

----- **Um rapaz a arder**. Memórias 1975-2001. Lisboa: Quetzal, 2013b.

RENDELL, Joanne. A Testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze. **Journal of Medical Humanities**. v. 25, nº 1, p. 33-45, 2004.

SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora e A Sida e as Suas Metáforas**. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.

SOUSA, Alexandre Nunes de. Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: notas sobre a memória da aids no cinema e na literatura. In: **Anais do II Seminário Internacional em Memória Social**. Rio de Janeiro: PPGMS/Unirio, 2016. Disponível em <<http://seminariosmemoriasocial.pro.br/wp-content/uploads/2016/03/B019-ALEXANDRE-NUNES-DE-SOUSA-normalizado.pdf>>

SPOIDEN, Stéphane. **La littérature et le sida**. Archéologie des représentations d'une maladie. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001.

TREICHLER, Paula. AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification. In PARKER, Richard; AGGLETON, Peter (ed.). **Culture, Society and Sexuality. A Reader**. London: UCL Press, 1999, p.357-386.

VIEIRA, Pedro. **Última Paragem, Massamá**. Lisboa: Quetzal, 2011.

## TERESA VEIGA - O PODER DA CONSCIÊNCIA

### TERESA VEIGA - THE POWER OF CONSCIOUSNESS

*Serafina Martins<sup>1</sup>*

#### RESUMO

Os contos de Teresa Veiga, uma escritora que já recebeu três vezes o Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco, constituem a demonstração plena de que na narrativa breve se pratica, tal como poesia lírica, a arte da sugestão. Aparentemente explicativos e claros, são, na verdade, omissos, misteriosos e um grande desafio para qualquer tipo de leitor. Isto deve-se, entre outros motivos, às estruturas narrativas e à existência, explícita ou latente, de diferentes versões dos factos acontecidos. O artigo aborda estas características de forma exploratória, na expectativa de contribuir para a identificação de traços sistémicos na obra de Teresa Veiga, uma das mais extraordinárias ficcionistas portuguesas contemporâneas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teresa Veiga; contos; personagem; leitor; consciência.

#### ABSTRACT

The short stories by Teresa Veiga, a writer who has been a three-time-recipient of the Camilo Castelo Branco Short Story Prize, fully prove that, as happens in the case of lyric poetry, the art of suggestion is explored in short length narrative. Seemingly explanatory and transparent, they are, in truth, omissive, mysterious and a considerable challenge for all types of readers. This is due, among other reasons, to the narrative structures and explicit or latent existence of different versions of narrated events. This article approaches these characteristics in an exploratory fashion, seeking to contribute to the identification of systemic features in the work of Teresa Veiga, one of the most outstanding Portuguese fiction authors of our times.

**KEYWORDS:** Teresa Veiga; short stories; character; reader; consciousness.

---

<sup>1</sup> É Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Departamento de Literaturas Românicas) e Investigadora Integrada do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, onde trabalha no Grupo 1 – Literatura e Cultura Portuguesas; é actualmente coordenadora deste Grupo. As suas publicações dedicam-se à Literatura Portuguesa dos séculos XIX, XX e XXI; nos últimos ensaios publicados, estudou obras e autores portugueses da segunda década do século XXI com o intuito de analisar a repercussão, na literatura, da crise económica desencadeada em 2008.

## 1 - Teresa Veiga *et alii*

Teresa Veiga é a única escritora portuguesa que, até 2020, recebeu três vezes o Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco, promovido pela Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão e pela Associação Portuguesa de Escritores. Este prémio começou a ser atribuído em 1990, ano em que o recebeu o grande ficcionista Mário de Carvalho, mantendo-se até aos dias de hoje; devido ao seu alcance nacional e ao cuidado na selecção dos autores, constitui um importante reconhecimento de mérito no âmbito da narrativa portuguesa, concretamente no domínio da narrativa breve; além disso, e como sucede com os prémios literários, é um promotor de divulgação dos autores e da sua inscrição e localização no cânone literário, seja qual for a sua abrangência.

Teresa Veiga venceu-o em 1992 com o livro *História da Bela Fria* (também Prémio Pen Clube Português de Ficção), em 2008, com *Uma aventura secreta do Marquês de Bradomín*, e em 2015, com *Gente melancolicamente louca*. Encontramos essa informação no *site* da Casa de Camilo (Vila Nova de Famalicão); uma consulta sem grandes ambições permite-nos reconhecer a grande maioria dos autores, ligados à nossa memória pelos livros, mas também por alguma familiaridade que se ganha, de maneira inadvertida, mas feliz, por outras vias, incluindo a presença mediática e nos meios culturais e académicos. No entanto, Teresa Veiga, apesar dos prémios e outras formas reveladoras da sua qualidade (desde logo, resenhas críticas sobre os seus livros em órgãos de informação), não dá azo a que essa familiaridade, resultante do convívio especial que muitas vezes se obtém entre leitores e escritores, tenha uma expressão significativa.

Na verdade, embora a autora tenha começado a publicar em 1981 (*Jacobo e outras histórias*), trata-se de alguém cuja presença pública é raríssima. De uma forma um tanto pitoresca, nos textos sobre ela tornou-se quase protocolar escrever algumas linhas sobre o facto de Teresa Veiga raramente aparecer em público com a sua identidade, circulando a ideia, não confirmada, de que assina os seus livros com pseudónimo. Vejam-se, como exemplo, algumas palavras de Maria Estela Guedes sobre o livro *História da Bela Fria*:

À falta de pontos de referência biográficos, nem fotografias da autora se conhecem, fiquei com a ideia de que escreveria uma história de família, alguma avó teria sido companheira de Florbela, o que é tão provável como improvável. // Talvez seja alentejana, pelo menos a acção das histórias corre por Beja, [Vila Nova de] Milfontes, Ourique e assenta arraiais numa certa Vila Formosa, que tanto pode ser como não ser Vila Viçosa. Enfim, uma Agustina no Alentejo, já tínhamos a Bessa-Luís imperatriz do Douro. (1992)

Existem algumas fotografias, sim, tiradas nas cerimónias de entrega do Grande Prémio do Conto, e há pequenas notas biográficas disponíveis *online* e nos seus livros. Nasceu em 1945, na cidade de Lisboa, e tem duas licenciaturas, Direito e Literaturas Românicas. Seria

entusiasmante saber em que Universidade estudou literatura, se se dedicou à literatura portuguesa, os seus convívios de leitora, preferências, influências, como escreve – horários, locais, estações do ano, sim ou não com a ajuda de café... enfim, as trivialidades que alguns inquéritos permitem conhecer. Tudo isso é ignorado pelo público, que também ignora as manifestações de natureza estética que a escritora poderia fazer; assim, não temos dela uma poética explícita – por exemplo, declarada em entrevistas, não raro valiosas para o estudo de um autor –, pelo que nos resta, neste caso, averiguar as marcas distintivas dessa poética tendo como mediadores, simplesmente, instâncias textuais. Aliás, esta peculiaridade que resulta de Teresa Veiga se resguardar tanto (havendo inclusive a situação de a escritora estar presente no lançamento de um livro seu sem o público ter qualquer noção) acarreta, além da invisibilidade do chamado autor empírico, uma certa composição mítico-ficcional sobre a pessoa, como ocorre no texto de Maria Estela Guedes antes citado. A atribuição de uma origem geográfica (Alentejo) resulta, pois, do espaço onde decorre a acção no livro *História da Bela Fria*; a interessante aproximação com Florbela Espanca provém, certamente, da leitura de “A minha vida com Bela”, uma narrativa longa incluída em *O último amante*, de 1990 (republicado e aumentado com duas novelas em 2017). Quanto a Agustina, narradora e personagem de *História da Bela Fria*, permite, embora laconicamente, trazer ao conjunto de ideias a “imperatriz do Douro” (Agustina Bessa-Luís), quiçá devido a afinidades simbólicas (o valor literário) ou no plano da expressão ficcional – um assunto com muitas possibilidades de exploração.

João Pedro Vala, numa resenha crítica sobre *O último amante* (*Observador*, 9 de Janeiro de 2017), reflecte sobre traços de auto-referencialidade existentes no livro, parte, como diz, de um “jogo de escondidas” que pontifica nas narrativas e que acaba por incluir a autora. A condição de eventual (mas não garantida) pseudonímia que referi até agora impele, no fundo, a que qualquer leitor teça projectos de identificação entre quem escreve e a matéria escrita fomentando uma graciosa mistura entre intenção do autor e, como dizia Umberto Eco, a *intentio operis* e a *intentio lectoris*.

É provável que essa mistura se agudize pelo facto de, em várias obras, Teresa Veiga escrever narrativas compósitas – onde há um compromisso entre a sequencialidade e a autonomia dos enredos –, relatadas e protagonizadas por mulheres e com grande incidência nos seus pontos de vista sobre as coisas, dizendo banalmente. Embora desinteressante para teorias de cariz estrutural e textualista, a biografia do autor e as suas intenções declaradas podem ser imensamente produtivas para o estudo das obras literárias, do mesmo modo que é produtivo fazer um esforço para descobrir identidades intelectuais criadas nos textos, com as quais por vezes se desenham *personae* confundíveis com os escritores (*et pour cause*). Nos tópicos seguintes, pretende-se, sobretudo, falar sobre identidades intelectuais/emocionais com as quais podemos viver a aventura de achar que são um pouco Teresa Veiga, a cidadã, tão misteriosa que



nem sabemos se a tratamos pelo nome real. Estão incluídos no *corpus* um conto de 1992, “História da Bela Fria” (com que se inicia o livro do mesmo nome) e um segundo de 2015, “Natacha” (*Gente melancolicamente louca*). Não seria legítimo obter conclusões fechadas sobre a obra de Teresa Veiga a partir deste *corpus*. O trabalho que aqui se apresenta é de natureza exploratória com a expectativa de anotar traços sistémicos, tendo em conta leituras mais amplas da escritora, que comecei a ler na década de 90 do século anterior. Pretende-se averiguar as personagens, alfa e ómega do que a escritora publica, encaradas sobretudo como figuras de comunicação e pensamento e como representações literárias dotadas de uma consciência em interacção com o mundo.

## 2 - “História da Bela Fria”

### Várias

Como já se disse, é frequente os contos de Teresa Veiga serem narrados na primeira pessoa por uma figura feminina. Neste caso, o processo é ampliado; na narrativa principal, temos a voz de Agustina, que, por sua vez, a delegará em Aline, relatora da sequência mais longa que encontramos no texto. A ambas cabe a função de contar histórias de outras mulheres com quem se cruzam durante a vida em diferentes níveis de profundidade; daí ser este conto um artefacto muito sofisticado no que respeita à estrutura (com uma narrativa encaixada) e no que respeita à organização da voz, ganhando especial complexidade quando Aline assume o relato.

O *incipit* induz-nos em erro ao desencadear expectativas de um discurso aut centrado:

Até aos nove ou dez anos de idade vivi em estado de alerta permanente, sempre a fugir aos chamamentos da minha mãe, a contar os minutos que faltavam para acabar a aula, a tentar encontrar a melhor maneira de atrair sobre mim o desinteresse e o esquecimento. (VEIGA, 1992, p. 11)

O que se segue é a vida de Agustina, sim, mas enquanto membro de uma tertúlia feminina da qual faz parte a sua mãe (“a pessoa mais sociável que conheci”; *idem: ibidem*) e sua anfitriã para um universo que, como se percebe no início, primeiro repudia e depois a fascina, sem procurar a atenção das outras mulheres para si. Na verdade, serão elas o motor da acção (como se diz) e, sobretudo, um acervo com o qual a narradora se absorve e sobre que discorre em sínteses notáveis pela inteligência e efabulação. Não há dados concretos sobre a idade que tem quando conhece estas mulheres – mas é garantido ser muito jovem – nem sobre tempo e condições da elocução.

Por causa da primeira pessoa e da labilidade do discurso, há um efeito de *storytelling*, no sentido literal, compaginável, aliás, com os conteúdos do texto, pois Agustina é principalmente uma intermediária de histórias que ouve contar e depois reporta ao leitor. Seria

de ponderar estarmos perante um caso de narrativa natural como são as transmitidas pela oralidade, mas simulada, uma vez que convenções habituais – profusa interacção com o receptor, existência de articuladores metanarrativos para distinguir sequências, indução de interpretações simples –, essas convenções, dizia, não existem em “História da Bela Fria”. Mesmo quando se inicia a narrativa encaixada (a cargo de Aline, como já se explicou), na qual, sim, há marcas efectivas de *storytelling*, o leitor precisa de ter consciência de um antelóquio onde Teresa Veiga evoca, indirecta e graciosamente, as promessas de fidelidade à verdade acontecida com que nos deparamos tantas vezes na ficção, mas de que se retira, afinal, que temos acesso apenas a uma versão revista:

Não foi preciso mendigar-lhe explicações. Aline devia esperar há muito por aquele momento e desejá-lo ainda mais do que eu. Falou, falou, ora com surtos de vivacidade, ora num tom desprendido e quase ausente, mas devo dizer que nem sempre a segui com toda a atenção. Tinha sido um erro mostrar-me o jornal antes de me contar a sua história, pois eu não conseguia abstrair da impressão que aqueles rostos me causavam e às vezes dava por mim a ouvi-los falar sobrepondo-se à voz mediadora. Mesmo assim tentarei ser o mais fiel possível ao relato de Aline e para isso nada melhor que dar-lhe a palavra, omitindo as pausas, os suspiros, as quebras de voz por excesso de tensão ou por cansaço e as interrupções para recuperar o fio perdido do discurso que retalhariam inutilmente uma transcrição em nome do duvidoso efeito de autenticidade. (*ibidem*, p. 22-23)

Neste excerto, observamos um trabalho meticuloso no sentido de deixar o leitor incapaz de saber o que há de Agustina no relato de Aline. É notório o facto de o valor da autenticidade ser inferior ao de uma suposta qualidade na transmissão e compreensão dos acontecimentos; ainda assim, a narradora chama-lhe “transcrição”, atribuindo-se um papel de copista, naturalmente fiel. O compromisso de fidelidade, com formulação modalizada, acarreta a intervenção do leitor para recuperar o que, meticulosamente, vai sendo destruído.

Voltemos ao fascínio de Agustina pelas mulheres de Vila Formosa. Como ela diz:

Pelo meu lado a única pena que me ficou foi a de não ter começado mais cedo a usufruir das vantagens de conhecer o mundo e as suas bizarras através do exemplo e do reconto oral antes de me expor a confrontos directos. Cada uma daquelas mulheres era um livro, ou melhor, um manual profusamente ilustrado dos destinos que aguardam uma desgraçada na curva do caminho. (*ibidem*, p. 11)

É provável que tais “confrontos directos” aludam a contos posteriores, já que, no seu conjunto, o livro pode ser lido como um romance em episódios, tal como propôs Maria Estela Guedes (1992), verificando a transição da narradora-personagem, as várias etapas do seu crescimento e a unidade do espaço, a que se pode juntar a unidade na intelecção do pequeno universo urbano-rural em que os factos acontecem. Tal intelecção constitui a forma primacial de nos aproximarmos desta narradora primeiro misantropa, depois misantropa arrependida e

praticante da curiosidade, a sua ferramenta de conhecimento. De onde vem a inteligência do seu conhecer não importa. Perante nós, desenrola-se um mundo sem antecedentes explicativos, que escapa a coordenadas universais; um mundo feminino resultante de cadeias de acontecimentos com finais imprevisíveis e com poucos termos de comparação. Não só as diferentes histórias das mulheres não coincidem com as de vidas banais, como também a sua interpretação por Agustina não se contenta com as do senso comum.

Todas as mulheres contempladas pela narradora personificam rupturas explosivas no interior de uma pacatez provinciana que se vislumbra de forma ténue, deixando grande espaço para a imaginarmos. O texto de Teresa Veiga investe proveitosamente na ambivalência, no efeito de surpresa, na dissemelhança, existindo uma forma peculiar para revelar um possível *background* social, o de Vila Formosa, contra o qual todo o elenco feminino ganha uma identidade própria. Aprofundando o relevo que as histórias contadas têm no texto, esse *background*, em vez de ser fornecido com o recurso a informações supletivas e extradiegéticas, surge de forma indicial no reconto de um livro inglês sobre uma “família encantadora” (VEIGA, 1992, p. 11) lido por Agustina e por uma “gorda quarentona” (*ibidem*, p. 14), prima em segundo grau, que a cativara “pela forma bem-humorada como enfrentava uma existência feita de fiascos e decepções” (*idem: ibidem*). Mr. e Mrs. Priestley, com os seus dois filhos, são uma família que parece exemplar, mas de que só conhecemos um resumo iterativo misturado com descrições de roupa, cortes de cabelo, divisões da casa – o inevitável “salão-biblioteca” (*ibidem*, p. 15) –, tudo isto cobiçado pela prima da narradora, solteira e desesperada pelos “prazeres que lhe eram negados” (*idem: ibidem*). Podemos chamar a isto um quadro burguês, havendo nesta parte do conto um pendor ekphrástico com o qual se enfatiza a configuração estática, uma pintura inerte de uma família pobremente ficcionada que lembra os Mr. e Mrs. Andrews do pintor Thomas Gainsborough. Serão Mr. e Mrs. Priestley parecidos com os habitantes da vila?

As mulheres de Agustina, suas personagens e mestras de vida, ilustram, além da capacidade inventiva de Teresa Veiga, uma poética do estranhamento (ou desfamiliarização) enquanto efeito cognitivo produzido no leitor: “the effect that literary texts can bring about on readers by challenging their ideas about what counts as «normal» or «predictable» in a given genre or narrative situation” (BERNAERTS *et. al.* 2014, p. 73). Todas carregam um sinal, ou uma marca identitária que desilude fórmulas simplificadas. Seguindo a lista apresentada no conto, verifica-se essa condição em: Odete, uma personagem que aprecia a vida social, mas “suicida falhada” (VEIGA, 1992, p.12) e com um currículo de “sucessivas lavagens ao estômago” (*idem: ibidem*); Violante, que se desdobra em herdeira de um *fatum* hereditário, filha semi-prisioneira do pai, depois adúltera e finalmente uma lésbica mundana levando “às claras uma vida de ociosidade e libertinagem” (*ibidem*, p. 14); a prima quarentona em quem uma leitura de *O Amante de Lady Chatterley* induz práticas auto-eróticas moderadas (v. p. 15-12) e

que, principalmente, é subjugada por um irmão torcionário que não quer dividir com ela a herança dos pais. Numa nova inscrição de narrativas primaciais (como é o caso do *storytelling*), Violante, Odete e a prima deixam no seu trajecto reminiscências de histórias cristalizadas na memória cultural (estar presa em casa por vontade despótica de um familiar) e também de peripécias vulgares em romances de amor e folhetinescos – a herdeira rica amantizada com um serviçal (Violante) e o fatal irmão da prima, que resume o obstáculo indispensável a certos enredos amorosos; poderíamos estar em plena tragédia amorosa oitocentista, mas tudo é desdramatizado pela narradora.

A estas três personagens, seguem-se Maria dos Mártires, com uma história de amores e três viuvezes, a mais bizarra das quais tem a ver com uma violação aos quinze anos e depois a ilibação do “sedutor” em tribunal, na qual há semelhanças com um episódio da vida de D. Pedro I presente na crónica que Fernão Lopes escreveu sobre o rei; aí são protagonistas também uma mulher violada que depois se apaixona pelo homem; o rei, impiedoso, condena-o à morte. A última das cinco mulheres é Sara, a “mãe dos mortos” (*ibidem*, p. 18) por se dedicar a limpar campas abandonadas depois de lhe ter morrido o único filho: “Vestia sempre de preto e não cheirava a rigorosamente nada tal como uma pedra” (*idem: ibidem*).

Sara permite fazer a transição para a proprietária da quinta da Bela Fria, topónimo enigmático pois não é absurdo ligá-lo a Ana Florentina, figura central da longa narrativa encaixada com que Aline, a proprietária da quinta, mitiga a curiosidade de Agustina sobre os factos trágicos que há alguns anos tinham sucedido na propriedade. Resumir tudo o que Aline conta seria irrisório e, em certa medida, uma irresponsabilidade tendo em conta aquela ética de leitura que alguns textos – segundo creio, os mais inauditos e inteligentes – incutem nos leitores. Muitas metáforas, gastas, que se usam para designar imagetivamente as obras sinuosas fazem sentido para se ter a noção do que é contado: labirinto, puzzle, floresta onde nos perdemos, encruzilhada... Ana Florentina, madrastra de Aline, é a mulher mais serena ou a mais calculista? A mais discreta ou a mais dissimulada? A mais frágil ou a mais impiedosa? Vítima ou culpada no drama dos homicídios acontecidos na quinta? Sabemos que é bela: “– Que achas desta mulher? – perguntou-me, extraíndo da carteira uma ampliação cartonada de um retrato tirado num atelier de fotógrafo. Não havia duas respostas possíveis, de tal modo beleza e dignidade se conjugavam na jovem sentada num tamborete, provavelmente roído pelas traças, para lhe dar a aparência de uma personagem de sangue real” (*ibidem*, p. 23). A margem que o conto deixa para interrogações como as anteriores não permite decidir se é ou não fria, com que grau de inocência ou de maldade traiu o marido e usou a enteada para chegar ao amante.

Outra característica justifica as metáforas de mistério e confusão, todas elas usadas há pouco com a intenção de indicar, ao mesmo tempo, a perplexidade que pode surgir nos leitores e a indecibilidade do conto. Essa característica resulta de Aline ter afinidades com Agustina, em especial na função de contadoras de histórias; deve-se lembrar, aliás, que a fidelidade ao relato

original é alegada, mas não garantida, não sendo viável extrair o putativo original da respectiva transformação. Além disso, partilham uma certa contenção emocional, em especial ao não se deixarem seduzir pelo *pathos* trágico que algumas circunstâncias à partida viabilizam, como o suicídio (a marca de Violante) ou a observação, por Aline, da morte de três pessoas.

### Agustina

Nos estudos narratológicos mais recentes – chamados pós-clássicos por serem subsequentes aos clássicos formalismo, *new criticism*, estruturalismo e revisores do estruturalismo (v. HERMAN, 2013) –, tem-se realizado um trabalho considerável no âmbito da narratologia cognitiva, cujo objecto são narrativas de um espectro alargado, literárias e extra-literárias, defendendo-se uma perspectiva interdisciplinar, ancorada principalmente em áreas como a neurologia e os diferentes campos dos estudos da mente.

Nos debates epistemológicos em curso sobre esta nova abordagem, questionam-se aspectos como: i) a possibilidade de limitar a pesquisa a dados empíricos (termo que é usado para designar informações resultantes de estudos laboratoriais), com o risco de se incorrer em inferências positivistas elementares; ii) a possibilidade de alargar essa pesquisa articulando as ciências cognitivas com a narratologia clássica, neste caso, com o risco de se produzir um trabalho informe devido a um eclectismo excessivo; iii) a alienação dos estudos literários da especificidade da literatura e da experiência de leitura em si mesma (v. BERNAERTS *et. al.*, 2013, p.10-13, e MAKELA, 2013, p.130).

De um outro ponto de vista, um dos grandes interesses da narratologia cognitiva reside na forma como distingue dois planos de estudos da consciência na esfera da literatura: por um lado, o do narrador e personagens, por outro, o do leitor, especificamente, dos diferentes planos de entendimento de um texto literário, na medida em que apenas este, seja qual for o seu papel compreensivo e a sua intenção final, tem a possibilidade de reagir e ter *outputs* discursivos, mesmo que seja pintando um quadro ou fazendo um filme. Ambos os planos são relevantes para o que ainda tem de ser dito, neste trabalho, sobre os contos de Teresa Veiga. O reconhecimento do leitor como parte do fazer interpretativo não carece já de explicações; de qualquer modo, aceitar que representações internas geradas no processo de leitura são legítimas nos estudos literários é libertador dos fantasmas do impressionismo na medida em que o aparato conceptual da narratologia cognitiva se articula com fenómenos gerais de percepção (investigados pelas ciências da mente), não se circunscrevendo aos resultados da mera intuição – embora contando com eles.

Num ensaio intitulado “Cycles of narrative necessity: suspect tellers and the textuality of fictional minds”, Elaine Auyoung, que resume um modelo dos psicólogos Teun Adrianus Van Dijk e Walter Kintsch, propõe três níveis de representação de um texto na consciência do leitor,

aquilo a que chama “the surface code, the text base, and the referential situation model” (2013, p. 61). Considero o último o mais produtivo para este ensaio; a autora explica-o nestes termos:

Finally, there is the situation model, which, unlike the surface code and the text base, is considered a level of «deep comprehension». The situation model constitutes not a mental representation of the text itself but a representation of the state of affairs referred to by the text [...]. Regardless of whether the referred-to object is real or imaginary, readers routinely form mental representations about referred-to persons, places and events. (*ibidem*, p. 61-62)

Embora, como em todos os textos narrativos, apenas sejam fornecidos traços descontínuos de informação, o acto de leitura permite criar imagens completas que incluem dados intratextuais e outros, os que estão guardados na nossa memória, ecos e alusões (v. URGOLIN, 2007, p. 77) do que diferentemente conhecemos. A descrição de Agustina que vai ser apresentada talvez a humanize demasiado, no sentido em que rarefaz o seu estatuto de “ser de papel” (expressão de um estruturalista), a sua existência estritamente verbal. Com esta salvaguarda, diga-se pois que Agustina é uma rapariga muito jovem da pequena e provinciana Vila Formosa, desconhecadora das cidades grandes, primeiro fugidia, depois irredutível comparsa de amigas da sua mãe, grande observadora, uma curiosa compulsiva e sem problemas de consciência, aprendiz do presente e do futuro para seu exclusivo benefício, ouvinte e contadora de histórias, bem-humorada, a suma inteligência deste conto, eventualmente comparável com Aline e Ana Florentina. É também uma notável ironista, estando debaixo do seu olhar irónico toda a substância do conto. Um exemplo:

Por exemplo, não será uma extraordinária lição de vida sabermos que uma boa senhora que nunca recusa um convite para petiscar e dar à língua é uma suicida falhada que só não está há muito a fazer tijolo devido a sucessivas lavagens ao estômago? Se a estivessem vendo como eu estou, roliça e empoada, com as banhas apertadas num vestido às flores, chamando-me jóiinha e aprisionando-me sob o braço gordo com efusivas manifestações de afecto, talvez a ideia lhes causasse o mesmo espanto e a mesma inquietação que a mim. Então pode ser-se suicidómano e viver nos intervalos como se a vida fosse uma festa, uma feira, um Luna Park? Contaram-me que tinham sido os desgostos derivados de um mau casamento que a faziam voltar ao suicídio como a meta inevitável da sua carreira. O marido, bruto e misantropo, absolutamente intratável, dera-lhe duas filhas cabrinhas que andavam a pastar pela capital e já lhe tinham remetido dois netos, frutos do desleixo e da falta de *cash*. Ela, doente da coluna, via-se em talas para os sustentar com o produto dos seus trabalhos de agulha, pois o marido comprometera todos os bens do casal em negociatas sem futuro. Fui uma vez lanchar a casa de Odete e partilhei do seu bule de chá e de manteiga rançosa enquanto vigiávamos os netos que defecavam nos seus penicos. Não voltei a visitá-la e ela logrou o seu suicídio alguns anos depois. (VEIGA, 1992, p.12)

A memória de leitor, a rever os ecos e alusões mencionados *supra*, é activada em diferentes momentos do texto, que seria importante, mas enfadonho citar na totalidade.



Destaca-se, já na história de Aline, a personagem do Dr. Márcio Cavalcanti, o médico brasileiro de Vila Formosa, cuidador de Ana Florentina e vértice do triângulo amoroso completado por D. Camilo, o marido traído. Vemos um galã de romance-folhetim (ou romance cor-de-rosa), totalmente plausível em Corín Tellado, no simples e comovente filme *Sabrina* em qualquer das suas versões (Billy Wilder, 1954; Sydney Pollack, 1995), no marketing dos tempos modernos: “Quem o via imaginava-o facilmente a exhibir o dorso atlético e ele próprio se confessava um adorador do sol e amante de todos os desportos de velocidade” (*ibidem*, p. 29). Para além de um mistério, de farsa perturbadora para o leitor expectante e necessitado de resoluções, o Dr. Cavalcanti (*et alii*), enquanto construção literária, tem a dupla vocação de paródia/homenagem à *imago mundi* do melodrama, sem quaisquer extrapolações estéticas sobre menor, média e alta literatura – aliás, uma das qualidades da obra de Teresa Veiga é a despretensão; leia-se o episódio em que a jovem Aline tenta ser atropelada pelo descapotável do Dr. Cavalcanti, convicta de uma paixão mútua, compatível com a vida interior de uma adolescente (v. p. 34-35).

Uma configuração de Agustina não pode dispensar um juízo moral, outra componente decisiva das narrativas de Teresa Veiga, já que a escritora, e pensando no conjunto dos textos que dela conheço, faz incidir na sua ficção múltiplas questões no plano dos valores de uma forma que é ao mesmo tempo cognitiva e emocional, interrogativa e sempre desafiadora. A este nível, podemos perguntar: como é a narradora de “História da Bela Fria”? Acima de tudo, uma jovem/mulher de espírito, alegremente desajustada da *bienséance* perante a qual sobressaem as identidades morais avessas ao espírito crítico. Os seus códigos não obedecem as lógicas grupais e os seus axiomas são, exactamente, seus, formulados por um espírito de síntese que lhe permite retirar ilações gerais a partir dos casos particulares. Agustina é uma ouvinte atenta, mas também a voz de um raciocínio que expende ideias universais, de que é criadora. Movidamente menos pelas normas e muito mais pela “gaia ciência” da observação, encantada pelos comportamentos humanos, amante de todas as experiências, dela e dos outros, não lhe encontramos palavras de censura sobre nada que tenha a ver com costumes, desde a coscuvilhice das cidades pequenas à homossexualidade feminina, à masturbação (história da prima quarentona), ao perdão dado a um violador, aos caprichos, à manipulação do outro, ao adultério e aos homicídios.

Muito mais se pode dizer sobre os seus critérios destemidos, que desfazem faces mais sombrias do pudor ou do conservadorismo moral. Teresa Veiga fez dela uma pessoa, embora virtual, uma mulher admirável. Acompanhamos a continuação da sua existência nas outras narrativas do livro *História da Bela Fria*, devido ao seu carácter de romance composto ou narrativa de proliferação, como também se diz. As ciências da narrativa e as ciências do “eu” admitem que a consideremos próxima de nós. Cito o filósofo Carlos João Correia:

Em primeiro lugar, as ficções narrativas permanecem variações imaginárias em torno de um invariante, a condição corporal que pressupõe constituir a mediação inultrapassável entre si próprio e o mundo ambiente físico e social. As personagens do teatro e do romance são entidades semelhantes a nós, agindo, sofrendo, pensando e morrendo. (2012, 116)

### 3 - “Natacha”

#### A cativa

O estudo de “História da Bela Fria” permite uma melhor inteligibilidade de opções narrativas e formas composicionais de personagens na obra de Teresa Veiga, em especial as que se centram em personagens femininas – as mais comuns. O conto “Natacha”, incluído em *Gente melancolicamente louca* (2015; Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco), confirma o relevo de aspectos referidos antes, como o de criar a aparência de um relato oral, reavivando a tradição ancestral do *storytelling*, as histórias dentro das histórias e uma variação de consciências refractoras dos acontecimentos que torna muito difícil saber quem conta o quê e que hipotética verdade subsiste para o leitor, tantas são as camadas de ficção. Mais uma vez, é o confronto de mentes com o mundo exterior (o registo da consciência) que promove maioritariamente a significação do relato.

Embora se inicie com uma voz masculina, o editor da revista *Ecos do Mondego*, a maior parte do texto consiste, de novo, numa narrativa encaixada, onde se usa uma primeira pessoa que pressupostamente é Natacha, mas que pode ser uma estagiária de jornalismo, a “menina Susana, quase licenciada em Línguas e Literaturas Modernas” (VEIGA, 2015, p. 103); de facto, é Susana quem investiga o episódio de um casal encontrado morto em Coimbra (cidade cujo rio o título da revista homenageia), quem ouve Natacha sobre as mortes e, como explica o editor num excerto metaficcional, põe “em prática a técnica muito em voga de dar voz à jovem implicada no caso, num processo em que se esbate a fronteira entre a realidade e a ficção” (*ibidem*, p. 105; it. meu). O passo destacado assinala um tópico muito glosado nos estudos literários – ficção e realidade –, talvez usado no texto com ironia, mas que é uma questão operatória para se falar sobre literatura, pelo menos desde Platão, e de grande necessidade para se reflectir sobre a obra de Teresa Veiga, dadas estas travessias de histórias por diferentes narradores ou a presença do fantástico em alguns dos seus contos (v., neste livro, “Cuidado com as algas verdes”; v. SOARES, 2017). Igualmente necessário para a frequentíssima incorporação, nos seus textos, sob a forma explícita e indicial, de referências literárias ou paraliterárias, presentes desde logo nos títulos (todos os indicados a seguir pertencem a *Gente melancolicamente louca*): “O dia em que Sherlock Holmes foi salvo pelo Capitão Fracasse”, “A casa abandonada” (como a narrativa de Charles Dickens); “Isabela: falso conto libertino”;

“Negra sombra que me assombras: falso conto gótico”; “Cuidado com as algas verdes: falso conto policial”.

A propósito de ironia, convém dizer que a introdução de “Natacha” (aí considerado tudo o que antecede o artigo de Susana, que o editor alega transcrever) nos dá um retrato sarcástico de um certo jornalismo contemporâneo, vocacionado para “espevitando as conversas à mesa dos cafés e esgotar o número da revista ainda na banca” (VEIGA, 2015, p. 105-106), misturado com notas passadiças e provincianas (o provincianismo, uma ideia hoje maldita, não é rejeitado por Teresa Veiga), como se vê no título *Ecos do Mondego*, que pode ser repescado em centenas de nomes de periódicos portugueses (291, de acordo com a recolha da Hemeroteca Digital); a ironia prossegue no epílogo do conto, de novo protagonizado pelo editor, alargado agora a Coimbra e alguns inusitados costumes da cidade – a Queima das Fitas. Nesse epílogo, contudo, em poucas palavras regista-se um elogio melancólico da arte de escrever e a sua beleza, elogio que reverte a favor de Susana, Natacha – e Teresa Veiga:

Dito isto, menina Susana, só quero acrescentar que me orgulho de a ter na nossa equipa e lhe auguro um futuro promissor. De estagiário a redactor e a redactor principal é uma árdua e nobre caminhada em que se vão perdendo as ilusões mas em que se ganha mais do que o que se perde. Ou será o contrário? Será que daqui a trinta anos ainda é capaz de escrever coisas como o beijo do sol e o sopro cálido do vento? (*ibidem*, p. 127)

Não é impossível que nas duas metáforas finais se assinale o cliché (“beijo do sol, “sopro cálido do vento”), a expressão gasta, mas podemos supor também o gosto por expressões que são as imagens dos textos e ampliam a percepção. O conto autoriza estas hipóteses antagónicas, e não há, nesta e noutras características de maior dimensão, soluções redondas, à maneira do que sucede em “História da Bela Fria”. E ainda como nesta narrativa, encontramos em “Natacha”, no plano da significação, uma força centrífuga que não permite leituras fáceis e que obriga a fazer exercícios de compreensão exigentes. Compreensão e reconhecimento, pois, tal como na narrativa de 1992, Teresa Veiga integra referências multifacetadas a universos ficcionais cuja presença pode ser descoberta pelo leitor. A mais evidente, mencionada ao de leve no conto como auxiliar de memória, diz respeito a narrativas de Charles Perrault, “La belle au bois dormant” e “Cendrillon ou la petite pantoufle de verre”, sendo Natacha a menina prisioneira de algozes que a mantêm subjugada; há mesmo mães substitutas, duas, no caso, não menos madrastas possuídas por ciúmes descontrolados com os quais se refina a intensidade do cativo e se polarizam o bem e o mal – ambas as madrastas são como bruxas más.

Contudo, nunca este conto pode ser lido exclusivamente como reescrita das personagens criadas por Perrault (até porque decorre à margem de eventuais finais felizes e da liberdade plena), existindo um quadro ficcional mais vasto do que essas histórias fabulosas de Setecentos

a envolver o relato de Natacha, que é o das histórias de cativo e fuga, tão apreciadas pela literatura e pelo cinema. Estamos perante um segundo caso onde se recuperam intrigas folhetinescas (pense-se em *O Conde de Monte Cristo*) para inventar uma ficção intrincada na qual está em jogo, repita-se a mente das personagens, o mundo idiossincrático que nelas se constrói.

Devo esclarecer estas afirmações: de novo por inexistência de um narrador externo e omnisciente, o leitor tem acesso apenas ao discurso das personagens e, no caso da história encaixada, esse discurso (com alguns traços de monólogo) é totalmente ocupado com a representação de uma consciência e a sua forma única de observar, interpretar e transmitir verbalmente as ocorrências (não sabemos, recorde-se, o que é de Susana e o que é de Natacha). Na *Stanford Encyclopedia of Philosophy* encontramos a seguinte afirmação: “Perhaps no aspect of mind is more familiar or more puzzling than consciousness and our conscious experience of self and world” (VAN GULICK, 2018). O puzzle resulta aqui da multiplicação, e dispersão, de reacções cognitivas e emocionais resultantes da condição de prisioneira em que Natacha se encontra.

O pai vende-a a um casal de Coimbra, que “queria adoptar uma moça da [sua] idade para lhe dar um bom futuro em troca de companhia” (VEIGA, 2015, p. 106), mas a “moça” encontra um marido torcionário e uma mulher odiosa, para a qual reserva um caudal de metáforas depreciativas: “víbora”, “morta-viva”, “mosca apanhada numa teia”, “formiga gigante”, “mostrengo” de carne “inchada e fendida como um fruto podre”. O cativo divide-a entre a submissão e o desejo de liberdade, entre alegrias patéticas e a omnipresença do esforço para sobreviver. Em qualquer destas possibilidades, contemplamos uma mente que gera, de acordo com a doutrina freudiana, mecanismos de defesa indispensáveis para a autopreservação concitada pela catástrofe inicial (a outorga ao casal de Coimbra). Encontramos de tudo: manobras para incutir piedade no carcereiro; uma disputa surda e calculada com a mulher-mostrengo; racionalização; evasão, no empreendimento de criar histórias a partir de fragmentos mínimos do mundo exterior (“Mesmo assim, lembro-me da emoção extraordinária que foi assistir em directo a alguns minúsculos acontecimentos e de como a minha imaginação os trabalhava, transformando-os em fantásticas narrativas”; *ibidem*, p. 117); transferência, ao fazer incidir o seu desprezo na “víbora” muito mais do que no agente directo da clausura, Sr. Abel (o marido); e um procedimento mais perturbador, que consiste na identificação com o marido, já que ela própria exerce uma força dominadora sobre a mulher, e imita, por exemplo, o hábito que ele tem de fazer recortes de jornais e revistas.

Como ela diz: “Eu era orgulhosa e teimosa e estava habituada a engolir as afrontas com um sorriso nos lábios e a dar a volta às derrotas transformando-as em vitórias pessoais” (*ibidem*, p. 109). Mas será apenas uma vitória sobre o outro ameaçador a duplicação de um papel ou de uma actividade? No reverso deste procedimento, ocorrem, de forma subliminar, um compromisso agradável com a desgraça, uns momentos de prazer, uma aversão ao mundo em movimento, à circulação na vida comum, que vê como um amontoado de cenas e pessoas

grotescas (v. p. 120-121). Além disso, a fuga que realiza perto do final não esconde a sua acomodação a um estado que talvez se perpetue por mera inoperância; Teresa Veiga recorre a um expediente previsto na retórica clássica, a *antecipatio*, para introduzir esta particularidade: “Talvez também digam que podia ter-me atirado de uma janela, pedido socorro, escalado o muro (apesar do arame farpado e dos cacos de garrafas), esquecendo que o meu dono se precaveria contra todas as eventualidades” (*ibidem*, p. 119).

A acumulação destes pormenores reveladores de um envolvimento emocional positivo seja, pontualmente, na relação com Abel, seja, mais sistematicamente, com a clausura parece obedecer à psicodinâmica do síndrome de Estocolmo, favorecendo esta conjectura as afirmações finais do discurso de Natacha, já depois de saber da morte de Abel e da mulher, num típico caso de homicídio seguido de suicídio, como se diz nos *media*: “Chorei quando soube e é um pensamento que ainda me entristece. Ele não merecia esse fim. Mas na verdade, ao perder a confiança na única pessoa que amava, não lhe restava outra alternativa” (*ibidem*, p. 124-125). Nada garante que Abel amava Natacha; trata-se apenas de mais uma ideiação, uma fuga às possibilidades mais graves dos factos sucedidos. A narrativa apresenta-a menos como um ser orgânico e mais como ser pensante na defensiva, que fala de circunstâncias empíricas sob um ponto de vista interior – e oblíquo.

### Uma outra história

Voltemos a falar do editor de “Natacha”, que, além de orientador de estágio de Susana, é igualmente o seu porta-voz, pois as palavras dela são totalmente reportadas por esta figura masculina, mestre de pragmatismo jornalístico e destruidor de ilusões; é excepção o último parágrafo, devido às suas nostálgicas perguntas retóricas destinadas supostamente à estagiária, mas, na verdade, mais a um éter infinito onde sobrevivem as grandes dúvidas; como o discurso do editor é directo e sem réplicas, dirigido à jovem, esboça-se aqui o recurso à pouco comum narrativa na segunda pessoa, águas em que Teresa Veiga navega facilmente como se pode ver em “A casa abandonada” (do mesmo livro), onde surge um regime denominado “narrativa homocomunicativa” por Monica Fludernik, do tipo “Eu-Tu”, quer dizer, aquele em que “both narrator and addressee share realms of existence with story world” (1993, p. 225).

Ainda outra função do editor consiste em tecer comentários sobre aquilo que lemos e teria sido escrito por Susana depois de ouvir Natacha. E um comentário em particular é decisivo para o leitor ingressar nalguma perplexidade e, note-se, também incredulidade; não a incredulidade que por vezes se gera quando um escritor de pouco aviso compromete leis da verosimilhança, mas sim outra, derivada de se criarem hipóteses sobre o que não sabemos, havendo a sugestão (de alguma maneira como na poesia lírica) de que alguém – alguma das duas mulheres – não contou a história toda. Trata-se de um caso de “disnarrated”, um conceito desenvolvido por Gerald Prince e cuidadosamente comentado por Hilary P. Dannenberg (2014). As possibilidades narrativas que tal conceito recobre são indicadas por Prince neste excerto:

[...] I am thus referring to alethic expressions of impossibility or unrealized possibility, deontic expressions of observed prohibition, epistemic expressions of ignorance, ontologic expressions of nonexistence, purely imagined worlds, desired worlds, or intended worlds, unfulfilled expectations, unwarranted beliefs, failed attempts, crushed hopes, suppositions and false calculations, errors and lies, and so forth. (PRINCE, 1988, p. 3)

No parágrafo seguinte, citarei o comentário do editor de Teresa Veiga, agora adiantando que diferentes possibilidades das que Prince enumera são admissíveis como classificação do que ali se diz. Quem diz possibilidades diz probabilidades, já que, como referi, encontramos-nos no domínio da coisa sugerida, da manifestação de subentendidos, de eventuais omissões e, claro, de desconhecimento porque não sabemos o que eles sabem – nem isso existe, pois só são reais as vontades da escritora e o resultado que delas nos chegou. Ponto de situação: o editor pode estar a referir-se a uma omissão de factos; Susana/Natacha podem ter omitido esses factos observando uma proibição ou interdição moral; pode tratar-se de expectativas goradas, tentativas falhadas, esperanças destruídas, suposições, erros, mentiras.

Não é intenção das afirmações anteriores reinventar o conto ou fazer um exercício de sobreinterpretação, pelo menos consciente. Segundo creio, o texto em si mesmo admite as conclusões a que cheguei e, além disso, Teresa Veiga é tão extraordinária em parte por ser evasiva quando parece ser minuciosa, densa e obscura quando parece ser simples. Será essa uma razão para na recepção do seu trabalho se falar de “jogo de espelhos” (MATEUS, 2019, p. 120) ou “jogos de escondidas” (VALA, 2017). “Natacha” corrobora estas metáforas, e “História da Bela Fria” também. Eis então o comentário, em que merece especial atenção o que se diz sobre sexo, o “grande interdito”:

A sua Coimbra, menina Susana, tresanda a cadáver. Em compensação, a jovem Natacha, a grande vítima desta tragédia dos tempos modernos, é uma rapariga esperta e ambiciosa, que se enche de comida e vê televisão, preocupa-se com moda e arquitecta esquemas, talvez uma fã da Bruxa Má e de Floribela. *O grande interdito, o sexo, afinal o nó da questão, esse fica no tinteiro*. A menina Susana, muito compreensivelmente, não quis chafurdar em águas turvas e, faço-lhe justiça, provavelmente nem tem experiência de vida para tal. *Ponha-se no entanto no lugar do leitor de Ecos, que julga que em tanta prosa vai encontrar revelações sensacionais. Fica desorientado, com a sensação de que o estão a enganar*, que aquilo é um cozinhado com pouca substância e muito tempero, precisamente o oposto daquilo que o seu estômago reclama e nós, os da *Ecos*, nos esforçamos por lhe dar. (VEIGA, 2015, p.126-127; itálicos meus)

As observações metaficcionalis fazem o leitor reparar no que não foi dito – e reflectir sobre como se exerce a arte do conto e as especificidades do género. Mais ainda, incluem, no segundo conjunto destacado, uma previsão de leitura – “Ponha-se no entanto no lugar do leitor de *Ecos* [...]”. Fica desorientado, com a sensação de que o estão a enganar” – que dá azo a escrutínios orientados para eventuais omissões na informação.



A mais forte sugestão do conto, e evasiva, aponta para uma sexualidade oportunista, que Susana teria ocultado, mas que o editor, agora no papel de hermeneuta, destapa com a perspectiva de quem está habituado a escândalos de alcova e não se importa de dizer umas coisas misóginas.

Mas não fiquemos por aqui. Uma diferente hermenêutica é admissível, que alerta para uma sexualidade perversa no âmbito da patologia, para que foi silenciada uma história negra, horrenda, onde se teriam vertido as piores sevícias: tráfico de seres humanos, no caso uma adolescente, e pedofilia. Nesta medida, o conto é associável ao trabalho de Paula Rego, às imagens tão intrínsecas do feminino e às perversões doentias no âmbito familiar. Naturalmente, é indissociável de Natascha Kampusch, porque, além do clamoroso nome próprio, há semelhanças na idade, na etapa de crescimento, no sequestro, na relação ambivalente com o perpetrador, nas saídas de casa, na fuga. E por outro lado o narrador é explícito ao admitir uma fusão de identidades entre Susana e Natacha (com “c”): “Terminava aqui, um tanto abruptamente, a confissão de Natacha, cuja imagem naquele momento, confesso, eu não conseguia evitar que se confundisse com o rosto infantilmente redondo, de olhos castos e sérios, da menina Susana, sentada muito direita à minha frente” (*ibidem*, p. 125). O chamado “tema do duplo”, tão caro ao imaginário finissecular, não está ausente nem neste nem no conto primeiramente analisado. Algumas reflexões poderiam fazer-se sobre esta chamada ao texto de uma personagem bíblica; para já, deixemo-la por conta dos tais jogos de espelhos e das suas qualidades recreativas.

Devido à sugestão de uma outra história, “Natacha” é uma ficção construída contra a verdade, não como princípio ético, mas como possibilidade ontológica que, a existir, rasuraria a infinita complexidade das coisas e edificaria a razão como instrumento único das conexões entre o ser humano e tudo o resto. Embora estar contra a verdade possa ser visto como uma catástrofe, por resultar num abismo de incertezas sobre o que conhecemos, não deixa de ser uma oportunidade para ultrapassar concepções lineares do mundo, para que tendemos seja por inércia, seja, digamos, por conforto existencial. Ao defender que os leitores da *Ecoss do Mondego* precisam é de notícias com sexo, violência e emoções exuberantes, o editor incorpora um subtexto revolucionário quando pretende somente louvar as virtudes do aborrecido sensacionalismo. É um outro não-dito do conto, não por deliberação do editor, antes talvez pela sua falta de destreza, como provavelmente decidiu Teresa Veiga.

#### 4 - Conclusão breve

Na obra *A consciência e o romance*, o escritor inglês David Lodge afirma que a “poesia lírica é muito provavelmente o esforço mais bem sucedido do homem para descrever os *qualia*” (2002, p. 21), quer dizer, tudo o que na nossa experiência instaura uma percepção subjectiva, sobreposta à materialidade. Não considero inoportuno falar da mesma maneira sobre a narrativa breve. A descrição de impressões individuais é inevitavelmente aproximativa e lacunar. E o

conto também, pela disciplina dos próprios textos, dos miniaturais (o microconto) aos mais extensos, mas que ainda comportam esta qualificação de género. Os contos de Teresa Veiga são o que são em parte pelas condições genológicas e em parte por serem o traslado de consciências das personagens radicadas no exterior, mas dadas a uma profunda elaboração do que aí se lhes revela. Daí que seja impossível fixar um sentido, ou dois, ou três, a tal ponto que um prudente distanciamento crítico por vezes resvala e inventa histórias sobre a história original com o desejo de preencher espaços vazios. Se, como antes se disse, Teresa Veiga por vezes escreve contra a verdade, o exercício de estudar criticamente o seu trabalho deve admitir interpretações divergentes, mesmo contraditórias, porque essa é uma maneira de lidar com o indeterminado e de dispensar calmamente o realismo e a sua poética condescendente, algo que já teve o seu tempo.

#### Referências

AUYOUNG, Elaine. Partial cues and narrative understanding in *Anna Karenina*. In: BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (org). **Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative**. Lincoln and London: University of Chicago Press, 2013, p. 59-78. Disponível em: [www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.7](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.7). Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

BERNAERTS, Lars; CARACCILO, Marco; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. The storied lives of non-human narrators. **Narrative**, Ohio, vol. 22, n. 1, January 2014, p. 68-93. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/536491/pdf>. Último acesso em: 31 de Julho de 2020.

BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. Introduction: cognitive narrative studies: themes and variations. In: BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (org). **Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative**. Lincoln and London: University of Chicago Press, 2013, p. 1-19. Disponível em: [www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.4](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.4). Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

CORREIA, Carlos João. **Sentimento de si e identidade pessoal**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.

DANNENBERG, Hilary P. Gerald Prince and the fascination of what doesn't happen. **Narrative**, Ohio, vol. 22, n. 3, October 2014, p. 304-311. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24615576](http://www.jstor.org/stable/24615576). Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

FLUDERNIK, Monica. Second person fiction: narrative "You" as addressee and/or protagonist. **AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik**, Tübingen, vol. 18, n. 2, 1993, p. 217-247. Disponível em: [www.jstor.org/stable/43023644](http://www.jstor.org/stable/43023644). Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

GUEDES, Maria Estela. Os mistérios de Agustina. **Diário de Notícias**, Lisboa, 1 jul. 1992. Livros, p. 4-5.

HEMEROTECA DIGITAL – CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Títulos. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Index/IndexA.htm>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

HERMAN, David. Cognitive narratology. In: HÜHN, Peter; MEISTER, Jan Christoph; PIER, John; SCHMID, Wolf (eds). **The living handbook of narratology**. Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology – University of Hamburg, 2013. Disponível em: [http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Cognitive\\_Narratology.html](http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Cognitive_Narratology.html). Último acesso em: 31 de Julho de 2020.

LODGE, David. **A consciência e o romance**. Alfragide: Edições Asa, 2009.

MÄKELÄ, Maria. Cycles of narrative necessity: suspect tellers and the textuality of fictional minds. In: BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (org). **Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative**. Lincoln and London: University of Chicago Press, 2013, p. 129-152. Disponível em: [www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.10](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.10). Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

MARGOLIN, Uri. Character. In: HERMAN, David (ed.). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 66-79. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965.005>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

MATEUS, Isabel Cristina. *Gente melancolicamente louca* ou a arte do conto de Teresa Veiga. **Cintilações**: revista de poesia, ensaio e crítica, Fafe, jun. 2019, p. 117-121. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/64008/1/CINTILAC%20cc%20a70%20cc%2083ES.PDF>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

PRINCE, Gerald. The disnarrated. **Style**, Pennsylvania, vol. 22, n. 1, Spring 1988, p. 1-8. Disponível em: [www.jstor.org/stable/42945681](http://www.jstor.org/stable/42945681). Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

SOARES, Marcelo Pacheco. O cânone e o contemporâneo em um conto fantástico de Teresa Veiga. **Forma Breve**: revista de literatura, Aveiro, n. 14, 2017, p. 271-287. Disponível em: <https://doi.org/10.34624/fb.v0i14.385>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

VALA, João Pedro. O genial jogo das escondidas de Teresa Veiga. **Observador**, Lisboa, 9 jan. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/2017/02/09/o-genial-jogo-das-escondidas-de-teresa-veiga/>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

VAN GULICK, Robert. Consciousness. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford: The Metaphysics Research Lab – Center for the Study of Language and Information – Stanford University, Spring 2018 edition. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/consciousness>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

VEIGA, Teresa. **História da Bela Fria**. Lisboa: Cotovia, 1992.

\_\_\_\_\_. **Gente melancolicamente louca**. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

## “O ROSTO” DE VALTER HUGO MÃE

### “O ROSTO” BY VALTER HUGO MÃE

Susana L. M. Antunes<sup>1</sup>

#### RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar o conceito de experiência presente no conto “O rosto”, de Valter Hugo Mãe, inserido no livro *Contos de cães e maus lobos* (2017). Num primeiro momento, será abordada a questão formal de duas formas breves de representação – o conto e o poema-errância – mediados pela noção de experiência apresentada por Flannery O’Connor, Charles E. May e Paul Gilbert. Num segundo momento, será analisado “O rosto” considerando a ideia filosófica de experiência, interligando silêncio e natureza. Neste percurso, o conto de Valter Hugo Mãe será posicionado numa equação tripartida fundamentada na experiência, no silêncio e na natureza, a qual privilegia o afeto primordial mais profundo, revelando-se através da viagem que permite olhares outros.

**PALAVRAS-CHAVE**: conto, poema-errância, experiência, silêncio, natureza.

#### ABSTRACT

This paper aims to address the concept of experience present in the short story “O rosto”, by Valter Hugo Mãe, included in the book *Contos de cães e maus lobos* (2017). Early on, the formal question of two brief forms of representation – the short story and the walk-poem – will be addressed intermediately along with the idea of experience presented by Flannery O’Connor, Charles E. May and Paul Gilbert. In a second section, “O rosto” will be analyzed considering the philosophical idea of experience, connecting silence and nature. Along this path, Mãe’s short story will be positioned in a relationship between experience, nature and silence, a tripartite equation which privileges the primordial and deepest affections, revealing itself through the journey that allows new perspectives about the others and ourselves.

**KEYWORDS**: short story, walk poem, experience, silence, nature.

<sup>1</sup> É doutorada pela Universidade de Massachusetts, Amherst, Estados Unidos da América, tendo-se especializado em Literatura Contemporânea Portuguesa e Brasileira e em Estudos Africanos Lusófonos. Para além de ensaios apresentados em conferências nacionais e internacionais, foi coordenadora de *Trinta e Muitos Anos de Servidão: Ensaio Sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena* (2016) e *Rememorando Daniel de Sá: Escritor dos Açores e do Mundo* (2016). Atualmente é coordenadora do Programa de Português e Professora de Língua, Literatura e Cultura Lusófona na Universidade de Wisconsin-Milwaukee (USA).

## Introdução

À noite, deito-me como uma semente na almofada húmida do coração. Fico aninhado com a esperança de crescer esplendorosamente por dentro do amor. No verdadeiro amor tudo é para sempre vivo. E sei que, como as pedras, vivo da sede. Quero sempre inventar a vida.  
(“As mais belas coisas do mundo”, MÃE, 2017, p. 128.)

São onze os *Contos de cães e maus lobos* que Valter Hugo Mãe reúne numa antologia ilustrada com trabalhos de vários artistas plásticos e prefaciado pelo escritor moçambicano Mia Couto.

Percorrendo os contos de Valter Hugo Mãe, sentimo-nos ternamente convidados ao regresso “(...) a um recanto de que nunca saímos, um reencantamento da infância, uma cumplicidade de quem partilha vazios e silêncios” (COUTO, 2017, p. 11). Na verdade, são contos povoados por meninas, meninos, animais, livros, bibliotecas, monstros, velhos e também pela natureza, pelo silêncio e pelo desassossego no sentido em que “(...) a intenção de usar o livro como ‘máquina de fazer sentir’ (...) opera dentro de nós sem outro material que não seja o modo de nos deslocarmos por dentro, um modo de nos descentrarmos e estarmos disponíveis a sermos outros” (COUTO, 2017, p. 11-12). Em todos os contos há uma sensibilidade finamente registada que nos enlaça e sustém, devolvendo à vida outras formas de sentir e outras propostas de (re)criar o mundo que, afinal, é feito por todos nós.

Dentro deste domínio do sensível e de uma humanidade tão efetivamente simples, há o desejo permanente de renovação fundado na esperança de que podemos e devemos transmitir o melhor de nós às gerações vindouras – às nossas e a todas as crianças. Neste sentido, recorrendo à simbologia do número onze, verificamos que se trata de um número particularmente sagrado nas tradições esotéricas africanas e diretamente relacionado com os mistérios da fecundidade: “Dans cette tradition, le onze (...) est celui qui oriente vers l’idée de renouvellement des cycles vitaux et de communication de forces vitales” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1969, p. 704). Os mistérios da fecundidade que também podem ser interpretados como a fertilidade de ideias e ideais são marcantes e visíveis nos contos de Mãe através da presença do encantatório, da delicadeza e da finura da mensagem. Esta harmonia é assinalada por Mia Couto no prefácio onde preconiza em Valter Hugo Mãe “(...) a atenta escuta que não ficava pelas vozes mas buscava infinitas histórias em que a vida se eterniza”, concluindo que “(...) estes contos, mais do que gigantesco, não têm tamanho” (COUTO, 2017, p. 11-12).

Desprovidos da dimensão que emoldura e aprisiona o tamanho e a substância dos seres e dos objetos, num “(...) redesenhar de fronteiras entre mundos (...)” (COUTO, 2017, p. 11), *Contos de cães e maus lobos* não foram escritos para crianças, mas são perspetivados para a

construção de um mundo melhor para as crianças, os futuros mestres de um mundo que se deseja melhor do que aquele das gerações antecedentes, como constataam as palavras de Mãe:

Não sei escrever para crianças. (...) Os contos que invento ficam arrevesados de ser uma coisa e outra. Admito, não tenho jeito nenhum para textos que apenas divirtam. (...) Mas melhorar o mundo, servindo às crianças uma ética e uma sensibilidade em que acreditamos, é o mesmo que lhes pedirmos que cresçam melhores do que nós. A felicidade à espera das crianças deve ser um orgulho para as gerações que lhes precedem. Se não servirmos para tal, falhamos. Apenas a felicidade que se presente pode redimir agruras e falhas.  
(MÃE, 2017, p. 157-158)

Gigantescos e reedificadores de fronteiras outras, o conjunto de *Contos de cães e maus lobos* não atribui nomes nem às personagens, nem aos lugares, contribuindo sobremaneira para amplificar a sua dimensão concretizada num fluxo atemporal, a-espacial e imensurável rumo à imensidão do anonimato. No entanto, não deixamos de ficar a saber que algures está “a menina que carregava bocadinhos”, “o menino de água” e o “querido monstro”; depois, conhecemos, em parte nenhuma, “a princesa com alma de galinha”, “o rosto” e “o rapaz que habitava livros”; através das palavras, aprendemos ainda sobre “modo de amar”, “o mau lobo”, “as mais belas coisas do mundo”, sobre “quatro velhos” e “bibliotecas”.

Num universo repleto de magia e de configurações resultantes de quem olha o mundo com a semente do coração, o espaço privilegiado é o da aprendizagem de valores congregados na capacidade de nos olharmos, de aprendermos e, simultaneamente, podermos respaldar o benefício daquela observação porque afinal “(...) os outros somos nós mesmos. (...) Inverte-se então a relação entre a criatura e o criador: somos nós que somos lidos” (COUTO, 2017, p. 12) numa interiorização, porventura “aos pedacinhos” de algumas, senão de todas as personagens dos contos. E este *volte face* que se opera define, igualmente, a dimensão gigantesca e plural dos onze contos de Mãe onde, na brevidade da narrativa, a importância da palavra miniatural atinge dimensões que nos permitem “entrar em” em vez de unicamente “nos movermos em torno do objeto” (ROHRBERGER, 2004, p. 8)<sup>2</sup>. Nesta conceção, afigura-se clara a existência de agentes que encantam, atraem, envolvem e expandem a reflexão do leitor através de redes infinitas de sentimentos, uma vez que o ato de “entrar em” está ligado ao instinto e, por sua vez, a ação de “nos movermos em torno do objeto” está ligada à razão (ROHRBERGER, 2004, p. 8)<sup>3</sup>. A propósito desta reflexão e a complementar este curto itinerário, cito um excerto do conto “Bibliotecas”, onde Valter Hugo Mãe reflete sobre os livros e sobre o conto, renovando a ideia de múltiplos cruzamentos entre imaginação, sentimentos e crescimento humano:

1 No original: “enter into it” e “we move around the object”. Tradução da minha responsabilidade.

2 Rohrberger apresenta aqueles conceitos baseados na análise de Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*. New York: G.P. Putnam’s Son’s, 1992.



Todos os livros são infinitos. Começam no texto e estendem-se pela imaginação. Por isso é que os textos são mais do que gigantescos, são absurdos de um tamanho que nem dá para calcular. Mesmo os contos, de pequenos não têm nada. Se os soubermos entender, crescemos também, até nos tornamos monumentais pessoas. Edifícios humanos de profundo esplendor. (MÃE, 2017, p. 151-152)

### Conto e poema-errância: o privilégio da experiência

A reflexão de Valter Hugo Mãe acerca dos livros e, particularmente sobre a grandeza dos contos, oferece a ponte para o que se pretende expor sobre o conto, uma forma breve de expressão narrativa, e o poema-errância, um subgênero do poema. Neste contexto, surge, inevitavelmente, a questão: de que forma o conto e o poema-errância se poderão aproximar? Sem pretender traçar um itinerário exaustivo sobre estas duas formas breves de representação, considero, no entanto, importante sublinhar algumas particularidades que me coadjuvarão no decorrer deste percurso.

No contexto do estudo de formas breves de expressão, a revista *Forma Breve*, publicada pela Universidade de Aveiro, é uma referência que merece destaque. Curiosamente, no curto texto de apresentação do número dois da revista, lê-se:

(...) Na presente edição, destaca-se um conjunto de ensaios sobre o “poema em prosa”, reservando-se, no entanto, um espaço destinado à publicação de estudos acerca de outras formas curtas: o conto, a novela, o fragmento. Será esta a estrutura da revista. Com uma periodicidade anual, *forma breve* procurará dar visibilidade crítica a géneros que nem sempre têm merecido a devida atenção. (FERREIRA, 2007, p. 7)

Entre aqueles géneros está, obviamente, o conto que, pese embora se encontre numa fase de expansão, foi remetido, durante muito tempo, para um lugar menor dentro do panorama literário. Embora não seja o objetivo do presente estudo desenvolver extensivamente a teoria do conto, é sabido que, ao longo da história da humanidade, a narrativa breve tem sido a forma de comunicação privilegiada e intrínseca à condição humana, bastando, para tal, pensarmos na *Bíblia*, nas histórias de Sherazade narradas ao rei Shahrayar, nos contos tradicionais, na literatura infantil e nos contos eróticos de Boccaccio (*Decameron*, 1350). Neste sentido, Flannery O’Connor (1925-1964) apresenta no texto intitulado “Writing Short Stories” a ideia de narrativa breve como o modo natural da comunicação humana: “I have heard people say that the short story was one of the most difficult literary forms, and I’ve always tried to decide why people feel this way about what seems to me be one of the most natural and fundamental ways of human expression” (O’CONNOR, 1970, p. 87). Por outro lado, traçando o percurso do género ao longo dos séculos, Gotlib conclui que “(...) enquanto a força do contar histórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a história destas estórias, problematizando a questão deste modo de narrar” (GOTLIB, 2004, p. 6) que o identifica como sendo um modo de narrar “(...)

caraterizado, em princípio, pela própria natureza [daquela] narrativa: a de simplesmente *contar estórias*” [sic] (GOTLIB, 2004, p. 6). Mas o ato de simplesmente *contar estórias* conduziu O’Connor a considerar uma diferença primordial no que diz respeito à essência do conto: a dissemelhança entre “meaning” e “theme”, estando o primeiro conceito ligado, naturalmente, à ideia de narrativa curta:

Meaning is what keeps the short story from being short. I prefer to talk about the meaning in a story rather than the theme of a story. People talk about the theme of a story as if the theme were like the string that a sack of chicken feed is tied with. They think that if you can pick out the theme, the way you pick the right thread in the chicken-feed sack, you can rip the story open and feed the chickens. (O’CONNOR, 1970, p. 95-96)

Se para O’Connor a ideia de “meaning” foi fundamental para o seu ponto de partida relativamente à conceção do conto, no mesmo texto, O’Connor acrescenta-lhe o conceito de experiência, construindo, assim, uma equação reveladora e determinante para o entendimento distintivo daquela forma de narrativa breve, enfatizando a ideia de que o “significado” está, definitivamente, arregado na ideia de “significado experienciado”, como esclarecem as suas palavras:

The meaning of a story has to be embodied in it, has to be made concrete in it. A story is a way to say something that can’t be said any other way, and it takes every word in the story to say what the meaning is. You tell a story because a statement would be inadequate. (...) The meaning of fiction is not abstract meaning but experienced meaning, and the purpose of making statements about the meaning of a story is only to help you to experience that meaning more fully. (O’CONNOR, 1970, p. 96)

Examinando alguns aspetos do conto, para Julio Cortazar é fundamental que tenhamos uma “ideia viva acerca do conto”, uma tarefa que considera difícil porque, tendencialmente, as ideias rumam ao abstrato enquanto que, por outro lado, a vida “(...) rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla” (CORTAZAR, 1971, p. 405). Apostando na “ideia viva acerca do conto”, Cortazar considera ainda que, se esta ideia não existir, teremos perdido tempo, porque um conto move-se, exatamente, nesse plano onde a vida do homem e a expressão escrita dessa mesma vida “(...) libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia” (CORTAZAR, 1971, p. 405). Comparando o conto e o romance a duas artes visuais, a fotografia e o filme, Cortazar estabelece uma curiosa relação entre as quatro representações, emparelhando o conto com a fotografia e o romance com o filme, afirmando:

Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el *climax* de la obra, en una fotografía o en un cuento (...) se procede inversamente, es decir, que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (CORTAZAR, 1971, p. 406)

Neste sentido, Charles E. May, para além de se referir à distinção entre “short story” e “long story”, propõe, simultaneamente, a correlação entre “short story”/“individual animal” e “long story”/“social animal”, acrescentando ainda que a narrativa breve precedeu a ideia de narrativa longa, a qual se materializou na concepção de vida social. Para May, a ideia de solidariedade do homem primitivo estava fundamentada no sentimento que se diferenciava de qualquer conceito social sistemático e padronizado. Desta forma, a solidariedade e os sentimentos a ela congregados revelavam-se nos encontros com o sagrado, numa separação do homem em relação ao fluxo do cotidiano da vida, sendo ele o único responsável pelas respostas emocionais e individuais possibilitadas pelas suas experiências:

These episodes in which the inner meaning of things was manifested, in which nature and the self were united in what for him was true reality, he attempted to stabilize for himself and communicate to others on stories that were short. Only later did man link these stories together and extrapolate from them a conceptual cosmology in accordance to which he guided his social life. (MAY, 1994, p. 131)

May distingue ainda a “ficção longa” da “ficção breve” fundamentada no tipo de experiência que cada forma narrativa capta na sua essência, um detalhe que também se repercute no tamanho da narrativa. Por outro lado, as diferentes experiências que são captadas de forma dissemelhante nos dois modos narrativos irão, por sua vez, refletir-se sob diferentes modos de apreensão do conhecimento. Desta forma, May concentra a distinção fundamental na experiência que cada modo narrativo tem capacidade de apreender:

(...) long fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that primarily derive from and in turn establish the primacy of “experience” conceptually created and considered; whereas short fiction, by its length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that derive from and establish the primacy of “an experience” directly and emotionally created and encountered. (MAY, 1994, p. 133. Sublinhado da nossa responsabilidade.)

A ênfase que May atribui às diferenças entre as duas interpretações da experiência – “experiência concetualmente criada e considerada” para a narrativa longa e “uma experiência

diretamente e emocionalmente criada e encontrada” a enformar a narrativa breve – estabelecem o ponto de partida essencial para o *rendez-vous* anunciado entre o conto e o poema-errância.

Ao longo da história da Humanidade, pese embora perspetivado de nómada a sedentário, o Homem esteve sempre acompanhado pela noção de caminhada e de errância. Sem nos querermos deter demasiado nesta ideia por não ser o objetivo do presente estudo, basta pensarmos no livro “Êxodo”, do *Antigo Testamento*, e na errância do povo judeu como referências da condição *caminhante* da Humanidade. Num contexto completamente diferente, na Antiga Grécia, Aristóteles ensinava os seus alunos caminhando ao ar livre, tendo formado a Escola Peripatética, cuja origem grega da palavra significa ambulante ou itinerante.

Proporcionando momentos de circunstância criadora, o conceito de “poema-errância” foi primeiramente abordado pelo poeta americano Archie Randolph Ammons (1926-2001) no seu ensaio intitulado “A Poem is a Walk”<sup>4</sup>, apresentado a propósito do “International Poetry Forum”, sediado em Pittsburgh, em abril de 1967. Por sua vez, Roger Gilbert desenvolveu o conceito de A.R. Ammons, criando o conceito de “walk poem”. No estudo intitulado “Da Representação da Cidade do Porto na Poesia de Jorge de Sena”, Francisco Cota Fagundes traduziu “walk poem” para “poema-errância”, catalogando-o como um subgénero do poema (FAGUNDES, 2016, p. 252).

Considerando o “walk poem” como o resultado da experiência do encontro do poeta com a “vida real”, uma vez que só a partir daquele encontro se poderá produzir experiência no sentido ativo, o “walk poem” é assim definido por Roger Gilbert:

The walk poem is thus ideally situated to register the subtle impingements of a world, a setting, upon the apparently autonomous process of thinking. It is an intricate dialectic between perception and reflection that the walk poem finds its center; as a genre it emphasizes the ineluctable dependency of the general to the particular, the abstract to the circumstantial. (GILBERT, 1991, p. 11)

A partir do encontro do poeta com os choques subtis de um mundo, um encontro fundado no movimento corporal e mental proposto pela errância, o pensamento “(...) is shown to be not a mastering of experience but a product of it, circumscribed by the temporal and spatial limitations of the body itself” (GILBERT, 1991, p. 11). Como uma forma de experiência, o ato de caminhar propõe funções diferentes acerca da perceção e da reflexão, sendo que o ritmo temporal adquirido permite assimilar e interpelar uma alargada experiência do contexto que, por sua vez, está sincronizado com o espaço e o tempo, sendo cada uma destas categorias experienciada em função uma da outra. Com a moldura do ato real de caminhar, o pensamento passa a ser mais uma atividade estética do olhar, “(...) a mode of player rather than work” (GILBERT, 1991, p. 11).

4 Ensaio originalmente publicado na revista *Epoch18* (Fall 1968): 114-119. Informação disponível em <http://templepoetry.blogspot.com/2009/06/poem-is-walk.html>.

Neste contexto, é fundamental observarmos que “the walk poem differs from both the standard local poem and the greater Romantic lyric in one crucial respect: it takes as its subject not a landscape, as essentially static entity, but an experience. It is thus *transcriptive* rather than descriptive” (GILBERT, 1991, p. 8). Como prolongamento da reflexão proposta, é importante termos em conta as diferenças de sentido atribuídas à descrição e à transcrição e de que forma o “walk poem” é beneficiado na sua estrutura: “(...) where *description* or writing *of* suggests the linguistic representation of something fixed and spatial, *transcription*, writing across or ‘taking down’ implies the carrying into language of something fluid and temporal, as when one transcribes speech or music” (GILBERT, 1991, p. 8). Na proposta de Gilbert, o ato de transcrever está associado à ideia de simultaneidade de ações o que implica, necessariamente, a existência de um movimento proporcionado pela transcrição da experiência. Será ainda curioso notar que os sufixos de origem latina que Gilbert destaca no seu texto apresentam um significado que vai ao encontro do exposto: *des* comporta a ideia de ação contrária, negação; *trans* implica a ideia de movimento para além de, movimento através de, o que confirma que se trata de algo que decorre em simultâneo com outra ação, uma vez que “[t]he walk poem, (...) takes this flux as its true subject, and in transcribing it assumes a radical temporal form” (GILBERT, 1991, p. 8).

Ainda neste domínio, será importante referir a abordagem de Valeria Shaw centrada no leitor por o considerar um elemento extremamente válido para a fundamentação que se pretende o mais abrangente possível. Curiosamente, Valeria Shaw, no capítulo dedicado ao “Subject-matter” do conto, baseia-se, igualmente, na ideia de múltiplas experiências que o leitor de contos pode vivenciar conjugadas com a ideia de fronteira, entendida como tal quando se verifica uma relação entre duas áreas distintas. Neste sentido, a fronteira, ela mesma, será uma espécie de terceira entidade “(...) which itself both a distinct line and a borderland whose features are shadowy and indistinct” (SHAW, 1983, p. 192). Comparando o leitor de contos com o viajante – o qual poderia passar inúmeras linhas fronteiriças invisíveis se não existissem as fronteiras impostas pelas instituições sociais, daí resultando o encontro, muitas vezes, com situações não familiares – assim acontece com o leitor de contos, a quem são oferecidas inúmeras experiências inesperadas: “(...) watching a character cross a frontier, literal or metaphorical, the reader can be made to feel that he too is discovering something new, experiencing in a short time-span the dislocating sensation of entering a foreign state, unlike the one he normally inhabits” (SHAW, 1983, p. 193).

Nesta panorâmica, o conto, em geral, e o “O rosto”, em particular, oferecem ao leitor contemporâneo-ativo – o qual se constitui como o eco de uma realidade mutável, em busca do imediato, veloz e impaciente – as características instituídas através de um diálogo de natureza humanista que penetra no espírito do leitor de forma subtil, exigindo-lhe, por sua vez, um trabalho interativo e cooperativo. Na sua totalidade, a palavra-símbolo representa realidades

puras, transparentes e singulares, preconizando-se como a peça fundamental da engrenagem que atrai a reciprocidade do leitor, na expressão de registos e matizes que se refletem numa constante exteriorização da complexa e oculta tensão do comportamento humano, parâmetros que interagem no diálogo universal oferecido ao leitor da contemporaneidade.

Assente numa rede que se tece do encontro entre detalhes proporcionados pela experiência, deparamo-nos com um ponto de interseção no qual convergem o conto e o poema-errância, circundados pelo encontro com a experiência, a qual devolve a realidade e a essência de vidas derramadas em forma de narrativa breve ou em forma de poema.

A experiência única que modela o conto e o poema-errância vai delinear, igualmente, a viagem d’“O rosto” na confirmação de que “o silêncio é de ouro”, possibilitando ao ser humano olhares outros, enformados também pela natureza. Paralelamente, fundamenta-se o instrumento de uma comunicação universal que pode ser aplicada a qualquer extensão do quotidiano, atribuindo-se especial atenção ao cuidado de tudo o que na vida nos proporciona alento em busca da perceção natural e da pureza em equilíbrio. E quem melhor senão as crianças para renovarem a tentativa de interpretar a realidade proposta por Mãe?

#### Silêncio e natureza: a experiência outra

“O rosto” é o quinto conto da antologia *Contos de cães e maus lobos*, um conto que, tal como os restantes, também não fornece informações quanto a datas, nomes ou lugares. Desta forma, Valter Hugo Mãe oferece a disponibilidade para que seja ainda mais transitável o exercício de nos colocarmos no lugar do(s) outro(s) e, conjuntamente, nos conhecermos mais e melhor. O que de facto “O rosto” oferece aquando da sua leitura é a imersão nas experiências que se entrelaçam entre o menino, o leitor e as vidas. Os mundos a-fronteiras criados por Mãe onde se incluem todos os contos da antologia e, em particular, “O rosto”, acolhem, por si só, múltiplas subjetividades reveladas através da correspondência entre a essência dos valores humanos e o tempo em que vivemos, numa “ (...) cumplicidade de quem partilha vazios e silêncios” (COUTO, 2017, p. 11).

Recorrendo de novo à simbologia dos números, o número cinco (recorde-se que “O rosto” é o quinto conto da antologia) simboliza, primordialmente, “(...) les cinq sens et les cinq formes sensibles de la matière: la totalité du monde sensible” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1969, p. 254). Embora as cinco formas sensíveis da matéria se constituam na totalidade do mundo sensível dos onze contos da antologia é n’“O rosto” que encontramos a primazia da sensibilidade de um mundo abençoado por mais de cinco sentidos, um mundo abençoado, simultaneamente, pelos rostos de um menino, de um pai, de uma mãe e de uma professora. A acrescentar a estes rostos ainda o cão, os pássaros e as árvores. Neste pequeno mundo, aparentemente povoado de tão pouco, é onde o encontro entre o silêncio e a natureza promulgam a dimensão de mundos humanitariamente gigantescos, experienciados em breves páginas. Como afirma Antonio Candido (1918-2017), a literatura “(...) *nem corrompe, nem*



*edifica (sic)* [...]]; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p. 85), reafirmando-se a capacidade que a literatura tem para confirmar a humanidade do ser humano. Neste sentido, a antologia de contos de Valter Hugo Mãe é exemplar e “O rosto” é a confirmação da humanidade valteriana repartida em páginas breves, em extensões de cumplicidades partilhadas de silêncios que nos conduzem à viagem da descoberta e à constatação testemunhada de que é importante estarmos atentos aos preciosos detalhes da vida para nos aproximarmos mais de nós e do(s) outro(s). Tal como o desejo que nos sucede e que Mãe considera que talvez seja “um aviso para que as coisas boas aconteçam sem precisarem de explicações complexas” (MÃE, 2017, p. 67), “O rosto” explica-se de uma forma muito simples: era um menino que durante muitos anos viveu numa casa em cima de um monte com o pai e a mãe, para além de doze árvores, muitos pássaros e um cão. Os únicos barulhos audíveis eram o canto dos pássaros e o ladrar do cão que “(...) gostava de ladrar só de estar feliz (...)” (MÃE, 2015, p. 79). O pai e a mãe cantavam também e o menino só de os ouvir achava que o longe que viam “(...) ficava mais perto assim (...)” (MÃE, 2015, p. 80). Os três trabalhavam “(...) nisso de ver o longe” (MÃE, 2015, p. 80), passando os dias a ver como chegava e partia o sol, observando a calma das paisagens e dos montes vizinhos serpenteados por uma estrada muito estreita onde, muito de vez em quando, passavam uns poucos carros. Enquanto observavam o longe, às vezes, os três conversavam sem pressa porque não era importante fazer as coisas à pressa. Com uma vista privilegiada, podiam ver os pastores a enfileirarem o gado e os montes vizinhos

(...) mais cobertos do que o nosso, que parecia careca, assim sem cabelo por ter apenas doze árvores. Estava a nossa casa ali pousada, na careca do monte, como um pequeno chapéu. Eu até imaginava que o nosso monte, ali abaixo de onde estávamos, teria uns olhos e uma boca para ser uma cabeça toda catita a fazer o mesmo que fazíamos nós, ver ao longe. (MÃE, 2017, p. 80)

Nesta viagem, a primeira paragem que se impõe é a que nos oferece a possibilidade de refletirmos sobre a ideia de experiência. A noção de experiência está ligada a qualquer conhecimento obtido através dos sentidos, apresentando duas vertentes: uma forma de conhecimento abrangente e não organizada ou uma forma de sabedoria adquirida de forma espontânea durante a vida que, através da aprendizagem sistemática, se aprimora com o passar do tempo<sup>5</sup>. Numa visão naturalista, a experiência adquire papel de destaque, alterando e interferindo nas ações humanas. Constituindo-se como um conjunto de sensações que não necessitam de ser superadas por uma atividade meramente intelectual, a experiência interage com a cognição de um determinado agente. Nesta perspetiva, a experiência passa a ser relevante nas ações do quotidiano de um agente.

<sup>5</sup> Informação disponível <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-uso-de-experiencia-e-de-experimento/25314>. Consultado em março de 2020.

Neste sentido, John Dewey (1859-1952), filósofo norte americano, dilatou a ideia de experiência, acrescentando-lhe o benefício de não ter princípio nem fim e de se constituir como um fluxo que funciona como um todo que, por sua vez, é apreendido através dos nossos sentidos para ser expandido. Nas palavras de Dewey, experiência, homem e natureza são noções que se complementam e que coabitam lado a lado: “Experience is history; and the *taking* of some objects as final is itself an episode in history. (...) Nature’s place in man is no less significant than man’s place in nature. Man in nature is man subjected; nature in man, recognized and used, is intelligence and art. (...) Knowledge itself must be experienced” (DEWEY, 1926, p. 28-31). Recuperando a ideia da importância da experiência na vida e nas relações humanas no sentido em que permite formas de liberdade, Dewey afirma que “[the respect] for the things of experience alone bring with it such a respect for others, the centres (*sic*) of experience, as is free from patronage, domination and the will to impose” (DEWEY, 1926, p. 39).

Transportando o sentido das palavras de Dewey para “O rosto”, assistimos à liberdade vivida de experiências feitas, ou seja, a experiência do ver o longe, a experiência do viver no cimo de um monte rodeado por natureza e a experiência única da posse do tempo sem limites para se pensar em silêncio. A partir desta liberdade incondicional, fluem as sensibilidades que permitem reflexões e análises desprovidas de moldura, ainda que, muitas vezes, aconteçam em silêncio.

Até aos dias de hoje, o silêncio tem incorporado uma conotação negativa decorrente da ausência de palavra e, subsequentemente, como forma de submissão. Quando é imperativo falar e se cala, o silêncio pode-se transformar num rosto com duas faces – a cumplicidade e o consentimento. Desta forma, o silêncio pode ser entendido como uma categoria extremamente ambígua, podendo ser revelador de indiferença, de desprezo, de ódio e de vingança, por um lado, e indicar abertura, escuta, respeito e solidariedade, por outro lado. Na primeira situação, podemos considerar que o silêncio apresenta a estranheza de se tornar impossivelmente ruidoso e perturbador. No segundo caso, temos o silêncio que é exigido pela palavra, resultante de interrupções naturais que valorizam a pausa e a tranquilidade. Nesta situação, o silêncio é ainda portador e difusor de uma essência orgânica que não incomoda, mas pacífica. Silêncio e palavra são constituintes da natureza intrínseca do ser humano e ambos são tão valiosos e imprescindíveis quer ao ser humano quer a eles próprios, o silêncio e a palavra. Com esta analogia pretende-se reforçar a ideia de que a palavra existe pelo silêncio e o silêncio, por sua vez, existe pela palavra. É de todo impossível não aceitar que silêncio e palavra coabitam na estima de que ambos se completam e se complementam. Para que a palavra seja ouvida, a existência do silêncio é condição necessária. Por outro lado, o que a palavra não diz ou não pode dizer fica a cargo da voz do silêncio.

Voltando ao conto de Mãe,

(...) era em silêncio que vivíamos. A deixar que fossem as plantas e os bichos a terem pelo vento partículas de conversa viajando. Quando se vive num silêncio tão grande, a tomar conta de algo tão distante, aprende-se a ver melhor. Aprende-se a ver pela cor das coisas, pelo movimento e até pelos odores o que pode estar a acontecer. (MÃE, 2017, p. 81)

A grandeza que o silêncio espelha no conto de Mãe é sinónimo de sabedoria sensível, silenciosamente experienciada, apreendendo o detalhe mínimo que o silêncio, por si só, permite alcançar – a espiritualidade. Neste sentido, segundo Eni P. Orlandi, “(...) há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no silêncio” (ORLANDI, 1997, p. 11) e, da mesma forma que a palavra, o silêncio também implica movimento, procurando novos caminhos através dos movimentos dos sentidos. Orlandi propõe a distinção entre duas formas de silêncio: “o silêncio fundante” e a “política do silêncio”, sendo o “silêncio fundante” o que interessa no presente contexto. Adotando múltiplas *nuanças*, o silêncio pode atravessar as palavras, pode existir entre as palavras, pode indicar que o sentido de algo pode ser outro ou pode estar presente naquilo que nunca se diz. Neste sentido, estamos perante a categoria de “silêncio fundante”, entendido como fundador de significados, como atestam as palavras de Orlandi: “Assim, quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 1997, p. 14). O silêncio é a garantia de que haverá movimento de sentidos, adquirindo significação e carácter próprios. Partindo da metáfora entre o mar e o silêncio, Orlandi afirma:

Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real e o sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). A linguagem supõe pois a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos. (ORLANDI, 1997, p. 33)

A ideia de errância no conto de Mãe está assente na ideia de errância da experiência dos sentidos que permite o voo, a viagem interior do menino em comunhão com a natureza que assume, em silêncio, o papel de ouvinte-solidária. O silêncio que, quase sempre, fecha todas as bocas é a pausa que permite, por outro lado, abrir todos os olhos, permitindo a viagem do autoconhecimento e de um conhecimento mais profundo do(s) outro(s).

Neste contexto, a experiência do silêncio, viajante errante de essência solitária, é partilhada com a natureza, constituindo-se, assim, uma dupla carismática que embala “O rosto” de Valter Hugo Mãe, a vida de todos e de qualquer um, num qualquer lugar do mundo. Mas, o lugar do conto de Mãe, não é um lugar qualquer, uma vez que está intrinsecamente ligado à natureza. Naquele lugar específico, era a vida em plena comunhão com a natureza que se

afirmava e que se traduzia numa presença extremamente significativa para a família que vivia no cimo do monte.

Na conceção de Yi-Fu Tuan, geógrafo chinês, espaço e lugar são duas entidades que devem ser definidas em função uma da outra. Tuan acrescenta ainda que a amplitude da experiência ou do conhecimento proporcionam informações enriquecedoras para conceitos considerados de difícil definição. Na experiência, frequentemente, espaço e lugar são categorias que se fundem. Dependendo da relação que se constrói com cada uma delas, vão sendo atribuídos símbolos que satisfazem a experiência pessoal desenvolvida, os quais podem sofrer alterações à medida que a intimidade ampliada se direciona no sentido crescente ou decrescente com o espaço e/ou com o lugar. Neste contexto, o que à partida sentimos como espaço poderá ser transformado em lugar. Por outro lado, nada impede que uma pessoa possa “(...) conhecer um lugar tanto de modo íntimo como conceitual” (TUAN, 1983, p. 7-8). Ao confrontar os conceitos de lugar e de espaço, para quem o primeiro é sinónimo de segurança e o segundo sinónimo de liberdade, Tuan afirma:

O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalizações. Não tem padrões estabelecidos que revelam algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. (TUAN, 1983, p. 61)

Contrastando com as palavras de Tuan, o conto de Valter Hugo Mãe apresenta espaço e lugar em perfeita simbiose – espaço é lugar e lugar é espaço. Embora saibamos que há um grande espaço com montes e florestas, embora saibamos que o menino morava num lugar no cimo do monte, não parece ser viável a separação entre aquelas categorias uma vez que a vida do menino se desenvolveu entre aquele espaço e aquele lugar, ao mesmo nível. A experiência vivida naquele espaço e naquele lugar revela-se determinante na construção da intimidade sincrónica entre o espaço e o lugar experienciados diariamente. O centro calmo de valores estabelecidos referidos por Tuan está naturalmente presente nas vivências diárias em fusão completa entre espaço, lugar, natureza e silêncio mediados pela experiência sensorial. Afinal tinha sido uma sorte “(...) que nos tivesse calhado viver no cimo de um monte tão especial e ter por tarefa ver ao longe e tomar conta de um tão grande e sossego” (MÃE, 2017, 83).

Regresso a “O rosto”.

Houve um dia em que o menino teve de ir para a escola (“Quem faria a minha parte de ver ao longe a medir os humores da paisagem?” MÃE, 2017, p. 82) com outras três crianças que vinham ainda de mais longe e tinham de apanhar a carrinha. Na sala de aula, eram oito alunos e a professora que tinha vindo da cidade, onde por cada árvore do monte havia uma casa e onde por cada pássaro ou insetos havia pessoas nas ruas. Num outro dia, a professora pediu

aos meninos que falassem sobre o trabalho que faziam quando chegavam a casa depois da escola – todos tinham trabalho para fazer “(...) e brincar era quase uma ideia esquisita” (MÃE, 2017, p. 83). O menino explicou a todos o que fazia juntamente com os seus pais: olhava para norte e para sul, via a paisagem a mudar de cor e de movimentos, ouvia diferentes ruídos e que o mais importante de tudo era “(...) perceber o que acontecia longe, lá onde ficavam os montes isolados e aonde quase ninguém ia (...)” (MÃE, 2017, p. 84), concluindo o menino que na sala de aula tudo estava perto. A professora disse ao menino que o rosto de cada pessoa (...) era imenso como a paisagem e, visto com atenção, tinha distâncias até infinitas que importava tentar perceber” (MÃE, 2017, p. 84). Por ser incapaz de perceber as palavras da professora, pois não encontrava nada da distância da paisagem nem no rosto do pai nem no rosto do cão, a professora sentou o menino de frente para os outros meninos. Neste momento de viragem crucial, o menino apercebeu-se de que havia uma menina na sala que

se distraía a ver nada. Via nada como se fosse alguma coisa. Tinha o rosto parado e apontado para o tecto e, embora de olhos abertos, ficava estranha, como se adormecida. O rosto dela, ali todo à flor da pele, pareceu-se realmente com o distante da paisagem. Veio à sua expressão uma lonjura que impossibilitava, a quem a visse, perceber com nitidez o que lhe passava no seu pensamento. (MÃE, 2017, p. 85)

A partir deste momento, o menino percebeu que no rosto de cada um o que se vê não é mais do que a superfície do que nos vai na alma e que é uma tarefa que requer o cuidado e a atenção como a tarefa de vigiar os montes para prevenir os incêndios, pois “(...) se houvesse o azar de um incêndio nesses montes podia arder quase o mundo inteiro, porque o tempo seria pequeno para trazer água antes que o fogo alastrasse” (MÃE, 2017, p. 84).

Neste percurso, são duas as viagens que também moldam o conto de Mãe: a viagem curta e física de carrinha que leva o menino para a escola, a qual, paralelamente, lhe vai proporcionar a viagem outra e a maior de sempre, a descoberta da dificuldade em discernir o outro e a descoberta outra inerente a si próprio, descobertas que transformaram o sentido das suas ações quando percebeu que, afinal, não conhecia nem o pai, nem a mãe, nem aqueles poucos meninos da escola. Nesta renovação de perspectiva proporcionada pela experiência das viagens, o menino também realizou mudanças no seu foco de atenção – agora, ele sabe que não basta olharmo-nos para nos conhecermos. O menino concluiu que “(...) o rosto é extenso e infinito, capaz de expressões que vamos conhecendo e outras que nunca vemos. Toda a vida precisamos de estar atentos, se assim não fizermos vamos perder muito do mais importante que acontece em nosso redor” (MÃE, 2017, p. 86).

### Considerações finais

Ao longo deste trabalho foi abordada uma aproximação ao conto e ao poema-errância que, embora se concretizem sob formas diferentes de expressão – narrativa e poesia – apresentam uma circunstância comum, a experiência, que se constitui como uma das características que enformam e aproximam aquelas duas formas de expressão. Neste sentido, é interessante observar-se que a noção de experiência se prolonga para além da sua presença formal no conto e no poema-errância, sendo possível acompanhar o rasto da presença da ideia de experiência também ela, por sua vez, a acalantar e a redimensionar “O rosto” no encontro experienciado entre o silêncio e a natureza. Por outro lado, “O rosto” é mediado ainda pela ideia de viagem enquadrada na moldura do relato do menino inocente e curioso que conta a sua saga baseada nas experiências vividas.

*Contos de cães e maus lobos*, de Valter Hugo Mãe, apresentam-se como um jogo que nos seduz e “O rosto”, alvo de atenção particular neste trabalho, oferece-nos o caminho por onde transitamos como leitores, percorrendo um itinerário que nos aconchega e, simultaneamente, nos transporta a domínios inesperados do conhecimento de nós próprios e, porventura, dos outros. O consentimento que a viagem permite ao nosso rosto e ao rosto de qualquer pessoa é infindável e provoca no leitor o desejo de continuar a explorar os domínios possíveis e que, por isso mesmo, não terminam com este trabalho. Pelo contrário, abrem-se mais rostos ainda e mais possibilidades como a criação de projetos didático-pedagógicos de incentivo à leitura, à escrita, ao conhecimento, como Mãe refere no conto “As mais belas coisas do mundo”:

Estar vivo é procurar, explicava [o avô]. (...) Eu sei que ele queria chamar a atenção para a importância de aprender. Explicava sempre que aprender é mudar de conduta, fazer melhor. Quem sabe melhor e continua a cometer o mesmo erro não aprendeu nada, apenas acedeu à informação. (...) O meu avô pedia que não me desiludisse. Quem se desilude morre por dentro. Dizia: é urgente viver encantado. (...) Aprendi que uma semente aninhada num bocado de algodão húmido pode rebentar num gigantesco pé de feijão. (MÃE, 2017, p. 123-125)

### Referências

AMMONS, Archie Randolph. A Poem is a Walk. *Epoch*. nº18, p. 114-119, fall 1968. Consultado em 17 de abril 2020. Disponível em: <http://templepoetry.blogspot.com/2009/06/poem-is-walk.html>.

ANTUNES, Susana L. M. *De Errâncias e Viagens Poéticas em Jorge de Sena e Cecília Meireles*. Porto: Edições Afrontamento, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Editions Robert Laffont, 1969.



CORTAZAR, Julio. Algunos Aspectos del Cuento. **Cuadernos Hispanoamericanos**. nº225, p. 403-416, marzo 1971. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Consultado em 23 de março de 2020. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>

DEWEY, John. Experience and Nature. **Experience and Nature**. Chicago; London: Open Court Publishing Company, 1925, p. 1-39.

FAGUNDES, Francisco Cota. Da Representação da Cidade do Porto na Poesia de Jorge de Sena. **Trinta e Muitos Anos de Devoção. Estudos Sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena**. Francisco Cota Fagundes, António M. A. Igrejas, Susana L. M. Antunes (coord.). Ponta Delgada: Ver Açor, 2016, p. 242-295.

FERREIRA, António Manuel. **FORMA BREVE 2**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003, p. 7.

GILBERT, Paul. **Walks in The World: Representation and Experience in Modern American Poetry**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

GOTLIB, Nádia Battella. **A Teoria do Conto**. Consultado em 13 de maio 2020. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=gotlibnadia+batella%2C+teoria+do+conto&oq=gotlibnadia+batella%2C+teoria+do+conto&aqs=chrome..69i57j3>

LOTHE, Jakob; SKEI, Hans H. (eds.). **The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis**. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. 2.ed. Porto: Porto Editora, 2017.

MAY, Charles E. (ed.). **The New Short Stories Theories**. Ohio: Ohio University Press, 1994.

O'CONNOR, Flannery. **Mystery and Manners**. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio. No Movimento dos Sentidos**. São Paulo: UNICAMP, 1997.

ROHRBERGER, Mary. Origins, Development, Substance and Design of the Short Story. **The Art of f Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis**. Jakob Lothe, Hans H. Skei (eds.). Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p. 1-13.

SHAW, Valerie. **The Short Story. A Critical Introduction**. New York: Longman, 1983.

STEINER, George. **Lenguaje y Silencio**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspetiva da experiência**. Livia de Oliveira (trad.). São Paulo: DIFEL, 1983.

## Ensaio



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO SOBRE *AURORA* E *REGINA*, TEXTOS  
INCOMPLETOS DE ANA PLÁCIDO

RESEARCH NOTES ON *AURORA* AND *REGINA*, INCOMPLETE TEXTS  
BY ANA PLÁCIDO

Fabio Mario da Silva<sup>1</sup>

À Professora Doutora Cláudia Pazos Alonso,  
pelo apoio durante minha pesquisa

RESUMO

Este trabalho pretende analisar as obras incompletas de Ana Plácido: a primeira é uma peça intitulada “Aurora”, publicada em 1865, no jornal *O Civilizador*; o segundo é um romance folhetim chamado “Regina”, publicado na *Gazeta literária do Porto* em 1868, com a assinatura de um dos pseudônimos da autora, Gastão Vidal de Negreiros. Nosso objetivo é apresentar alguns dos aspectos mais relevantes dos dois textos, e quais os caminhos que Plácido toma para dar destaque às mulheres, que são protagonistas e dão títulos às duas obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ana Plácido, “Aurora”, “Regina”, textos incompletos, Gastão Vidal de Negreiros.

ABSTRACT

This work aims to analyse two unfinished works by Ana Plácido: the first is a play entitled *Aurora*, published in 1865 in the literary journal *O Civilizador*; the second is a serialised novel called *Regina*, published in the Porto magazine *Gazeta literária* in 1868, under one of the author’s regular pseudonyms, Gastão Vidal de Negreiros. Our purpose is to present some of the most relevant aspects of the two texts, and what measures Plácido adopts to give prominence to the women who are the main protagonists of the eponymous works.

**KEYWORDS:** Ana Plácido, *Aurora*, *Regina*, unfinished texts, Gastão Vidal de Negreiros.

<sup>1</sup> É Professor de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas da Univ. Federal do Sul e Sudeste do Pará/Instituto de Estudos do Xingu. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras do ILLA/Marabá. Investigador do CLEPUL da Univ. de Lisboa. Texto desenvolvido durante pós-doutoramento na área de Estudos Portugueses, com supervisão do Professor Doutor Ernesto Rodrigues, do CLEPUL, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Quando Teresa Ferrer Passos (1997) afirma que a obra de Ana Plácido é fragmentada, está partindo de um pressuposto com sentido amplo. A obra da escritora está dispersa em diversos jornais, revistas e manuscritos (em mãos de particulares e instituições privadas e públicas), com partes de seus textos diluídos em obras sobre o seu grande amor e companheiro, Camilo Castelo Branco. Além do mais, muitas de suas obras em folhetins, como são exemplos “Regina” e “Aurora”, não tiveram continuação, devido à falência dos respectivos periódicos. Há até a hipótese de que a autora haveria projetado muitos capítulos em “O mundo do doutor Pangloss”, publicado em quatro capítulos na *Revista Contemporânea*, mas, ao que parece, a real intenção de Ana Plácido seria, como revela Camilo Castelo Branco, até “vinte e tantos” capítulos (*apud* Marco, 1933, p. 54).

A peça *Aurora*, com data final de escrita, indicada no primeiro número do jornal, em 14 de dezembro de 1864, no Porto, e publicada quase um mês depois, em 1 de janeiro de 1865 n’*O Civilizador*<sup>2</sup> – seguindo-se contribuições em 1 de fevereiro, 1 de março, 1 de abril, 1 de maio, e 15 de junho –, é um drama anunciado em 4 atos, mas publicado apenas em dois, com texto editado por Fernanda Damas Cabral em 1991, na obra *Ana Plácido (estudo, cronologia e antologia)*, mas com cortes na peça, visto que o livro da pesquisadora trata de uma recolha de antologia, com algumas passagens de obras de Plácido.

Tal interrupção acontece devido ao encerramento do periódico: segundo Bernardo (2013, p. 148), *O Civilizador – jornal de litteratura, sciências e bellas artes* foi publicado entre 1860 e 1865, ou seja, o periódico termina justamente no ano em que se inicia a contribuição de Ana Plácido, por isso não ficamos a conhecer o final da trama. Contudo, Alberto Pimentel (cf. 1913, p. 129) conjectura, a partir da comparação com o original do romance francês, *Les damnés de l’inde*, qual seria o desfecho da peça, como mais adiante explicitaremos. Segundo o mesmo crítico, o drama é destinado para encenação no teatro e escrito em benefício da atriz Emília Adelaide, chegando a revelar o seguinte sobre esses manuscritos, numa tentativa de dar ao texto a sua versão primária e completa:

Ninguém me deu noticia de ter sido representado esse drama. No arquivo do teatro normal fiz procurar o manuscrito e não apareceu. Ana Plácido possuía o autógrafa ou uma cópia, que, em 1865, entregou ao *Civilizador*, (...) esse drama foram ali publicados os dois primeiros actos; perderam-se o 3.º e o 4.º (1913, p. 129).

Tal peça é, segundo confessa Ana Plácido na introdução, “insignificantíssima”, mas tem em seu mérito despertar a “memória”, revelando que, quando escreveu esse drama, o anjo alegre da sua “mocidade bateu asas, deixando-[l]he em troca a concentração curiosa do estudo

<sup>2</sup> Conferir o site organizado por Vanda Anastácio com tais dados sobre Ana Plácido: <http://www.escriptoras-em-portugues.eu/1417106880-Cent-XIX/2015-0529-Ana-Plcido>, acesso em 24 de março de 2020.

e o desejo de aproveitá-lo” (Plácido, 1865a, p. 67)<sup>3</sup>. A escrita e a leitura lhe servem como alento, uma espécie de dispositivo que a impulsiona a escrever, no caso de *Aurora*, um texto inspirado pela leitura do romance de Méry, *Les damnés de l’inde*, mas de que pouco aproveitou do original porque, segundo confessa, “me foi preciso alterar muito, e criar novos episódios para dar interesse a movimento à acção” (1865a, p.67), reconhecendo a humildade do seu despretensioso estilo, se comparado ao romance original no qual foi inspirado.

A encenação é passada na Índia, em 1795, país descrito como cheio de “encantamentos” (1865a, p.69), e se centra em volta da mulher cujo nome serve de título à obra, Aurora. Essa personagem surge aquando do encontro com Raimundo, Paulo e Vandrusen numa praia, depois de fugir dos seus perseguidores. Esses aventureiros, então, acolhem-na sem perguntas nem questionamentos, mas com alguma curiosidade:

Falem baixo, meus amigos; é preciso que esta mulher não desconfie que velamos para a proteger, ou para a caluniar com falsas conjecturas. Não sabemos, mas deve supor-se que há um perigo qualquer em volta dos seus passos. O nosso dever é vigiar o restante da noite, guardando o seu descanso (*gesto de aprovação dos colonos*). (1865a, p. 69)

No dia a seguir, Aurora agradece a hospitalidade e acaba despertando o amor de Paulo e Raimundo, através do seu jeito austero e digno, bem como de sua beleza estonteante. Aurora é acompanhada por Raimundo num passeio matinal, revelando que é uma condessa e que eles serão atacados ainda naquela mesma noite:

Pelos piratas, pelos execráveis bandidos, pagãos negros do Bornéu. À sua frente, está, como chefe, um cristão renegado, um demônio saído do inferno, servindo-se dos companheiros como de matilha de animais ferozes para assolar a tudo que vai de encontro aos seus intentos. (1865c, p.104)

Ouvindo tal relato, Raimundo, referido na peça como conde, apenas tenta confortar Aurora, respondendo-lhe que, por si só, a presença dela já duplicará a coragem dos mais valentes, cerca de 15 combatentes. Aurora vê em Raimundo um confidente e, estando à vontade ao lado dele, relata-lhe o seu casamento aos 16 anos com o conde Despremons, um herói francês. Seu marido é um preso político, raptado pelos piratas na ilha de Timor. Desesperada, chegou a Malaca, onde sofreu dias penosos e cheios de amargura numa embarcação comandada por Bantam, até que, em função da distraída sonolência do comandante, conseguiu escapar e atracar na ilha onde encontrou os novos e corajosos amigos. Ou seja, o capitão quando acorda descobre que a própria tripulação facilitou a fuga de Aurora da embarcação. Assim, decidiu que seguiria rapidamente os seus passos, devido à obstinação e fixação de Bantam pela protagonista: “Quero esta mulher! É a minha presa, o meu único bem” (1865c, p. 108).

<sup>3</sup> Todas as citações de *Aurora* serão feitas a partir da edição publicada no jornal *O Civilizador*, de 1865.

Aurora é uma espécie de Helena de Troia, que desencadeia guerras e conflitos em torno de seu amor ou, melhor dizendo, em torno da posse do seu corpo. A própria personagem toma consciência disso ao compreender o amor que despertou em Paulo, e também em Raimundo: “Infeliz, como ele ama! Que nobreza de carácter; que dedicação, que respeito! De um amor assim, é que toda a mulher deve ser orgulhosa. Que excesso de delicadeza, (...) Desgraçado amor!... E Raimundo?... Oh! O meu destino fatal...” (1865d, p. 128). Paulo tenta refugiar Aurora na vivenda do amigo holandês Vandrusen, através de uma longa caminhada de trilha selvagem. Nesse ínterim, Paulo revela o fascínio que a protagonista desperta em todos os homens, elevando-a ao estatuto de uma espécie de deusa do amor:

Ó Aurora! todos os que vos conhecem vos amam. Os selvagens, os bandidos, os cristãos, tudo o que tem coração fica presa dessa graça divina, dessa formosura fascinadora. Os mesmos passarinhos, parece que baixam do céu e entoam os seus cantares para render-vos adorações. As árvores inclinam seus ramos frondosos, soberbas de vos dar sombra; e o sol é mais fúlgido e esplêndido, quando a vossa presença o abrilhanta. Assim o quereis: não, nunca mais a minha boca pronunciará *amo-vos!* mas esta opulenta natureza vo-lo dirá por mim. Impõe silêncio a esta voz, se podeis. (1865e, p.152)

No final do segundo ato, deparamo-nos com uma cena de embate – entre o pirata Bantam e Paulo por Aurora – que deixa a obra em suspenso, já que, devido ao encerramento do jornal, a peça não teria mais continuação. Por Ana Plácido ter se inspirado apenas no romance de Méry, plasmando-lhe a sua narrativa a partir de um outro enfoque, se comparada com a original – e tendo em conta o que a própria autora assume na introdução ao drama –, não nos é impossível conjecturar os próximos embates e o desfecho da peça. Contudo, Alberto Pimentel, por seu turno, lendo o romance original em francês, conclui que Aurora terminaria viúva, a criar duas filhas de um amigo (que a acolheu, deixando-lhe duas órfãs, as quais serão destinadas aos dois homens que disputaram o seu coração). Alberto Pimentel continua a discorrer qual teria sido a relação entre Ana Plácido e o teatro, visto que pouco frequentara esses espaços, chegando a referir que o elogio que sai na *Revista Contemporânea*, assinado por Ernesto Biester, parece suspeito, tendo em vista que queria ser gentil com a escritora por ter entregue a peça na mão da atriz Emília Adelaide (cf. 1913, p. 133).

<sup>4</sup> Periódico dirigido por Camilo Castelo Branco, com quem Ana Plácido vivia depois da morte do seu marido, Pinheiro Alves, a partir de 1863. Segundo Adriana Mello Guimarães, esse jornal: “A *Gazeta Literária do Porto* foi um jornal literário publicado semanalmente, mas apenas o seu primeiro número incluiu a data, 6 de janeiro de 1868. A sua coleção é constituída por dezasseis números, impressos na ‘Tipografia da Livraria de A. de Moraes & Pinto, rua do Almada n.º 171, Porto’, também a morada da Administração da Gazeta. A *Gazeta Literária do Porto*, também conhecida pela ‘*Gazeta de Camilo Castelo Branco*’, contou com cerca de doze colaboradores. Apesar do tema da Literatura ser maioritário, a *Gazeta* também tratou outros assuntos como a História, a crítica diversa, e alguma moda feminina. Camilo Castelo Branco, além de redator, é o autor da maioria dos textos do periódico.” (2018, p. 49)



A narrativa “Regina”, por sua vez, foi publicada originalmente como folhetim na *Gazeta Literária do Porto*<sup>4</sup> em 6 de janeiro de 1868, no número 1º, ano 1, como romance original assinado pelo pseudônimo de Plácido, Gastão Vidal de Negreiros, e é precedido de um prefácio em cujas linhas são apresentadas características da sociedade burguesa que vai mudando o cenário de cidades como Lisboa e, principalmente, o Porto, por isso o narrador revela, no seu prefácio, que “a civilização, dizem os mais velhos ou maiores de cincoenta annos, avança progressivamente” (1868a, p. 6). A diegese vai descrevendo o Porto de 25 anos atrás, para dizer que as relações entre pobre e rico eram de tal forma justas que ambos se consideravam iguais, para, depois, dizer qual seria a sua intenção:

Depois deste preambulo com pertença somente de dar ao leitor uma ideia aproximada do Porto que ainda não conhecemos, é necessario terminar, declarando que não se folhearam chronicas ineditas de escandalos, nem ha que esperar aqui factos surprehendentes ou maravilhosos. (1868a, p.6)

Tal despreensão ao relatar a sociedade portuense numa cronologia de décadas atrás se faz necessária para o narrador introduzir a atualidade do tema e da abordagem, as bases sociais da narrativa, a altura em que ela se passa, apontando as problemáticas relações sociais. As cenas seguintes passam-se na casa dos pais de “Regina”, numa linha temporal focada no seio da família burguesa de Anselmo da Costa e sua esposa, D. Antónia. Anselmo, além da filha Regina, que era uma jovem de dezesseis anos e possuidora de uma “rara gentileza e frescura” (1868c, p. 27), tinha uma outra filha, Eugenia, a mais nova, de 15 anos, “dotada d’uma compleição debil” (*idem, ibidem*). Eugenia era cortejada por Rafael, amigo de Salvador que se enamorara por Regina. O que as filhas do senhor Anselmo da Costa não sabiam é que seu pai teria pretensão de casá-las com um visconde, homem mais velho, de posses financeiras; e também com um rico proprietário burguês viúvo, o que fez Alberto Pimentel conjecturar o caráter autobiográfico do romance: “até aqui a autora do romance reproduz a sua propria vida” (1913, p. 151).

Anselmo representa o típico pai de família conservador, em quem a figura masculina opressiva deve prevalecer face às pretensões femininas, exaltando a submissão da filha Regina e o seu caráter ainda ingênuo, diferente de outras moças de sua idade:

Regina é como todos me repetem adoravel, docil, submissa; e sobre tudo, o que prova a segurança de seu excellente character, é ver o apego que ella ainda tem às bonecas e a indiferença para aquillo que costuma encantar as mulheres na sua idade. Isto agrada-me extremamente. Enjoam-me essas mulhersinhas precoces. (1868c, p. 28)

A par desta descrição, o pai vê na filha o perfeito exemplo de mulher como modelo a seguir, que não contesta o poder masculino, uma futura esposa de algum homem abastado. Assim, nas relações entre as famílias burguesas, o estatuto financeiro era demasiado importante, ainda mais valorizado quando acompanhado de um título de fidalguia, como o caso do visconde, amigo do seu pai, que se interessara por sua filha mais velha. Isto tudo acontece porque, segundo Carlota Pedro, na sociedade Oitocentista,

A mulher seria cuidadosamente educada para no seu futuro cumprir a moralidade e os costumes norteadores da sociedade em que viviam. Deste modo, desejava-se que nas suas condutas se reflectissem as normas da convivência, da educação esmerada, da organização familiar e da virtude feminina. A garantia dessas práticas no quotidiano feminino seria, então, a suposta base ideária da feminidade, assim como a promessa de estabilidade e conforto para toda a sua família. (PEDRO, 2006, p. 46)

Regina, então, ao ser confrontada pelo visconde – homem que ela achava de aspecto horrendo – e ao dar-se conta de suas reais intenções, consola-se nos braços de Salvador, desejando a morte. Ele, por sua vez, prevê um futuro funesto e passa a desejar o mesmo fim trágico para ambos, se acaso não realizar algum dia a união com Regina. O visconde, ao perceber o enamoramento de Regina por outro, afunda-se na própria tristeza, mas, devido ao seu estatuto financeiro e à obediência ao pai, a protagonista acaba por ceder a um enlace de conveniência, satisfazendo, assim, os desejos masculinos, representantes do poder patriarcal imposto à mulher dentro da lógica social burguesa, o que faz com que a personagem sucumba a uma vida de angústias e infelicidades.

Nesse íterim, a narrativa introduz mais um personagem, Justino d’Alvim, um viúvo, rico “brasileiro”<sup>5</sup>, amigo do visconde e que se interessará por Eugênia, mas a moça já estava emocionalmente envolvida com Rafael. Ou seja, são dois casos amorosos nos quais os jogos de poder e a supremacia masculina prevalecem em consonância com as vantagens financeiras, desprezando as relações baseadas em afinidades sentimentais. Bem como em outros textos de Plácido, como no seu romance *Herança de Lágrimas* (1871) e nas narrativas de *Luz Coada por ferros* (1863), e em tantos outros textos da autora, essa dinâmica acontece porque ela quer criticar – por vias de um insistente processo mimético – o modelo sócio-matrimonial burguês e a centralização na figura paterna/patriarcal na vida e conduta das mulheres:

5 São os chamados portugueses de “torna-viagem”, muito em voga na literatura romântica: homens que faziam fortuna no Brasil e retornavam a Portugal. Estes tipos são presença muito frequente nos textos de Camilo Castelo Branco, figuras que Camilo nutria uma certa aversão. Lembremo-nos que o marido de Ana Plácido, Manuel Pinheiro Alves era um desses “brasileiros”, por quem também a autora nutria certo desprezo.

A situação familiar e pessoal da mulher oitocentista seria o espelho da própria desigualdade de direitos e obrigações entre homens e mulheres, assim como o reflexo da parcialidade política e legislativa que ofuscava a condição feminina. A legislação instituía a noção de família patriarcal, ou seja, o chefe de família detinha o poder absoluto que exercia sobre a esposa e os filhos. A mulher dever-se-ia associar humildemente ao poder paternal, e dessa forma participar de forma moderada com as suas opiniões em assuntos respeitantes aos interesses dos filhos. Mas, na verdade, prevalecia a decisão paterna, e a mãe só assumia essa responsabilidade na ausência ou impedimento do chefe de família. (PEDRO, 2006, p. 72)

Por fim, Regina cede às pressões do pai e acata casar com o visconde, alertando a irmã para que não aceite o casamento arranjado por seu pai com o Alvim. Eugénia, sentindo o seu fim trágico e longe do seu grande amor, morre meses depois de tuberculose. Por isso, Alberto Pimentel diz que, nessa narrativa, encontramos um “epílogo romântico de amores contrariados gravemente enfermos” (1913, p. 152). Com a morte também da matriarca, Antónia, por desgosto de ver uma filha infeliz e outra morta, sacrificadas “à cobiça do orgulho paterno”, senhor Anselmo fica senil aos cuidados de um criado, perdendo a opulência e o status que outrora tivera. Os casais separados pela tirania paternal tentam sucumbir ou resistir a essa imposição, clamando a morte como único meio satisfatório para sair do caminho sem volta, a partir do *topos* do amor romântico, dos eternos laços que ligam as almas enamoradas, as quais poderiam encontrar repouso no além. Essas mulheres são vítimas de homens que querem impor o dinheiro e a ganância como mordças, realidade que se materializa no casamento forçado, instituição que a narrativa deixa entender como um “aprisionamento feminino”.

Ao denunciar os posicionamentos de um pai com poder financeiro e, ao mesmo tempo, decadente e conservador, a narrativa demonstra que as mulheres (as duas irmãs e a mãe) agem como posse e submissão ao possuidor (pai) sem que lhes seja feito qualquer questionamento, e por isso mesmo, devido a essa relação de poder, elas saem em desvantagem e podem até falecer. Daí as doenças de foro psicossomático, o desejo de suicídio, a inércia perante a vida e a dúvida relativamente ao cumprimento ou incumprimento das normas sociais, representadas pela figura paterna.

O casamento de Regina, após a morte de sua irmã Eugénia, lhe causava grande amargura e o visconde começa a se envolver com concubinação: apaixonou-se por uma dançarina que lhe explora financeiramente e, aos poucos, afasta-se de sua esposa. Por seu turno, Regina ostenta uma vida de luxo, com seu título de viscondessa, mas tudo não passa de aparência social, pois, psicologicamente, é melancólica e abatida. Tal beleza e estilo elegante atraem muitos homens que vêem o desprezo do marido e tentam um envolvimento afetivo por vias do adultério, ato recusado por Regina, o que fez desistirem muitos pretendentes, com a exceção de D. Tomaz de Noronha, que se apaixonou por ela perdidamente.

O romance é interrompido a partir do número 16, ficando assim incompleto. Não sabemos o paradeiro do manuscrito, o que nos impede de conjecturar o final do romance. Em

suma, Plácido insiste, mais uma vez, na ideia de que o casamento para o perfil do homem burguês do século XIX se baseava na perpetuação da prole, o que garantia às mulheres, por exemplo, a sobrevivência econômica e a manutenção do padrão de vida social. E é contra essa postura que, mais uma vez, a obra ficcional de Ana Plácido se coloca. Assim, a autora ressignifica o próprio conceito de ficção, uma vez que a obra “inventiva” é, na verdade, muito empírica, social e materialmente palpável. Alberto Pimentel revela que, nessa altura, Ana Plácido escrevia o romance e reconhecia a insanidade mental do filho Jorge, pelo que, aos poucos, se dedicaria aos textos, sem se preocupar em terminar os trabalhos com rapidez, e acrescenta:

Ninguém pode adivinhar o rumo que D. Ana Plácido seguiria no desenvolvimento da acção. Ela mesma não o saberia dizer, porque nessa hora de sua vida trabalhava sem plano, à medida das exigências da tipografia, apenas com o intuito de preencher a falta de outra colaboração. (1913, p. 153)

Para Cláudia Pazos Alonso, Ana Plácido teria em mente, ao escrever esse romance folhetim, uma obra que seria de grande reconhecimento e que acabou por se tornar um clássico até hoje da literatura portuguesa:

Plácido estaria certamente familiarizada com Júlio Dinis cujo romance anterior, *As Pupilas do Senhor Reitor*, tinha justamente duas irmãs por protagonistas, e tinha inclusive sido recenseada pela própria Gazeta. Mas enquanto em Dinis tudo acaba bem, Plácido tem uma visão menos cor de rosa da realidade. Enquanto Eugénia morre, Regina sofre um destino igualmente trágico: forçada a casar com um aristocrata por dever filial (...) Qualquer que seja o rumo que venha a escolher, o seu futuro parece estar predestinado para a dor. (2014, p. 55)

Em suma, as duas narrativas incompletas, por fatalidade do encerramento de dois periódicos, nos revelam retratos de mulheres díspares: uma do século XVIII, feliz com seu matrimônio, mas infeliz por ter o seu marido prisioneiro e pela aflição de ser cobiçada por piratas e conquistadores, numa alusão ao assédio sexual; a outra personagem, Regina, e a sua irmã, Eugénia, assumem submissamente o papel que a figura paterna lhes impõe, o que lhes causa doenças que levam à morte ou à amargura de uma vida sem perspectiva de felicidades.

Ana Plácido constrói heroínas que, na contramão ou não dos ditames sociais, felizes ou infelizes, submissas ou não, demonstram, por um lado, a visão feminina sobre as mulheres e as injustiças praticadas contra elas e, por outro, uma denúncia contra as coações dos homens que tentam impor às mulheres regras sociais patriarcais, seja a partir da força física, no caso da peça “Aurora”, ou por meio dos mecanismos de opressão subjacentes ao prestígio e poderio econômicos, como vimos em “Regina”.

## Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo”. In SOUSA, Sérgio Guimarães de. **Representações do feminino em Camilo Castelo Branco**. Vila Nova de Famalicão: Casa Camilo / Centro de estudos Camilianos, 2014, p.39-64.

ANASTÁCIO, Vanda. **Escritoras – women writes in portuguese before 1900**. Disponível em <<http://www.escritoras-em-portugues.eu/1417106880-Cent-XIX/2015-0529-Ana-Plcido>>, acesso em 24 de janeiro de 2020.

BARROS, Teresa Leitão de. **Escritoras de Portugal**. Lisboa: Tip. de António B. Antunes, vol. II, [S.l. : s.n.], 1924.

CABRAL, Fernanda Damas. **Ana Plácido**. Estudo, cronologia, antologia (narrativa). Lisboa, Caminho, 1991.

GUIMARÃES, Adriana Mello. **A voz de Ana Plácido na imprensa oitocentista**. Marabá: UNIFESSPA, Relatório de pós-doutoramento, 2018.

MARCO, Visconde do. **Cartas inéditas de Camilo e de D. Ana Plácido**. Lisboa: Livraria Popular, 1933.

NEGREIROS, Gastão Vidal de (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original- Prefácio”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 1, Ano 1, 6 de janeiro de 1868a, p.6-7.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana), “Regina – romance original I”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 2, ano 1, 1868b, p.15-16.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana), “Regina – romance original- II scenas de familia”, In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 3, Ano 1, 6 de janeiro de 1868c, p. 27-28.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana), “Regina – romance original- III revelações”, In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 4, Ano 1, 1868d, p.32-34.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana), “Regina – romance original- IV o vaticínio”, In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 5, Ano 1, 6 de janeiro de 1868e, pp.42-43.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana), “Regina – romance original – continuação do número 5 e V- seis annos depois”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 6, Ano 1, 1868f, p.56-57.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana), “Regina – romance original – continuação do número 6”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 7, ano 1, 1868g, p.56-57.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – VII Remorsos”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 8, Ano 1, 1868h, p.73-75.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 8”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 9, ano 1, 1868i, p.80-82.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 9- VII Eugenia”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 10, ano 1 1868j, p.94-96.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 10- VII Eugenia”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 11, ano 1, 1868l, p.103-104.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 11- VIII A vítima”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 12, ano 1, 1868m, p. 94-96.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 12- XI O encontro”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 13, ano 1 1868n, p. 119-120.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 13 – X Partida”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 14, ano 1, 1868o, p. 128-130.

\_\_\_\_ (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 14 – XI Declaração”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 15, ano 1, 1868p, p. 143-145.

\_\_\_\_ de (PLÁCIDO, Ana). “Regina – romance original – continuação do número 15 – XII Marido e Mulher”. In: **Gazeta Literária do Porto**. Porto: N.º 16, ano 1, 1868q, p.149-151.

PASSOS, Teresa Ferrer. «Ana Plácido - A escritora. Breves notas biográficas». In: **A Mulher na Vida e Obra de Camilo**. Famalicão: Centro de Estudos Camilianos/ Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1997, pp.193-208.

PIMENTEL, Alberto. **Memórias do tempo de Camilo**. Porto: Campanha Portuguesa Editora, 1913.

PLÁCIDO, Ana. “Aurora – drama em quatro actos”. In: **O Civilizador** n.º 7. Porto: 1 de janeiro de 1865a, p.67-70.

PLÁCIDO, Ana. “Aurora – drama em quatro actos”, In: **O Civilizador**, n.º 9. Porto: 1 de fevereiro de 1865b, pp.84-87.

PLÁCIDO, Ana. “Aurora – drama em quatro actos”. In: **O Civilizador**, n.º 11. Porto: 1 de março de 1865c, p.104-108.

PLÁCIDO, Ana. “Aurora – drama em quatro actos”. In: **O Civilizador**, n.º 13. Porto: 1 de abril de 1865d, p.128-130.

PLÁCIDO, Ana. “Aurora – drama em quatro actos”. In: **O Civilizador**, n.º 15. Porto: 1 de maio de 1865e, p.150-152.

PLÁCIDO, Ana. “Aurora – drama em quatro actos”. In: **O Civilizador**, n.º 18. Porto: 15 de junho de 1865f, p.177-179.

PEDRO, Carlota Maria Conceição Aires. **Educação feminina no século XIX em Portugal**: em busca de uma consciência, mestrado em educação. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006.



Poder que vos desfoca, dinamite.

(Luiza Neto Jorge)

**O SURREALISMO DUM OCIDENTAL:  
LEITURA DE UM POEMA DE MÁRIO CESARINY**

**THE SURREALISM OF A WESTERNER:  
READING OF A POEM BY MÁRIO CESARINY**

Marlon Augusto Barbosa<sup>1</sup>

**RESUMO**

O poema “Corpo Visível”, do pintor, poeta, ensaísta português Mário Cesariny de Vasconcelos, publicado em 1950, carrega aparentemente entre o seu título e o seu conteúdo uma contradição: por um lado, o título do poema evoca a visibilidade de um corpo; por outro, na leitura de seus versos, percebemos que as imagens que o atravessam, embora possam ser legíveis, não são necessariamente visíveis. A partir de algumas reflexões necessárias para o entendimento da produção poética de Mário Cesariny, estabelecerei uma leitura cerrada do poema, buscando pensar qual corpo – ou que *corpus* – se tornará legível no poema.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1. Mário Cesariny; 2. Surrealismo; 3. Tradição; 4. “Corpo visível”.

**ABSTRACT**

The poem “Corpo Visível”, by the portuguese painter, poet, essayist Mário Cesariny de Vasconcelos, published in 1950, apparently bears a contradiction between its title and its content: on the one hand, the title of the poem evokes the visibility of a body; on the other hand, when reading its verses, we realize that the images that cross it, although they may be legible, are not necessarily visible. Based on some reflections necessary to understand Mário Cesariny's poetic production, I will establish a close reading of the poem, trying to think which body - or which *corpus* - will become legible in the poem.

**KEYWORDS:** 1. Mário Cesariny; 2. Surrealism; 3. Tradition; 4. “Corpo visível”.

<sup>1</sup> É Doutorando em Teoria Literária na UFRJ. Pela mesma instituição, possui graduação em Letras: Português e Literaturas de expressão portuguesa (2014) e mestrado em Teoria Literária (2017) com uma dissertação sobre a obra de Italo Calvino. É professor substituto de Literatura Portuguesa da UFRJ. Também foi professor substituto de Teoria Literária e Literatura Comparada da mesma instituição. Foi o editor responsável pela Revista Garrafa (A4) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (2016 / 2019). É membro da Comissão Editorial e revisor da Revista *Mulemba*. Desenvolve projeto intitulado “Pensar a imagem sob o risco: escrita e psicanálise” no grupo Outrarte: psicanálise entre ciência e arte - Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

A proposta deste ensaio desde o começo (e esse começo se estende desde um curso da graduação) foi pensar, a partir do poema “Corpo Visível”, publicado em 1950, do poeta, pintor, ensaísta português Mário Cesariny, um esfacelamento da ideia de unidade que convencionalmente se atribui à palavra “corpo”. O que eu pretendo aqui é relançar essa proposta, recomeçar. E eu gostaria de recomeçar pelo título do poema: “Corpo Visível”. A primeira pergunta que poderíamos fazer ao poema é essencial e já, a partir dela, poderíamos traçar alguns comentários: de que corpo ou de que *corpus* tratará o poema?

Nos versos de “Corpo Visível”, como veremos, não encontraremos a unidade de um corpo (seja ele qual for). O poema é atravessado por inúmeros fragmentos que me fazem pensar, em um primeiro momento, que o seu título e o seu conteúdo aparentemente carregam uma contradição: por um lado, esse título evoca a visibilidade de um corpo; por outro, na leitura de seus versos, percebemos que as imagens que o atravessam não são necessariamente visíveis. Um problema de visibilidade se instaura no poema: mesmo assim – e aqui se coloca uma das hipóteses desse trabalho – as imagens se tornam legíveis; no fundo, o corpo “visível” se torna um corpo *legível* em expansão. A travessia do título para os versos do poema sugere um esfacelamento, ou pelo menos, uma série de desdobramentos de um corpo num corpus de citações legíveis.

Quando recorremos ao dicionário oitocentista de Rafael Bluteau para definir as palavras “corpo” e “visível”, encontramos as seguintes definições: a palavra “corpo” é definida como algo oposto ao espírito, como uma substância material extensa e impenetrável que, no entanto, é divisível; já a palavra “visível” é definida como tudo aquilo que, de certa maneira, é percebido pelos olhos. Nesse sentido, seguindo essa definição, o título do poema, convida o seu leitor a visualizar, em seus versos, fragmentos de um corpo que só é visível, isto é, percebido pelos olhos, em sua divisão: de um corpo humano, poderíamos dizer, que se mostra, por exemplo, na imagem dos “*braços* [de uma] estrela”, nas “*mãos* [de um] faroleiro”, no “*rosto impermeável*”, ou “no aqueduto grande do (...) *peito*”. Braços, mãos, rosto, peito: o poema apresenta assim um corpo humano fragmentado, partido, que escapa da ideia tradicional de corpo como unidade. Cesariny faz do corpo do poema, de seus versos uma fragmentação: e esses fragmentos de um corpo humano – e de uma certa tradição literária – parecem sobreviver no corpo do poema.



também, sistêmicas) que o racionalismo europeu tanto prezava. Embora Cesariny seja considerado um escritor surrealista e que, como tal, tenha questionado uma poética neorrealista – referencial, sobretudo – que combatia de forma mais direta o regime salazarista, o seu objetivo não parece ter sido fugir da tradição literária portuguesa. Podemos até pensar que Cesariny promove “o surrealismo dum ocidental”: mesmo que o poeta tentasse sacrificar – “como o próprio Breton – muitas vezes os seus grandes dotes à intenção de ser um surrealista a qualquer preço”. O seu poema “Corpo Visível” não só se constrói a partir de ideias surrealistas como também se apropria de outros movimentos literários de sua época e de outras épocas para criar uma matéria nova, um corpo novo. Mais do que surrealista, a poética de Cesariny parece se construir através de uma ética da troca.

Dentro do grande túnel digo-te a vida  
esta nuvem que vai para o centro da cidade leve e  
rosada como a proa de um barco  
bateira que me trás os dados e a roleta onde no branco  
ou no preto devo jogar  
jogando-me contigo  
malmequer  
bem-me-quer  
ou muito ou pouco  
ou nada  
o que só com as mãos pode ser soletrado  
só nos teus olhos nos teus olhos escrito

Dentro do grande túnel digo-te a vida  
o moço que há uma hora não fazia senão fumar cigarros  
o mesmo que julgou ter a noite perdida que maçada  
sempre encontrou o seu par lá vão eles já no extremo  
do outro lado da praça  
ilustrando uma tese velha da idade do sol um tanto  
impertinente e desde logo minha  
segundo a qual no amor toda a entoação da voz humana  
tende a reduzir o indivíduo receptor ao estado de  
serpente fascinada  
sem que daí advenha a petrificação estrela cadente  
ou qualquer outra espécie de perturbação durável

Eu digo que há tambores  
mapa louco riscado sobre a areia  
há o desenho de onda que atravessa o dorso da cigarra  
há o gato tão limpo e ainda e sempre a lavar-se à soleira  
da porta – a tua porta  
quando olhas para mim, a trave mais segura, dizes tu,  
da viagem –  
e no vitral de tudo o que eu mais adoro  
– a dez mil metros de profundidade lá onde a carpa  
avança sem deixar qualquer rasto  
há o campo selvagem dos teus ombros  
espreitando contra a luz na orla do rio a nuvem  
de corsários  
que sou eu  
vestido de andaluz para o baile em chamus – digo o  
grande baile do século na ilha

(CESARINY, 1982, p. 69-71)

3. Nesse segundo fragmento, uma nuvem caminha para o centro da cidade deformando os espaços. Assim, se instaura no poema um caminho/percurso que se constrói de fora para dentro. Esse caminho/percurso intensifica a deformação dos objetos. E essa deformação nos possibilita, a cada momento, redescobrir as imagens. Redescobrir: ler, reler, imaginar o desconhecido de tal maneira que os limites para a criação e para a leitura se tornem infinitos. Deformar para “tocar o coração”: romper os limites de um corpo para alcançar o dentro. O desconhecido via de regra se apresenta retalhado pelas sombras e pela névoa – “hoje és nevoeiro...” (PESSOA, 2008, p. 126). –, onde a escuridão contrasta em muitos lugares com o claro, onde a luz em muitas partes se degrada pouco a pouco, como na tradição do “Brilho sem luz e sem arder”. Há um prazer enorme no desconhecido, e a esse prazer relaciona-se a incerteza e o poder de ampliar os horizontes imaginários com respeito àquilo que não se vê. É exatamente onde a vista se perde que o desconhecido ganha as suas proporções.

No poema, é importante destacar a relação de símile entre a “proa do barco” e a “nuvem”: ambos parecem abrir caminhos e ao mesmo tempo os ocultar. As nuvens escondendo o que existe e a proa do barco marcando os caminhos num breve momento e os apagando em seguida: trata-se sempre do instantâneo – de “pequenas figuras cintilantes”. Na terceira estrofe, o verso “avança sem deixar qualquer rasto” reforça a ideia de que não há rastros no mar, isto é, nenhum vestígio daquele que passou. Não há caminhos delimitados nos mares. Paradoxalmente, o poema, embora cruze os mares, deixa seus rastros / rotas – que caminhos seguir na leitura do poema? As águas, sempre em movimento, aparecem como grandes deformadoras: não há formas fixas no oceano, mas, sobretudo na Literatura Portuguesa, há formas legíveis, mais que visíveis, de cruzar os mares. O poema evoca, assim, mais um sentido para a palavra “partir” presente na primeira estrofe: o “partir dos amantes” é também referência ao “partir para outras terras”, isto é, o projeto das grandes navegações. Embora o poema esteja cercado de carpas, e ondas – como no desenho da barriga de uma cigarra –, Cesariny não faz uma travessia pelo mar, é uma travessia por uma cidade deformada, de fora para dentro como nas *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett (Ou como Cesário: de costas para o mar – “de costas para a janela” (CESARINY, 1982, p. 71) –, logo, de frente para a cidade, para dentro). Mas não se trata de uma cidade romântica nem de uma cidade realista ou neorrealista. O poema está na contramão do épico.

Nesse fragmento do poema, o movimento que a nuvem realiza para o centro da cidade faz ressoar no campo semântico do poema uma passagem do corpo da cidade para o corpo dos amantes. Se a cidade é representada de forma fragmentada, os amantes também o serão: “o que só com as mãos pode ser soletrado/ só nos teus olhos nos teus olhos escrito”. Soletrar é um tipo de fragmentação da palavra, uma separação das letras (Como diria Herberto Helder, “para o leitor [amador] ler devagar”) – o que só com as mãos pode ser [partido], repartido e distribuído. Nesse poema, as mãos que soletram são as mãos do poeta. Mãos que assumem a função de uma



boca. Há um ato de escrita que atravessa constantemente os versos desse poema de Mário Cesariny.

O havermo-nos encontrado na horrível sala dos passos  
perdidos  
é o que levarei mil anos a decifrar  
o teu cabelo mapa onde tudo reflecte a ronda luminosa  
dos meus dedos  
é o santo e a senha do percurso na sombra  
o gesto com que voltas de repente a cabeça interrompendo  
o fio da meada sem que é engraçado hajam  
batido à porta entrado ou saído alguém  
são os astros o sangue e os jardins de Brauner  
e a tua mão posta em arco sobre a minha boca  
é uma nova rosácea sobre o mar

Livres  
digo livres  
e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos  
viemos  
ao encontro um do outro  
a esta casa dorso de todas as casas e no entanto  
a única perfeita silenciosa fresca  
mas e também as chamas que acendemos na terra  
da floresta humana  
não só ao longo dos álamos gigantes e das clareiras  
mais espectaculares — aí a memória é fácil —  
mas na erosão física de cada folha no vento  
tudo o que teve terá a sua vez connosco  
a haver de nós a mesma dádiva recíproca  
porque tu vês  
de costas para a janela tu que disseste:  
“vai haver uma grande guerra”  
“nenhum de nós eu sei escapará vivo”

vês tão bem como eu o pouco que isso vale, na muralha  
da china onde ainda estamos  
nada é de molde a tapar por completo a figura de  
bronze enterrada na areia  
o écran que floresce  
como tu como eu nos tubos que dissemos  
fizemos  
faremos acordar  
e até quando?

(CESARINY, 1982, p. 71-72)

4. Esse fragmento carrega o valor do impossível: “é o que levarei mil anos a decifrar”. A sala dos passos perdidos, que a maçonaria adotaria do modelo do Parlamento inglês, é um modo de chamar às salas em que plebeus aguardavam por favores dos nobres, nos faz pensar na não realização dos desejos que resulta em uma espera fatídica do que talvez nunca vá chegar. O encontro entre as imagens do moço, da moça e da cidade é cercado por gesticulações, silêncios e mistérios. O não dito no poema está escondido sobre a nuvem e as belas manchas: “Livres/ digo livres/ e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos/ viemos/ ao encontro um do

outro (...) perfeita silenciosa fresca”. Liberdade – inscrição, vestígio histórico – que o verso ressalta e destaca – “Livres”: aquilo que o tempo português dos anos 1950 roubava às pessoas, aos poetas e aos escritores. Cesariny escreve à maneira do que é próprio da poética surrealista; é este o estilo que o identifica no cânone moderno e é isso que ele deixa claro em um pequeno prefácio para *A intervenção surrealista*: “Nenhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo” (CESARINY, 1997, p. 9). Ainda nessa estrofe, o poema se torna quase referencial:

mas na erosão física de cada folha no vento  
tudo o que teve terá a sua vez connosco  
a haver de nós a mesma dádiva recíproca  
porque tu vês  
de costas para a janela tu que disseste:  
“vai haver uma grande guerra”  
“nenhum de nós eu sei escapará vivo”

(CESARINY, 1982, p. 72)

Interessante aludir aqui a um fato histórico: em 1914, na passagem do dia 31 de julho para o dia 01 de agosto, quando o mundo estava prestes a mergulhar na Primeira Guerra Mundial, Edward Grey, secretário das relações exteriores da Grã-Bretanha, ao observar, da janela de sua casa, as luzes de sua rua se apagando, supostamente, teria pronunciado as seguintes palavras: “As luzes se apagam em toda a Europa. Não voltaremos a vê-las acender-se em nosso tempo de vida.” (HOBSBAWM, 1995, p. 30) Talvez, Edward Grey não tivesse consciência do poder que havia em suas palavras. No entanto, elas ultrapassaram a constatação primeira para, metaforicamente, transbordar em uma crítica ao positivismo e ao racionalismo que estava impregnado na história da humanidade e nos discursos dos homens nos últimos quatro séculos, tendo como auge o Iluminismo, e que, paradoxalmente, havia levado o mundo a um período de extremo terror. “A humanidade sobreviveu” – essa é a conclusão. Mas Eric Hobsbawm continua: “Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram”.

Cesariny ainda escreve em outro poema publicado em *Pena Capital*:

As Luzes  
Voltam A Acender-se

(CESARINY, 1982, p. 127)

Assim, no poema, encontramos um corpo que, por ser contrário às formas do totalitarismo – a partir, sobretudo do princípio da imposição –, se constrói por meio de partes sobrepostas que compõem pequenos conjuntos em constante movimento de ir e vir. A mistura entre os tempos verbais em “fizemos/ faremos acordar/ e até quando?”, que finaliza o fragmento escolhido um pouco mais acima, abre caminhos para uma sensação de incerteza. Se a memória

é a faculdade pela qual o espírito conserva imagens, ou as readquire ao acaso, essas imagens não retornam como foram, mas sempre reformuladas.

É imaginação o livre exercício do espírito que servindo-se de um ou mais aspectos do “real” passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espírito. Acelerar este processo levando-o a um ponto em que se torne impossível falar de real e irreal (negação da negação anterior), produzir um objecto onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido, é transformar a realidade depois de a haver transtornado – é fixar, violentando a realidade “presente”, um novo real poético (uno). (CESARINY, 1997, p. 89)

Reiterando Cesariny: “onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro” conduz-nos a ler o poema tal como Michel Foucault entende uma teoria do sujeito: a leitura, a nossa leitura, “em vez de se abrir à verdade e ao mundo, se enraíza nos ‘erros’ da vida”<sup>2</sup>. O erro assume aqui o sentido de “errância” – viagem sempre em construção.

5. A relação entre a noite (a escuridão) e o dia (a luz) também é estabelecida em estrofe anterior<sup>3</sup>: “seja ela a aurora halo multicolor/ seja o perpétuo real ceptro branco da noite”. Pensar sobre o branco da noite é pensar sobre uma luminosidade que, assim como a escuridão, também cega ou deforma. A noite é lugar da mudez, do sossego e dos sonhos: “seja até porque não a luz crepuscular com o seu chapéu/ preto as suas hastes mudas”. O branco está na cidade, nas nuvens; o preto está no corpo, na mancha. Há ainda nesta estrofe um diálogo com a pintura. A ideia de alterar a cor dos objetos na pintura, de deformar as imagens, de juntar os dois planos em apenas um. O poema de Cesariny é uma grande pintura que une (logo, junta o que está fragmentado [mas há mais partes que antes]) cidade, corpo, amor, moço e moça. Essas imagens se tornam constelações.

2 “Est-ce que toute la théorie du sujet ne doit pas être reformulée, dès lors que la connaissance, plutôt que de s'ouvrir à la vérité du monde, s'enracine dans les ‘erreurs’ de la vie?” (FOUCAULT, *Dits et écrits*, v. 4, p. 774).

3 Amor  
amor humano  
amor que nos devolve tudo o que perdêssemos  
amor da grande solidão povoada de pequenas figuras cin-  
tilantes  
digo: a constelação de peixes rápidos  
do teu corpo em sossego  
seja ela a aurora halo multicolor  
seja o perpétuo real ceptro branco da noite  
seja até porque não a luz crepuscular com o seu chapéu  
preto as suas hastes mudas

6. Encontramos o uso do itálico em um trecho poema que se inicia com “*O cigarro do anúncio luminoso adoeceu deveras*”. A ideia que se dá através dessa construção revela um jogo entre o claro e o escuro: as letras finas são mais claras e contrastam com o resto das letras do poema que são mais grossas e mais escuras. A estrofe em itálico possui uma forma e um sentido legível, o que no resto do poema não acontece. A cena é de fácil acesso, e quase se transforma em uma narrativa realista. Assemelha-se bastante com as construções poéticas de Cesário Verde: os poemas narrativos e o caminhar pelas cidades.

### O Sentimento dum Ocidental

I - Ave-Maria

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoo-me, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

(VERDE, 1964, p. 103)

No entanto, o campo semântico que rodeia a estrofe do poema de Mário Cesariny de Vasconcellos ainda encaminha todos os espaços e objetos para uma imprecisão: “penacho da fumaça”, “a fumaça do cigarro”. O penacho, a fumaça encobrem as coisas criando uma atmosfera de mistério. A questão da memória mais uma vez atravessa o poema: “*na sua torre de londres o relógio da estação do rossio adquire/ decidida importância/ amanheceu é óbvio amanheceu/ da nossa viagem ao país dos amantes já não resta senão/ esse penacho de fumo/ que ameaça evoluir de acordo com a paisagem*”. Essas imagens fazem lembrar um poema de Eugénio de Andrade – vale ressaltar que a edição original de *Corpo Visível*, como explica Mário Cesariny, foi uma *plaque* subsidiada pelo próprio Eugénio de Andrade:

### As palavras interditas

Os Navios existem, e existe o teu rosto  
encostado ao rosto dos navios.  
Sem nenhum destino flutuam nas cidades,  
Partem no vento, regressam nos rios.

Na areia branca, onde o tempo começa,  
uma criança passa de costas para o mar.  
Anoitece. Não há dúvida, anoitece.  
É preciso partir, é preciso ficar.

Os hospitais cobrem-se de cinza.  
Ondas de sombra quebram-se nas esquinas.  
Amo-te... E entram pela janela  
as primeiras luzes das colinas.

As palavras que te envio são interditas  
até, meu amor, pelo halo das searas;  
se alguma regressasse, nem já reconhecia  
o teu nome nas suas curvas claras.

(...)

(ANDRADE, 1983, p. 39-40)

Nesse poema, que foi publicado em 1951 no livro também intitulado *As palavras interditas*, estão inscritas todas as palavras evocadas por Cesariny em seu poema. As palavras interditas parecem ser resultado, como podemos perceber na quarta estrofe, de certa negação da comunicabilidade (Censura?): “se alguma [palavra] regressasse, nem já reconhecia”. Há, como o próprio título do poema de Eugénio de Andrade parece revelar, uma impossibilidade de comunicação. O livro não deixa de ser marcado pela experiência da guerra e do amor. Ainda nesse fragmento em itálico, encontramos a presença de uma palavra pertinente para muitas questões: multidão. “*porque nós somos a multidão a que eu chamo/ o homem e a mulher de todos os tempos áridos/ e como sempre não há lugar para nós nesta cidade/ esta ou outra qualquer que de perto ou de longe a esta se/ pareça*”. Há, em toda essa estrofe, uma espécie de não permanência nas coisas, de uma transitoriedade. A noção de multidão, tão trabalhada no final do século XIX e início do século XX por Edgar Allan Poe (a quem Cesariny dedica um poema intitulado “a edgar allan poe”, também em *pena capital*), Charles Baudelaire e, também, Walter Benjamin, reaparece no poema surrealista de Mário Cesariny. As multidões revelam o anonimato, a perda de um nome – ela é uma massa informe. Mais um diálogo se estabelece. Desta vez com “A uma passante”, de Charles Baudelaire:

#### A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Podemos pensar que se trata de uma releitura desse poema de Baudelaire: em Cesariny, aquele que olha e aquela que passa (e que talvez nunca mais se encontrassem: “Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!”) são agora os amantes que se encontram e que partem, o homem e a mulher de todos os tempos (que carregam a memória do passado, do presente e do futuro). O poema de Cesariny reconta o encontro: “e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos / viemos / ao encontro um do outro”.

Parece que a tentativa de tornar o poema visível apenas para si, que Cesariny descreve em alguns dos seus ensaios, se frustra em nome de uma causa maior: é justamente por não estar visível que o leitor tenta juntar os cacos, tenta aos poucos buscar referências. Essa é também uma das heranças que o dadaísmo deixou para os surrealistas. Naquele momento as artes precisavam de algo que ultrapassasse o racionalismo que impregnava as artes. Era preciso abalar o significado das coisas, retirar a forma original e alcançar outras formas. Foi o racionalismo que carregou a Europa e o mundo para um progresso tecnológico e científico e conseqüentemente carregou o continente para as duas grandes guerras mundiais. Continuar representando a realidade através das mesmas artes seria um absurdo, pelo menos era o que consideravam os primeiros dadaístas e os primeiros surrealistas.

A poética dos dois grupos tinha como base abalar todo o sentido, todas as formas, toda a razão: desfigurar, destruir um saber totalizante que é dado a uma forma. Os diversos diálogos que o leitor encontra no poema de Cesariny não enclausuram o texto num sentido único, mas o abrem para inúmeras possibilidades de leitura. Ainda que as imagens surrealistas apontem para o irreal, elas ainda partem de um plano real.

O regresso é sempre assinalado por esta negra actividade  
carfológica  
verdadeiro sinal-emblema destes tempos  
em que a evidência necessita de envólucro  
para não morrer na estrada  
junto às rodas do avanço a golpes de clarim reinvenção  
espantosa masculina da morte  
ou nos carros do clube As Mãos no Sexo  
junto ao qual admira-te vivemos  
O problema não passa da sua fase primária:  
um — o crocodilo  
e dois — o *clou* do arame  
se bem que esta velha raça de acrobatas anões  
devesse dar por terminada há muito a sua nobre facécia  
sobre a cúpula em chamas  
dividir o homem  
pôr-lha à direita a luz a assistência aplaude pôr-lhe à  
esquerda a sombra a assistência treme  
de tal modo que a meio da operação cabalística  
em silêncio e miséria em medo e melancolia o homem  
atinja bravo bravo bravo a imobilidade do sepulcro  
após o que rocegagem do arlequim de plumas  
e iluminação de todos os fósseis mais antigos

(CESARINY, 1982, p. 74)



7. Nessa estrofe do poema encontramos um regresso – o saída do itálico: “O regresso é sempre assinalado por esta negra actividade/ carfológica/ verdadeiro sinal-emblema destes tempos/ em que a evidência necessita de envólucro/ para não morrer na estrada”. Nesses versos, encontramos a palavra “carfológica”, que significa movimento automático e contínuo das mãos em que um doente faz gesto de pegar pequenos objetos à sua volta, como: as roupas de cama, a felpa de cobertores etc. esse movimento é observável em delírios febris e situações de grande exaustão. O movimento poético que se constrói em “Corpo Visível” parece ser um movimento carfológico. Mas é preciso ir além, se ater ao termo “assinalado” – que nunca aparece por acaso em uma literatura de “barões assinalados”.

Em diálogo com *Os Lusíadas*, Mário Cesariny escreve na contramão de Camões: da partida “por mares nunca de antes navegados” ao regresso sempre assinalado. Os amantes partiram, assim como os barões, mas foi o regresso, o ato de regressar, que, no poema de Mário Cesariny, recebeu o título de “assinalados”.

Convenhamos meu amor convenhamos  
em que estamos bem longe de ver pago todo o tributo  
devido à miséria deste tempo  
e que enquanto um só homem um só que seja e ainda  
que seja o último a existir DESFIGURADO  
não haverá Figura Humana sobre a terra

(CESARINY, 1982, p. 74-75)

8. O início do penúltimo fragmento parece dizer de um presente diante de um passado. Nesta estrofe, um existir desfigurado e desnaturalizado faz referência à forma/ à guerra/ à deformação (ao informe), palavras que, de certa forma, tiveram algo em comum. Não podemos esquecer que Georges Bataille em seu dicionário crítico publicado na revista *Documents*, escreve um verbete intitulado “Figura Humana”. Nesse verbete a questão da transgressão de uma representação e de uma desproporcionalidade dos corpos também aparece – como no poema “Em todas as ruas te encontro” em que lemos: “sonhei tanto a tua figura” (CESARINY, 1982, p. 31). Podemos ler em Georges Bataille: “(...) devemos citar apenas uma época em que a forma humana acusou a si mesma, no conjunto, como uma derrisão decrépita de tudo o que o homem possa ter concebido de grande e violento” (BATAILLE, 2018, p. 85). O final do verbete de Bataille evoca as lágrimas: “um dia, nos surpreenderemos correndo absurdamente – com os olhos repentinamente embaçados e carregados de inconfessáveis lágrimas” (BATAILLE, 2018, p. 94). A deformação aparece inclusive na visão, tanto no poema de Cesariny, como também em Bataille, através das lágrimas: “— Aa ensombração maligna de certas lágrimas quando a/ alegria é mais resplandecente”. Ver através das lágrimas é ver embaçado, distorcido. A visão já não pode mais ser lúcida, ela se dá através das águas. Das mesmas lágrimas de outro tempo que

rolaram das faces das mulheres que viram seus maridos, filhos e pais partirem por mares virgens nunca antes navegados. Como no poema do próprio Fernando Pessoa:

Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!  
Quantas noivas ficaram por casar  
Para que fosses nosso, ó mar!

(PESSOA, 2008, p. 98).

Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard classifica os diversos tipos de água, que, de alguma forma, dialogam com o poema de Mário Cesariny. Há duas que se destacam: a água em seus reflexos e as águas compostas: a água em seus reflexos duplica o mundo e as coisas, duplica também o sonhador e não simplesmente uma imagem vaga, mas, no seu envolvimento, numa experiência onírica; as águas compostas se mesclam de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros, compreendendo a dissolução dos sólidos na água, a combinação das diversas matérias, é um deslumbramento quando encontram líquidos que não se misturam. Essas classificações nos abrem caminhos para a última estrofe:

Contra ele meu amor a invenção do teu sexo  
único arco de todas as cores dos triunfos humanos  
contra ele meu amor a invenção dos teus braços  
maravilha longínqua obscura inexpugnável rodeada de  
água por todos os lados estéreis  
contra ele meu amor a sombra que fazemos  
no aqueduto grande do meu peito O MAR

(CESARINY, 1982, p. 75)

O mar, território do desconhecido, das formas que se formam mas logo desaparecem encerram o poema que ainda evoca a imagem de Portugal, rodeado de água por todos os lados. E ainda poderíamos dizer dos amantes que são aqueduto / água e ponte sobre o mar que rodeia terras estéreis; o corpo dos amantes a fazerem o arco com o peito que abrigasse o mar. Nesse poema de Cesariny, a literatura tal como a cidade é revisitada. Seu aspecto exterior é alterado, deformado, desfigurado. O Cesariny poeta resgata o princípio do Cesariny ensaísta e faz do seu poema um lugar de pensamento, transformação e transtorno. É Maurice Blanchot que pode nos abrir o horizonte do surrealismo: “(...) a literatura deve ter uma eficácia e um sentido extraliterários, isto é, não renunciar aos meios literários e ser livre, isto é, engajada. Talvez, considerando o valor desses paradoxos, compreendamos por que o surrealismo é sempre atual” (BLANCHOT, 2011, p. 106).

## Referências

- ANDRADE, Eugénio de. **Antologia breve**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. “Reflexões sobre o Surrealismo”, “O mistério nas letras”. In: **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLUTEAU, Raphael. **Dicionário**. Disponível em: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaDocumentos.asp?Tipo\\_Consulta=Acervo&Acervo\\_Codigo=1&Setor\\_Codigo=11](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Tipo_Consulta=Acervo&Acervo_Codigo=1&Setor_Codigo=11)
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CESARINY, Mário. **A Intervenção Surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- VERDE, Cesário. **Obra Completa de Cesário Verde**. Lisboa: Portugália, 1964.
- HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

## JOCASTA E FEDRA DE LEDA MIRANDA HÜHNE: IMAGENS MÍTICAS E RESISTÊNCIA

## JOCASTA AND FEDRA BY LEDA MIRANDA HÜHNE: MYTICAL IMAGES AND RESISTANCE

Anélia Montechiari Pietrani<sup>1</sup>

Christina Ramalho<sup>2</sup>

### RESUMO

Estudo dos contos “Jocasta” e “Fedra”, de Leda Miranda Hühne, que integram o livro *Maria e as outras*, publicado pela Uapê em 2010, a partir de dois recortes: o mitocrítico, segundo Ernst Cassirer (1972), Junito Brandão (2009) e Pierre Brunel (2005), por meio do qual serão exploradas as relações entre a proposição, desde os títulos, de uma recuperação de imagens míticas clássicas de mulheres e o contexto contemporâneo das marcações de espaço e tempo presentes nos dois contos; e o sociocrítico, quando serão abordadas as leituras que os contos fazem das situações de tensão que caracterizam as relações de gênero e a inserção das mulheres nos espaços sociais no âmbito de uma sociedade que, em pleno século XXI, ainda mantém vivas estruturas patriarcais rígidas e violentas. Nesse segundo recorte, o estudo dialogará, especialmente, com Yanetsy Pino Reina (2018), Helena Parente Cunha (2006) e Giorgio Agamben (2009), de modo a evidenciar como Hühne se apropria do repertório mítico clássico para bordar seu próprio discurso de resistência nos contos de *Maria e as outras*, com especial destaque para os dois contos que configuram o *corpus* deste artigo.

**PALAVRAS-CHAVE:** conto contemporâneo; Leda Miranda Hühne; imagem mítica; discurso de resistência.

### ABSTRACT

Analysis of “Jocasta” and “Fedra”, by Leda Miranda Hühne, which integrate *Maria e as outras*, published by Uapê in 2010, based on two aspects: the mitocritic, according to Ernst Cassirer (1972), Junito Brandão (2009), and Pierre Brunel (2005), when we approach the relations between the proposition of a recovery of classic mythical female images and the contemporary context of the markings of space and time in these two short stories; and the sociocritical, when we explore the tension that characterizes gender relations and the insertion of women in social spaces within the scope of a society that, in this 21st century, still keeps alive the rigid and violent patriarchal structures. In this second aspect, the analysis will dialogue especially with Yanetsy Pino Reina (2018), Helena Parente Cunha (2006), and Giorgio Agamben (2009), in order to show how Hühne appropriates the classic mythical repertoire to create her own resistance discourse in the book, with special emphasis on these two stories that make up the *corpus* of this essay.

**KEYWORDS:** contemporary short story; Leda Miranda Hühne; mythical image; resistance discourse

<sup>1</sup> É Professora de Literatura Brasileira da UFRJ; Doutora em Letras - Literatura Comparada (2005) e Mestre em Letras - Literatura Brasileira (1998) pela UFF; coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM-FL/UFRJ) e integrante do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea do setor de Literatura Brasileira da UFRJ. Realizou Pós-Doutorado na Indiana University (2018/2019), com pesquisa no Kinsey Institute e no acervo de Sylvia Plath. Tem interesse em estudos sobre poesia de autoria feminina brasileira e norte-americana (abordando as relações entre poesia e política nos estudos literários), questões de gênero, interseccionalidade e consciência poética.

<sup>2</sup> É Doutora em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela UFRJ (2004), com Pós-Doutorado em Estudos Cabo-Verdianos pela USP (2010-2012) e em Estudos Épicos pela Université Clérmont-Auvergne (2016-2017). Atuou como Professora Adjunta de Teoria Literária da UFRN. É Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na UFS, desenvolvendo pesquisas sobre Literatura e Recepção.

## Introdução

Tú que fuiste acogida donde los dioses  
se titulan  
luces tu capital – tu centro violado  
por los hombres –  
en la misma cumbre de los cielos.  
(ANISLEY MIRAZ LLADOSA)<sup>3</sup>

O livro de contos *Maria e as outras*, de Leda Miranda Hühne, publicado pela editora Uapê em 2010, revela, desde seu título e seu sumário, uma arquitetura que nos projeta imediatamente no universo plurissignificativo da mulher, ou melhor, das mulheres. Após a abertura, de curta extensão, intitulada “Moiras”, são relacionados os títulos dos 37 contos que o integram. Todos os títulos têm nome ou nomes de mulheres. A ordenação é alfabética, com exceção dos dois últimos. São eles: “Átropos, Cloto e Láquesis”, “Alaíde”, “Ana Isaura”, “Clitemnestra”, “Diana”, “Efigênia”, “Elis”, “Fea”, “Fedra”, “Firmina”, “Gilda”, “Herculana”, “Jacira”, “Jocasta”, “Jurema”, “Lete”, “Lia”, “Liana”, “Lina e Carina”, “Lola”, “Magdala”, “Mara e Marina”, “Maria”, “Maria do Céu, Maria das Dores e Maria do Socorro”, “Marianilda”, “Marluci”, “Mársia”, “Mélia”, “Melissa”, “Mirina”, “Nina”, “Raimunda”, “Severina”, “Simoni e Simona”, “Têmis”, “Zezé” e “Zelinha”. A presença explícita de uma intertextualidade múltipla, projetada em diferentes espaços e tempos, assinala a necessária complexidade de uma abordagem crítica que pretenda se debruçar no todo do livro. Ainda que haja um predomínio dos referentes clássicos nos títulos dos contos, outros há que propõem diálogo com a religiosidade cristã, com obras literárias e artísticas e, mesmo, com aspectos sugestivamente relacionados à identidade regional. A amplitude de referentes, no entanto, não causa surpresa a quem conhece a trajetória de Leda Miranda Hühne.

Nascida em Natal (1934), Rio Grande do Norte, mas vivendo na cidade do Rio de Janeiro a maior parte de sua vida, Leda Miranda Hühne tem Graduação (Universidade Santa Úrsula) e Mestrado (UFRJ) em Filosofia. Em sua dissertação, intitulada *Sentido hermenêutico da poesia* (1986), Hühne estabeleceu uma relação entre o pensamento de Martin Heidegger e a criação lírica, já demonstrando seu interesse em conciliar Filosofia, Estética e Literatura, o que mais tarde se confirmou no Doutorado em Letras (PUC), com a tese *A estética aberta de Mário de Andrade*. Ao lado de sua formação acadêmica e de sua atuação como pesquisadora, Hühne tem uma história de vida dedicada à literatura. Sua produção teórica, crítica e literária, como autora e organizadora, alcança quase uma centena de livros e revistas, com especial destaque para *Poesia viva em revista*. Na poesia, encontramos, entre outras, as obras *Cartão de Natal* (1976); *A cor da terra* (1981); *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Fim de um juízo* (1986);

3 Trecho do poema “Roma”, da cubana Anisley Miraz Lladosa, citado por Yanetsy Pino Reina, em seu livro *Hilando y deshilando la resistencia* (2018), p.181.

*Porta-Bandeira* (1989); *O jardim silencioso* (1995); *Brasilaçu* (2008); *Mentirosa* (2009); *Fantasmasia* (2007); *Coleção anos oitenta* (11 livros) e *A sombra* (2018). Grande parte dessa produção dialoga com o gênero épico, pela extensão dos poemas e pelas temáticas, que aproximam história e mito. Outra característica de suas obras líricas e épico-líricas é o enfoque no contexto da ditadura no Brasil e nos desmandos do poder político, o que está diretamente relacionado a uma opção estética que recupera procedimentos do Concretismo (RAMALHO, 2005), para uma constante reinvenção e reaproveitamento de palavras. No âmbito da ficção, Hühne, entre outros, é autora premiada dos romances *Romance de mentira* (1991), *Quatro anos-luz* (1994), *Asa de cisne* (1996) e *Meia-culpa* (1999), e dos livros de contos *Apassionada* (2007) e *Maria e as outras* (2010). Também na ficção, observa-se sua opção pelo texto sintético, com muitos contos de extensão bastante curta, às vezes com apenas um parágrafo, o que os leva à categoria de minicontos ou mesmo à de microcontos.

Consoante a erudição e o perfil multidisciplinar de Hühne, como escritora e crítica, não seria, portanto, de se esperar outra coisa que não a pluralidade do jogo intertextual que ela desenvolveu em *Maria e as outras*. Por isso, no espaço próprio de um artigo, escolhemos dois de seus contos, a partir dos quais desenvolvemos dois recortes de leitura: o mitocrítico, visto que as imagens apresentadas nos títulos nos remetem diretamente à tradição mítica clássica, e o sociocrítico, dado o centramento temático nas relações de gênero e na inserção das mulheres nos espaços sociais.

Assim, em um primeiro momento, recuperaremos a intertextualidade presente nos títulos, para verificarmos o modo como as imagens míticas clássicas de mulheres neles presentes são projetadas em um contexto contemporâneo, visível por meio das marcações de espaço e tempo presentes nos dois contos. Para isso, contaremos com Adam McLean (1998), Ernst Cassirer (1972), Junito Brandão (2009) e Pierre Brunel (2005).

De outro lado, abordaremos as leituras que os contos fazem das situações de tensão que caracterizam as questões de gênero no âmbito de uma sociedade que, em pleno século XXI, ainda mantém vivas estruturas patriarcais rígidas e violentas. Nesse segundo recorte, o estudo dialogará, especialmente, com Yanetsy Pino Reina (2018), Helena Parente Cunha (2006) e Giorgio Agamben (2009), de modo a evidenciar como Hühne se apropria do repertório mítico clássico para bordar seu próprio discurso de resistência nos contos de *Maria e as outras*.

Destacamos, ainda, nesta introdução, a particular presença, acima mencionada, da crítica cubana Yanetsy Pino Reina, Prêmio Casa de las Américas, por seus estudos sobre a mulher no livro intitulado *Hilando y deshilando la resistencia* (2018). Apesar de ter como *corpus* poemas e contos contemporâneos de poetisas cubanas, a obra traz uma série de considerações teórico-críticas muito pertinentes para o segundo recorte aqui proposto, visto que Reina discrimina as formas de resistência que a autoria feminina elaborou ao fazer da literatura uma forma de combate a todos os tipos de violência sofridos pelas mulheres no decorrer dos tempos e, infelizmente, ainda nestes em que vivemos. Curiosamente, o uso de “hilando y deshilando” (fiando e desfiando) alude à imagem mítica de Penélope, tomada por Reina como um parâmetro



simbólico a partir dos quais tecerá considerações sobre a inserção das mulheres nos espaços sociais e as representações, na poesia cubana, dessa inserção. Interessa-nos, destacadamente, o modo como Reina aborda o que ela chama de “discurso de resistência”, o que explica o título de nosso artigo.

Optamos, aqui, por inverter a ordem dos contos selecionados, iniciando a abordagem com “Jocasta”, seguida por “Fedra”. Em cada seção do artigo, trataremos do conto que lhe dá título, realizando os dois recortes propostos, que, como veremos na terceira seção, guardam relações entre si.

## 1. “Jocasta”

Una mujer encinta de esta extraña cuidad  
acumula madrugadas sus pechos elegías  
donde reposan e placer y la vida.  
(JUVENTINA SOLER)<sup>4</sup>

Dada a pequena extensão do conto, apresentamos, a seguir, na íntegra, a “Jocasta” de Leda Miranda Hühne:

### Jocasta

A mulher não dorme. Vive cansada. Seios rachados. Não sabe a quem atender primeiro. Chora, criança, chora; mulher desabotoa a roupa e o menino suga. O homem chama chama, a mulher se despe e o homem suga.  
Desde que chegou da maternidade, Jocasta não tem sossego. A quem atender primeiro? O marido tirou férias do trabalho, não quer a mulher com o menino, não quer dividir, sua mulher, sua propriedade. O leite não pode ser doado.  
A mulher procura explicar: o menino é carne da nossa carne. Obra feita por nós. Obra-prima, fruto da nossa arte. Criatura tão indefesa a depender de nós. O homem retruca: teu corpo é meu, não admito partilha.  
Jocasta na grade, entre a cria e o dono. Jocasta se coloca na balança: vou repartir o seio.  
Do lado esquerdo, meu homem. Do direito, meu filho. E a mulher consegue dormir. Quando acorda, amamenta, menino regurgita, estica os braços, sorri, chega ao sono beatífico. A mulher gira e se vira para o lado da cama, marido à espera, entrega-lhe o seio, chega ele ao orgasmo.  
Jocasta dorme tranquila, sem ver a poça de sangue nos olhos dos dois homens.  
(HÜHNE, 2010, p. 86-87)

O breve conto “Jocasta” traz como título o nome de uma famosa personagem da cultura grega: a rainha de Tebas Jocasta, cujo casamento com o próprio filho coroa uma trajetória familiar destinada – a partir das profecias do Oráculo de Delfos – à experiência trágica, a quem Homero faz alusão na *Odisseia* (BRANDÃO, 1991b), mas cuja presença se insere de vez no rol das mais famosas personagens mulheres a partir da obra *Édipo Rei*, de Sófocles. Brandão nos conta sua história:

<sup>4</sup> Trecho do poema “Una mujer encinta de esta extraña ciudad”, da cubana Juventina Soler, citado por Yanetsy Pino Reina, em seu livro *Hilando y deshilando la resistencia* (2018), p. 232.

Filha do tebano Meneceu, tinha dois irmãos: Hipônimo e Creonte. De sua união com Laio, rei de Tebas, nasceu Édipo, apesar das ameaças do Oráculo de Delfos. O menino foi exposto, mas, salvo, veio mais tarde, por uma fatalidade, a casar-se com a própria mãe. Desse tenebroso incesto nasceram quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. Descoberto o incesto, a desditosa rainha de Tebas se enforcou. Uma tradição, talvez mais recente, relata que a filha de Meneceu teve com Édipo apenas dois filhos, Frastor e Laônito, que pereceram lutando por Tebas contra Orcômeno. Após a morte de Jocasta, Édipo se casou com Euríganis e “continuou a reinar sobre os cadmeus, na muito amada Tebas”, como diz Homero na *Odisseia*, XI, 275-276. Desse último enlace é que teriam nascido os quatro filhos supracitados. O exílio voluntário do herói em Colono, demo de Atenas, é, ao que parece, criação de Sófocles em sua belíssima tragédia *Édipo em Colono*. (BRANDÃO, 1991b, p. 19)

Brandão traz, em sua descrição, um aspecto peculiar das imagens míticas: terem versões diferentes, o que aumenta seu potencial plurissignificativo. Centrando-nos especificamente em Jocasta, percebemos que seu desfecho trágico independe da trajetória percorrida ou não por Édipo. Logo, o suicídio de Jocasta se consagra na tradição literária como única saída para a mulher-mãe incestuosa. Édipo, por sua vez, será o inspirador de diversas releituras e reinvenções literárias<sup>5</sup>, além de ter se tornado figura paradigmática da Psicanálise a partir de Freud. Como diz Pierre Brunel (2005), “a história de Édipo, desde as origens até nossos dias, é a história de uma longa degenerescência” (BRUNEL, 2005, p. 307). Assim, talvez, se explique o adjetivo “tenebroso” escolhido por Brandão para dimensionar a relação Jocasta-Édipo. Recuperado, rapidamente, o referente “Jocasta”, quais são os caminhos possíveis para se estabelecerem as conexões entre o enredo da Jocasta tebana e o da Jocasta de Hühne?

Ernst Cassirer, em *Linguagem e mito* (1972), afirma:

De fato, a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. (CASSIRER, 1972, p. 78)

Por essa ótica, podemos entender que, ao “nomear” sua personagem, Hühne cria uma expectativa concreta em relação ao destino de sua Jocasta. Hühne, portanto, faz uso da linguagem para dimensionar uma questão de grande complexidade, dada, como já dissemos, sua inserção no próprio rol das grandes questões psicanalíticas.

O sentido dessa escolha pode ser entendido, em sua origem, a partir do que Reina (2018) chama de “denúncia fiada e desfiada”. Observemos: “cuando hablamos de análisis e indagación bajo la perspectiva feminista necesariamente debemos implicar la denuncia de esquemas que hacen de las mujeres sujetos en permanente subordinación” (REINA, 2018, p. 166). Ao “batizar” sua personagem de “Jocasta”, Hühne nos força ao exercício das interações entre a experiência trágica da Jocasta grega, principalmente a de Sófocles, e os acontecimentos e ações nos quais está envolvida a sua Jocasta.

<sup>5</sup> Ver o *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel (2005).

O conto, em seu primeiro parágrafo, denuncia uma condição existencial de flagrante desajuste da “mulher”, cuja condição física precária – não dorme, vive cansada, seios rachados – ganha ainda maior precariedade pela condição de lactante. Dividida entre alimentar o filho que “chora, chora” e o marido, que “chama, chama”, também desejando seus seios rachados, a rotina da Jocasta de Hühne já apresenta a presença do duplo referente masculino. A diferença é que a Jocasta do conto se relaciona, simultaneamente, com aqueles que, por associação, seriam Édipo (o filho) e Laio (o marido).

Segundo Reina, o discurso de denúncia:

Constituye una formación discursiva en la cual se manifiestan representaciones, significados o evaluaciones sociales que denuncian, ponen en crisis y subvierten relaciones de poder, modelos, esquemas mentales e identidades construidas por el orden hegemónico del patriarcado legitimando nuevos modos de representación generalmente preteridos por la tradición. (REINA, 2018, p. 117)

Por esse viés, quando Hühne propõe diretamente a associação entre sua Jocasta e a outra, e insere o seio como elemento que a une aos dois, filho e pai, fica subvertida a imagem da lactante como a provedora, isenta de erotismo, cuja função social é fornecer ao bebê as condições de alimentação e construção de imunidade para o posterior enfrentamento do mundo. Jocasta, contudo, não tem apenas o seio da lactante, mas também o seio erótico, que o marido reclama.

A condição ganha contornos mais nítidos no parágrafo seguinte, quando o narrador onisciente apresenta os antecedentes que revelam sua condição conflituosa: “a quem atender primeiro?”. Ao mesmo tempo, a narrativa denuncia uma paternidade negada, identificando um pai que não deseja compartilhar o seio de “sua mulher, sua propriedade” (HÜHNE, 2010, p. 86). O pronome possessivo e a adjetivação já sublinham a condição de violência doméstica, pautada em uma espécie de competição afinada com o que Helena Parente Cunha (2006) afirma: “Entre as polaridades da nossa sociedade atual, destaca-se a urgência que estimula a competição e exalta o individualismo, enquanto aumenta o número de figuras alienadas e solitárias na multidão anônima” (PARENTE CUNHA, 2006, p. 27).

Buscando uma solução para seu conflito, Jocasta, conforme o narrador nos conta, apela para o discurso que reafirma tanto a condição de “pai” do marido quanto uma pressuposta cumplicidade afetiva na geração de uma nova vida, materializada no filho dos dois: “o menino é carne da nossa carne. Obra feita por nós. Obra-prima, fruto da nossa arte. Criatura tão indefesa a depender de nós” (HÜHNE, 2010, p. 86). No entanto, é em vão: “O homem retruca: teu corpo é meu, não admito partilha” (idem, ibidem). Fica estabelecida, nesse conflito de discursos, uma relação de forças. E, nesse sentido, relembramos Reina:

Em relaciones de fuerza que entraña todo ejercicio y extensión del poder, la instauración, inculcación y perpetuación del habitus o conjunto de arbitrios, convenciones, en los órdenes de la sociedad, genera una división entre los dominantes y los dominados, al producir prácticas que los reafirman en sus respectivas posiciones. (REINA, 2018, p. 147)

O conto, assim, nos coloca diante de uma mulher-mãe-esposa, cujo seio, objeto de disputa entre marido e filho, é um elemento simbólico que, pela situação de conflito, desprende-se tanto da referência da maternidade quanto da sexualidade feminina. Para Jocasta, seu seio é um duplo signo de dor: a dor física, resultante da “amamentação” cansativa e abusiva; e a dor emocional-psicológica de se ver diante de uma possível escolha. A decisão de Jocasta é eliminar a segunda dor, submetendo-se apenas à primeira: “Jocasta na grade, entre a cria e o dono. Jocasta se coloca na balança: vou repartir o seio” (HÜHNE, 2010, p. 86). Essa solução a conduz, contudo, à aceitação do jogo de poder e, por consequência, de sua condição subalterna. Entretanto, ela disfarça essa condição, apropriando-se também dos pronomes possessivos: “Do lado esquerdo, meu homem. Do direito, meu filho” (idem, ibidem).

Satisfeita com sua decisão, Jocasta organiza uma rotina que, ao menos, lhe permite dormir. Alienada da dominação patriarcal e da violência doméstica, Jocasta acaba se configurando com o que Reina chama de “identidade mutilada”:

Una identidad mutilada es aquella que propone un yo que es, está y permanece asido, de forma minimalista, a universos fragmentados, mutilados, tendientes a la nada existencial más que a la apropiación e identificación con otros seres, el entorno o las ideas. (REINA, 2018, p. 206)

Ela se abandona à função de dupla provedora – o leite ao filho, o orgasmo ao marido – sem questionar que a amamentação não constituiria, em si, uma forma de dominação. A violência do marido, contudo, coloca o filho como um adversário. Logo, também um abusador.

O desfecho, porém, assume o discurso de denúncia ao recuperar a própria Jocasta grega naquilo que a define como “trágica”, ou seja, o “dormir tranquila”, como efeito da alienação, não permite que Jocasta veja “a poça de sangue nos olhos dos dois homens” (HÜHNE, 2010, p. 87). O filho, recém-nascido, agora tratado como “homem”, passa a encarnar o Édipo, o filho que levará a mãe ao suicídio. O marido, adversário do filho, carrega, igualmente, o signo da tragédia no sangue dos olhos.

O discurso de resistência não é o de Jocasta, obviamente atada a esse destino trágico de mulher-mãe-esposa e refém do falocentrismo, mas o do próprio conto, que nos convida a repensar o lugar da maternidade e o da sexualidade na vida das mulheres. Nesse sentido, mais uma vez citamos uma observação da crítica cubana:

autoras como Kaja Silvermann, Piossek Prebish y Julia Kristeva han propuesto deconstruir la maternidad como postura opresiva o inscripción obligatoria, identificativa, en el cuerpo y la existencia de las mujeres. Julia Kristeva propone una teoría sobre la adquisición del lenguaje donde “lo semiótico” socava el orden simbólico, falocéntrico, dominado por la ley del Padre. (REINA, 2018, p. 229, grifo da autora)

Em “Jocasta”, portanto, denuncia-se um conflito de desfecho trágico pela associação com a Jocasta grega, que, entretanto, ultrapassa o contexto edipiano porque revela a condição precária da vida de uma mulher subjugada pela impossibilidade de conciliar os papéis de mãe e esposa. Essa impossibilidade, todavia, não nasce dela própria, mas do outro, que a domina e violenta.

Sigamos com “Fedra”, para aprofundarmos a visão dos contos de Hühne como discursos de resistência que contribuem para “subvertir la lógica cultural del patriarcado” (REINA, 2018, p. 47).

## 2. “Fedra”

Como remedio moriré sin dudas  
en el legado de mi sangre hostil  
y mis frutos serán regalos  
la infección del universo.  
(POLINA MARTÍNEZ)<sup>6</sup>

Tal como fizemos antes, eis o conto “Fedra” na íntegra:

### Fedra

O menino vem vindo, margeando o rio de troncos rijos de árvores, pesadas de tantas folhas secas. O menino vem vindo, cabelos louros, longos, parafinados, olhos de mar, olhos de surfista, oceano em revolta. No rio, olhos cinzentos. Sou eu esse céu de inverno refletido nas águas? O menino me olha. Devolvo o olhar. Não devolvo. Guardo. Caroço de abacate. Escondido? Não! Sensível é o cheiro do desejo. Cor-verde, verde-mar. Acolho o menino, descanso-o no meu colo. Arranco a blusa, coberta de flores de buganville e dou o peito. O menino bebe água ou vinho? Aprecia. Ele me toca com afiados dentes de peixe-espada. Ele me morde. Suga água ou vinho? Fonte em cascata. Rolam cascas e cascalhos. O menino rola e senta ao colo. Abro botões da sua calça. Vermelho, inflado pendão de antúrio fulgindo no clarão solar. Toco de leve, de leve se enrijece. Esfrego, esfrego, se encrespa, brota cera a se desmanchar às mãos. O menino se inquieta nos meus braços. Quer rasgar a minha saia. Não permito. Estou trancada a sete chaves. Cinto de segurança. O meu homem está nos mares. O teu homem enfrenta tempestades? É verdade, se traíremos os votos, que nos restará senão a maldição dos deuses? O menino fecha a minha boca com seus lábios embrasados. Raios explodem nos céus. Estrondos. Tempestade nos mares. Rasgo o corpo. Por instantes, deixo-o dormir nas entranhas. Fedra, Fedra, não são trovões! Quem nos espia? No céu, na terra, no mar? Ouço rodas a girar e o carro vira e nenhum deus consegue impedir o desastre. Fedra, Fedra, que veneno me destes a beber? O menino se levanta, corta meu seio e parte. (HÜHNE, 2010, p. 60-61)

<sup>6</sup> Trecho do poema “Carta de regreso”, da cubana Polina Martínez, citado por Yanetsy Pino Reina, em seu livro *Hilando y deshilando la resistencia* (2018), p. 207.

Com apenas um parágrafo, esse conto, tal como o anterior, nos convida a resgatar a imagem mítica de Fedra. Conforme Brunel (2005) assinala, são muitas as versões da imagem mítica dessa personagem complexa, cuja história envolve desejo, traição, incesto, mentira, violência e morte. Relembremos uma das versões mais correntes trazida por Junito Brandão:

O casamento de Teseu com Fedra, que lhe deu dois filhos, Ácamas e Demofonte, foi uma fatalidade. Hipólito, filho de Antíope e Teseu, segundo já se assinalou, consagrara-se a Ártemis, a deusa virgem, irritando profundamente a Afrodite. Sentindo-se desprezada, a deusa do amor fez com que Fedra concebesse pelo enteado uma paixão irresistível. Repudiada violentamente por Hipólito, e temendo que este a denunciasse a Teseu, rasgou as próprias vestes e quebrou a porta da câmara nupcial, simulando uma tentativa de violação por parte do enteado. Louco de raiva, mas não querendo matar o próprio filho, o rei apelou para “seu pai” Posídon, que prometera atender-lhe três pedidos. O deus, quando Hipólito passava com sua carruagem à beira-mar, em Trezena, enviou das ondas um monstro, que lhe espantou os cavalos, derrubando o príncipe. Este, ao cair, prendeu os pés nas rédeas e, arrastado na carreira pelos cavalos, se esfacelou contra os rochedos. Presa de remorsos, Fedra se enforcou. (BRANDÃO, 2009, p. 176)

Como se vê, ainda que vítima de Afrodite, que leva Fedra a se apaixonar pelo enteado, a reação de Fedra à rejeição e a mentira que acaba levando Hipólito à morte compõem um enredo que revela não a mulher vítima da violência de gênero, mas a que faz uso inescrupuloso e mesmo criminoso do signo do estupro, atitude que, projetada em nosso tempo, amplia consideravelmente as dificuldades que as mulheres que, verdadeiramente, enfrentam esse tipo de violência têm para verem a Justiça punir os violadores. Ao mentir, Fedra manipula a lei e se beneficia, criminosamente, de uma suposta proteção que a sociedade grega ofereceria a ela. Fedra é, assim, traduzida na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes. Por tudo isso, o nome “Fedra” carrega um impacto semântico gerador de um questionamento bastante sério no âmbito da própria crítica feminista, visto que sua mentira põe sob suspeita a verdade dos discursos de mulheres estupradas. Cassirer comenta a força de um nome:

a unidade e unicidade do nome não compõem somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe essa distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se. (CASSIRER, 1972, p. 68)

Reconhecendo, pois, a individualidade impregnada no nome tomado por Hühne como título do conto, mas também dando atenção ao fato de que a imagem mítica de Fedra gerou releituras e reinvenções bastantes discrepantes entre si, cabe-nos verificar que tipo de representação de Fedra encontramos no conto em questão. Antes, contudo, de nos voltarmos para suas especificidades, observemos o que Brunel destaca em relação ao mito de Fedra:



O mito de Fedra é a sucessão de tratamentos de que vem sendo objeto este esboço desde a Antiguidade até a época moderna; essas metamorfoses, ou mais exatamente, essas variações, dão ao mesmo tempo testemunho da relativa rigidez do esquema “diagético” (transmissor) e de sua aptidão, porém para exprimir, por meio de pequenas translações, por meio de transposições ou de leituras alegóricas, épocas, visões ou mentalidades muito diversas. Isso está ligado a tudo o que a história original guarda de latências ou de ambiguidades, em especial no âmbito das motivações das personagens ou da explicação dos acontecimentos. (BRUNEL, 2005, p. 342)

A Fedra de Hühne assume a narração do conto. Assim, tudo que acontece nos é apresentado a partir dela própria, que, em alguns momentos, traz sugerida a palavra do menino louro com quem se relaciona sexualmente: “O teu homem enfrenta tempestades?” (HÜHNE, 2010, p. 61); “Fedra, Fedra, não são trovões! No céu, na terra, no mar?” (idem, *ibidem*); “Fedra, Fedra, que veneno me destes a beber?” (idem, *ibidem*). No entanto, também é possível ler esses trechos como perguntas que Fedra faz a si mesma ou a uma possível interlocutora, que bem poderia representar as mulheres leitoras do conto ou mesmo, em outra versão de *Fedra*, a de Racine (1676), a ama Enone, confidente da personagem principal.

A leitura do conto vai nos revelando, paulatinamente, características das duas personagens. Por meio de metáforas, a narradora se apresenta a nós como um possível “céu de inverno”, que, em contraste com os “cabelos louros, longos, parafinados, olhos de mar, olhos de surfista, oceano em revolta” (HÜHNE, 2010, p. 61) do menino, cria a imagem de uma relação entre uma mulher mais velha e um menino. Essa imagem é reforçada pela alusão ao “peito”, que, entretanto, não oferece leite, mas água ou vinho. O sugestivo ambiente outonal consolida essa visão.

Ao ornar com metáforas a descrição das ações de ambos – “Caroço de abacate”; “Cor-verde, verde-mar”; “O menino bebe água ou vinho?”; “inflado pendão de antúrio”; “trancada a sete chaves”; “Rasgo o corpo” –, a narradora nos remete à formação de imagens no inconsciente, que traduzem o desejo erótico cercado de tabus dentro de um contexto explicitamente referenciado de infidelidade. Sobre essas representações do inconsciente nos fala Reina (2018):

De ahí que la escritura del cuerpo consista en una formación discursiva en la que se implican imágenes del inconsciente y la orientación del deseo a partir del tejido, el bordado, la madeja o el tapiz, capaces de estructurar, no sola la materia del objeto deseado, sino también las experiencias femeninas que les dan lugar. Los objetos, acciones o incidencias sobre ellos – especialmente aquellos que proponen el caos, la dispersión de los elementos – deconstruyen, anulan el orden desde la instauración de los deseos, sobre todo inconscientes. (REINA, 2018, p. 224)

O desejo erótico de Fedra, entretanto, está marcado por vaivéns discursivos que, ora apontam para uma postura ativa da mulher – ela acolhe o menino, coloca-o para descansar em seu colo, tira a própria blusa e lhe oferece o seio, abre os botões da calça dele, toca e esfrega o

pênis dele, rasga o corpo, deixa o menino dormir em suas entranhas –, ora desenham uma mulher à beira de ser vítima de atos violentos do menino, apresentados por meio de uma gradação – ele a olha, bebe, aprecia, a toca com dentes afiados, morde, rola, senta, se inquieta, quer rasgar sua saia, fecha a boca de Fedra, levanta-se, corta o seio de Fedra e parte. O desfecho nos leva à Fedra grega e ao suposto estupro. O relato sugere que Fedra havia imposto um limite para a relação sexual. Ela ofereceu o seio, mas não permitiu que o menino lhe rasgasse a saia, pois estava “trancada a sete chaves”. No entanto, a penetração, em meio a um cenário de tormenta, acontece: “O menino fecha a minha boca com seus lábios embrasados. Raios explodem nos céus. Estrondos. Tempestade nos mares. Rasgo o corpo.” (HÜHNE, 2010, p. 61) A saia foi rasgada? Ou Fedra se deixou rasgar? Discursivamente, a violência do menino parece ratificar a primeira perspectiva (corroborando o discurso da Fedra grega sobre a violação que haveria sofrido), mas também podemos tomar o seio cortado como uma simbólica ruptura entre a mulher-mãe e a mulher-erótica, recordando a relação incestuosa trazida pelo mito grego de Fedra. Nesse sentido, o seio, como condenação, não vertia leite, mas apenas água ou vinho.

O questionamento “Fedra, Fedra, que veneno me destes a beber?” é, por outro lado, a acusação do menino. Ele, sim, teria sido vítima. O “veneno” da sedução de uma mulher cindida entre o desejo e a conduta moral. Se nos voltamos ao mito, entretanto, constatamos que a Fedra de Hühne não é rejeitada, afinal, quem narra é ela própria. Na narrativa, ela realiza sua pulsão sexual em uma relação com traços evidentes de reciprocidade, ainda que sempre sob a tensão do terceiro vértice do triângulo que, ausente, se faz presente: “O menino me olha. Devolvo o olhar. Não devolvo. Guardo” (HÜHNE, 2010, p. 60). Assim, podemos considerar que Hühne se centra no conflito da personagem para administrar seu desejo e a consciência da infidelidade, trazendo também a questão da relação entre uma mulher mais velha e um homem mais jovem (“menino”, que, pela descrição, nada tem de infantil), ficando o incesto apenas levemente sugerido pela cena que compõe uma amamentação envolvendo água ou vinho. Assim, são muitas as considerações possíveis.

Tal como aponta Reina, cabe à crítica feminista

el estudio y análisis de como las estructuras simbólicas del lenguaje develan las concepciones de la mujer – variables pero permanentes y legitimantes, a lo largo de siglos – de la subordinación de lo femenino y la supremacía de lo masculino, de sistémicas relaciones de poder entre hombres y mujeres. (REINA, 2018, p. 13-14)

Por esse viés, o conto em questão reinventa Fedra, deixando em um sugestivo segundo plano as possíveis relações com a história consagrada por Eurípedes e depois recuperada e novamente consagrada por Jean Racine (1676). Importa, no conto, o jogo dramático entre o desejo realizado e os valores morais. A Fedra de Hühne não é a personagem que vinga a rejeição com a mentira infame, porque o conto, ao dar voz diretamente a Fedra, não traz essa referência. Aparentemente o corpo de Fedra não é o corpo subalterno que, justamente por essa condição, não conseguiria lidar com a disfunção desse corpo provocada pela rejeição. Quando Hipólito recusa Fedra, tira dela sua identidade de corpo feito para a posse masculina. Tira dela também

o protagonismo de buscar a concretização de seu desejo. No conto de Hühne, ainda que a ideia da violação e a do próprio incesto estejam sugeridas e configurem possibilidades de leitura, o destaque principal é outro. Reside na tensão entre o seio da mãe e o seio da mulher. Tal como salienta Reina, “las autoras confrontan, combinan, transforman las evaluaciones a partir de ideas, historias, conceptos o imaginarios más cercanos a su condición identitaria” (REINA, 2018, p. 41). Por isso, os primeiros gestos de “Fedra” estão diretamente relacionados à maternidade. No entanto, o seio cortado, no final, elabora, discursivamente, a imagem da identidade mutilada, como se a realização do ato sexual em uma situação de infidelidade extirpasse o seio da mulher-mãe, para deixá-la com a marca de sua infidelidade.

Nesse sentido, o conto se constrói como um discurso de resistência, porque “implica desautorización, deconstrucción o deslegitimación de modelos, evaluaciones o identidades construidas desde el orden dominante y sus consecuentes relaciones de poder” (REINA, 2018, p. 50). Assim, a Fedra de Hühne não é a vilã, que, criminosamente, acusa Hipólito de tê-la violado, mas uma Fedra humana, que vive o conflito expresso com sua própria voz, que mescla desejo, repressão do desejo e violência. Assim, Fedra é o sujeito feminino que “discursa consigo desde una interlocución condenante, assume varias máscaras y se comporta desde deseos y relaciones que le confieren un carácter alternativo o marginal” (REINA, 2018, p. 210).

Ao final, podemos perguntar: quem é essa Fedra? Talvez seja muitas. Mas, certamente, é uma “mujer que se escribe” (REINA, 2018, p. 217) dentro de sua própria precariedade de corpo subalterno em fuga, de uma Eva previamente condenada pela tradição, que, afinal, está na própria Fedra grega, tão perpetuada literariamente que, simbolicamente, acaba projetando no vazio o discurso contra a violência de gênero, visto que põe sob suspeita o discurso de mulheres verdadeiramente violadas.

O conto todo poderia, também, ser interpretado como a fala de Fedra relatando o que se passou entre ela e o menino. Mas essa leitura só se realiza se a considerarmos a partir da outra (ou das outras) Fedra(s).

Vale neste momento, e a partir de Agamben, sublinhar o traço de contemporaneidade do conto. Segundo ele:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não pode manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo do autor)

A Fedra de Hühne vai e volta no tempo, recuperando alusões, mas reinventando o próprio tempo por meio da urdidura de outros conflitos. Sobre essa contemporaneidade, falaremos a seguir, quando unirmos os seios rachados de Jocasta ao seio mutilado de Fedra.

### 3. Entre o seio rachado e o seio mutilado: conclusões

Os dois contos estudados dão destaque ao seio feminino. No caso de “Jocasta”, o seio é o canal por meio do qual a violência simbólica se materializa no cotidiano. De um lado, o seio como símbolo da maternidade e da função materna de alimentar o filho, fornecendo-lhe melhores condições de enfrentar a vida ao transmitir-lhe os nutrientes necessários para que construa sua imunidade e se prepare para a fase da alimentação sólida. A alimentação do filho, entretanto, ganha contornos trágicos, quando a relação mãe-bebê é projetada pelo marido-pai no campo da competição pelo afeto e pelo tempo da mulher-mãe.

O “sangue” nos olhos do filho desconstrói a própria amamentação como um acontecimento em geral relacionado a um campo afetivo delicado e a projeta no campo semântico de uma profecia ou uma maldição – o que novamente remete ao trágico mito grego indicado no título do conto –, que parece antecipar a vivência permanente de uma violência de gênero que incluirá o filho.

O marido-pai, ao sugar o seio esquerdo em sequência à amamentação do filho no seio direito, obriga a mulher a, simbolicamente, reconstruir o erotismo do próprio seio, como em um pacto de desdobramento concreto desse feminino que é ser mãe e mulher. Ao se oferecer voluntariamente à experiência bipartida e aparentemente irreconciliável por outras vias que não a do autossacrifício, Jocasta se submete à violência do marido e contribui para que o próprio filho se torne personagem dessa violência.

Em “Fedra”, por outro lado, o seio, mutilado no final do conto, aponta para a punição da vivência de um erotismo semanticamente tido como “tabu” se fazemos a associação não só com a condição da personagem do conto de Hühne, mas com a própria imagem mítica grega. A alusão à amamentação, também presente no conto, tem outra conotação, visto que se faz referência à água e ao vinho e não ao leite. Assim, Fedra amamenta o desejo erótico. Seu seio, portanto, é signo ambíguo de desejo e incesto, fazendo-nos recordar o mito grego, sem que, contudo, haja uma problematização mais densa do tema.

Por outro lado, também podemos relacionar o conto de Hühne ao mito grego no que se refere à falsa acusação de estupro, que acontece na narrativa clássica. A presença de alguns referentes que remetem ao campo semântico da violência, tal como a extirpação do seio no desfecho da narrativa, poderia remontar a uma possível construção de argumentos para a acusação do estupro, mas essa não é uma dimensão presente no conto em si. Fica como uma sugestão implícita para quem estabelece a relação entre as duas Fedras.

Nos dois contos, mais contundentemente no segundo, podemos enxergar o que Reina chama de “identidade mutilada”. Jocasta, dividida entre o marido e o filho, não consegue viver plenamente sua identidade, porque se submete a viver bipartida, para poder ter direito ao sono. Dormir, para ela, é uma forma de conciliação com demandas que, sob o signo da violência simbólica, não lhe permite ser mulher e mãe fora de uma situação de disputa, na qual a vivência plena do afeto não é possível. Fedra, cindida entre o desejo e a moral, vivencia dramaticamente uma experiência sexual, que, em seu desfecho, traz a imagem trágica da mutilação.

Leda Miranda Hühne, tal como nos dizem esses dois contos de *Maria e as outras*, reinventa imagens míticas, ora estabelecendo associações ora inserindo novos componentes, em um processo criativo bastante compatível com o que Agamben aponta como traço de contemporaneidade. Iluminando o passado da cultura literária, Hühne projeta em seu próprio tempo as sombras da violência de gênero, elaborando, assim, um discurso de resistência, no momento em que leva a reflexões sobre o tema e seus desdobramentos.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. III. 15<sup>a</sup>. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1991a.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1991b.

BRUNEL, Pierre. Édipo. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 307-314.

BRUNEL, Pierre. Fedra. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 342-344.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1982.

HÜHNE, Leda Miranda. Jocasta. In: \_\_\_\_\_. **Maria e as outras**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2010, p. 86-87.

\_\_\_\_\_. Fedra. In: \_\_\_\_\_. **Maria e as outras**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2010, p. 60-61.

\_\_\_\_\_. **O sentido hermenêutico da poesia**. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1986.

\_\_\_\_\_. **A estética aberta de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Uapê, 2002.

MCLEAN, Adam. **A deusa tríplice. Em busca do feminino arquétipo**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1998.

PARENTE CUNHA, Helena. Violência e crise do humano. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira e. (Orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher as literaturas clássicas e vernáculas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006. p. 23-34.

RACINE, Jean. **Fedra**. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM Pockets, 1986.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

REINA, Yanetsy Pino. **Hilando y deshilando la resistencia: pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía**. La Habana: Casa de Las Américas, 2018. Premio Casa de Las Américas 2018. Premio de Estudios sobre la mujer.

## UNGULANI BA KA KHOSA E O FIM DOS MUNDOS EM ORGIA DOS LOUCOS

### UNGULANI BA KA KHOSA AND THE END OF THE WORLDS IN ORGIA DOS LOUCOS

Elieel Januario de Moraes<sup>1</sup>

## RESUMO

Ungulani Ba Ka Khosa, romancista moçambicano amplamente reconhecido por sua obra de abertura na literatura de Moçambique, *Ualalapi*, se dispõe novamente a reescrever a história de Moçambique em *Orgia dos loucos*, ao lançar, neste livro, seu olhar sobre as vozes esquecidas do pós-Independência de seu país. Em meio às disputas pelo poder travadas após a libertação, os personagens dos contos reunidos nesta obra se veem no limiar do fim de seus mundos, havendo um constante conflito entre vida e morte, início e fim, permeado pela exacerbação de líquidos, fio condutor das narrativas que, escatologicamente, apontam para um clima apocalíptico. O presente artigo, com base em três contos de *Orgia dos Loucos*, irá discorrer acerca do processo de revisitação da história, interpretando alegorias escatológicas que acometem os personagens e apresentam um olhar crítico em relação ao contexto social moçambicano da pós-Independência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ungulani; *Orgia dos loucos*; História moçambicana; escatologia.

## ABSTRACT

Ungulani Ba Ka Khosa, Mozambican novelist widely recognized for his opening work in Mozambican literature, *Ualalapi*, is ready to rewrite history in *Orgia dos loucos* looking at forgotten voices of the post-Independence of the country. In the midst of power struggles fought after Independence, the characters in the tales gathered in this work find themselves at the threshold of the end of their worlds, with a constant conflict between life and death, beginning and end, permeated by the exacerbation of liquids, the conducting thread of narratives that, eschatologically, point to an apocalyptic climate. This article, based on three tales by *Orgia dos Loucos*, will discuss the process of revisiting history, interpreting eschatological allegories that affect the characters and present a critical view of the post-independence Mozambican social context.

**KEYWORDS:** Ungulani; *Orgia dos loucos*; História moçambicana; escatologia.

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras (Português - Árabe) pela UFRJ (2017). Atua na área de ensino de Língua Árabe desde 2014, com bagagem de três anos pelo CLAC - UFRJ, cursos de ensino de língua no Egito e Estados Unidos e dois anos lecionando no Curso de Língua Árabe do Espaço Cultural Libanês, no Consulado Geral do Líbano. Em 2018, ingressou na Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas pela UFRJ. Em 2019, ingressa no Mestrado em Letras Vernáculas pela UFRJ, na área de concentração de Literaturas Africanas.



Com mais de três décadas de destaque na literatura moçambicana, Ungulani Ba Ka Khosa, nome tsonga de Francisco Esaú Khosa, é um dos mais proeminentes escritores de seu país do final do século XX e início do século XXI e vem contribuindo, com suas muitas obras, de maneira significativa para uma releitura e ressignificação de elementos históricos engessados pela tradição hegemônica. Tecendo narrativas alternativas a personagens e fatos históricos anteriormente petrificados, Ungulani revela, criticamente, outras visões da história que emergem deste território que superou a longa noite colonial, mas seguiu enfrentando dissensões internas que ameaçam a nova realidade vislumbrada por aqueles que sofreram sobremaneira os males da colonização.

Consoante a isso, o escritor moçambicano usa de maneira recorrente o conceito de escatologia para denunciar, de forma alegórica, as situações-limite que fazem parte do cotidiano de quem vive a instabilidade de um país massacrado pelos conflitos internos e pela economia abatida pela guerra e as traduz por meio de alegorias caracterizadas pela exacerbação de líquidos. Sangue, vômito e toda sorte de excrementos estão entre os recursos utilizados para demonstrar, alegoricamente, a tragédia, assim como desastres da natureza, como alagamentos. Em *Ualalapi*, por exemplo, a presença dos líquidos e fluidos corporais também é acentuada por Ungulani, como no excerto em que relata a morte de Damboia, irmã de Muzila, tia de Ngungunhane, controverso líder nguni que protagoniza a narrativa, acometida por uma hemorragia genital que a faz sangrar até a morte:

Ao segundo mês, creio, choveu como nunca durante duas semanas. O sangue dela escorreu ao rio, tingiu o de vermelho e matou os peixes que os ngunis não comiam. Os crocodilos passaram a viver nas margens. Era normal vê-los à soleira das portas ao raiar do dia. A princípio tentamos expulsá-los, mas eles vinham em maior número, aos milhares. Alguns velhos suicidaram-se. Outros, velhos e novos, morreram de sede, pois a água estava contaminada ao longo da extensão do rio. (KHOSA, 2018, p. 64)

No entanto, a atmosfera escatológica aponta não apenas para a destruição, o fim das coisas, mas também, após o aniquilamento de tudo, para um renascimento, para uma probabilidade de reinício, que é também encontrada nas histórias ficcionalizadas na obra de Khosa. Os três contos que aqui analisaremos apresentam esta possibilidade de redenção ao término dos acontecimentos trágicos.

*Orgia dos Loucos*, livro publicado pela primeira vez em 1990, funciona como uma lente que aproxima o leitor de uma outra face da realidade moçambicana nos anos que se seguiram à Independência do país e, sobretudo, das vivências de representantes do povo moçambicano que foram atravessados pelos acontecimentos históricos da época, suas experiências com a guerra, com a economia fragilizada e com o embate entre o contexto social anterior e o devir de uma nova era que se propunha a realizar a utopia sonhada por aqueles que travaram batalhas contra

o seu antigo opressor. Desse modo, é notável que Ungulani faz uso de uma escrita ficcional socialmente engajada no sentido de expor e tratar das feridas que afligem a nação moçambicana que se encontra em processo de mudanças contínuas ao longo dos muitos anos de conflitos pós-Independência.

Entre os nove contos que compõem a obra, destacamos no presente estudo três narrativas, a fim de sintetizar a presença dos elementos da ficção de Ungulani que são objetos de nossa pesquisa: “O prêmio”, “A orgia dos loucos” e “Fábula do futuro”. Tais contos apresentam características que são predominantes em *Orgia dos Loucos*.

Desde *Ualalapi*, sua primeira obra, publicada em 1987, Ungulani Ba Ka Khosa se propõe a lançar o foco narrativo sobre outros pontos de vista acerca da História de Moçambique. Em seu romance de estreia, o autor ficcionaliza as distintas faces de Ngungunhane, o líder nguni que liderou a região de Gaza no final século XIX e foi eleito pelo governo que assumiu o poder no período pós-Independência como símbolo de resistência contra o domínio português. Ngungunhane tem, assim, sua trajetória abordada por diferentes lentes construídas por Khosa. No prefácio de *Gungunhana*, livro publicado em 2017 que reúne, em um único volume, os romances *Ualalapi* e *As Mulheres do Imperador*, Rita Chaves explicita o lugar do escritor na literatura de Moçambique:

A longa noite colonial, a difícil luta pela independência, os sucessivos conflitos que vêm atravessando décadas e a intensa pobreza que quase inviabiliza a vida de seus habitantes têm como contraface uma notável pluralidade cultural e uma imensa vocação para se reinventar. Ungulani Ba Ka Khosa, o autor dessa narrativa e de muitos outros títulos, inscreve-se nesse contexto, procurando de diversas maneiras balançar qualquer cordão de isolamento erguido para separar as tintas e disciplinar as cores. Sua opção ao longo dos anos tem sido o caminho da insubmissão no exercício de uma escrita que se demarca de versões cristalizadas pelo discurso hegemônico. (CHAVES. In KHOSA, 2018, p. 9)

Em *Orgia dos Loucos*, os contos que ficcionalizam personagens atravessados por acontecimentos históricos dão conta das histórias esquecidas pela escrita da História hegemônica. Assim como em *Ualalapi* os heróis eleitos pelo discurso dominante são revisitados, como o soberano Ngungunhane, alçado por Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, a símbolo nacional, em *Orgia dos Loucos* os grandes feitos dos que estavam no poder à época dos acontecimentos pós-Independência também recebem olhares contrastantes. Desse modo, Ungulani confere necessária revisão crítica à história única balizada pela classe que detinha o poder em Moçambique.

Antes de prosseguir nossa análise dos contos de Ungulani, é fundamental traçar um panorama que auxilie no entendimento dos fatores que resultaram em um Moçambique esfacelado por conflitos fratricidas, mesmo após livrar-se da colonização portuguesa. Moçambique esteve sob o domínio de Portugal de 1498, ou seja, do fim do século XV a 1974, quando há a libertação, com destaque para a FRELIMO<sup>2</sup>, Frente Libertadora de Moçambique,

que, a seguir à Independência, passou a governar o país. No período de presença ostensiva do colonizador, a economia e a produção de Moçambique eram regidas por Portugal, assim como os corpos dos moçambicanos escravizados, que passaram a ser instrumentos para realização dos objetivos traçados pelo colonizador.

Em relação à evolução do colonialismo português em Moçambique, fazendo um recorte do período posterior à Partilha da África, apoiamo-nos em Marc Wuyts<sup>3</sup> (1990, p. 23-32) a fim de explicitar a divisão em três períodos distintos do domínio de Portugal sobre o território moçambicano: o primeiro, de 1890 a 1926, caracterizado pelo uso da força de trabalho dos nativos e controle sobre a economia; o segundo, de 1926 a 1960, definido pela introdução do nacionalismo que inicia luta contra a ditadura portuguesa; e, por fim, de 1963 a 1973, a fase de declínio do Estado colonial.

Com a Independência de Moçambique, conquistada em 1974, Portugal deixa o país recém-liberto, mas este não se encontrava ainda preparado para se autogovernar, havendo um enorme vácuo que deixa o povo moçambicano, em sua grande parte, ainda perdido. A batalha pelo poder, sempre travada com o colonizador, agora se dá em relação ao semelhante, ao conterrâneo, o que se constata pelas inúmeras disputas então iniciadas entre a FRELIMO e a RENAMO<sup>4</sup>, partidos políticos que reivindicavam o domínio do país agora independente de Portugal. A FRELIMO governava o país, no entanto, a RENAMO discordava de seu governo, gerando conflitos armados pelo interior do país, dissensão que provocou dezesseis anos de uma guerra fratricida que deixou um rastro de tragédias. É desse desajuste que nascem os horrores escatológicos alçados, de forma alegórica, por Ungulani em sua ficção. Daí a orgia, a "desordem" inesperada ocasionada por conflitos pelo poder que, ficcionalmente, são apontadas em alguns romances e contos de Ungulani Ba Khosa.

*Orgia dos loucos* é composto por contos que, em um primeiro olhar, não estabelecem uma clara relação entre si, no entanto, esta não relação inicial faz parte do projeto de "desordem" com o qual o leitor se depara ao ler a obra. Esta ocorrência de "desordem" e perda da razão a que remete o título do livro atravessa as histórias dos personagens centrais das narrativas, o que nos leva a entender a organização desses desarranjos que ocorrem nos contos e nas relações entre eles. A esse respeito, Vanessa Ribeiro Teixeira afirma:

2 FRELIMO, movimento político que liderou a guerra pela Independência, se tornou partido político após a libertação e governou o país recém-liberto.

3 Marc Wuyts é professor emérito da Erasmus Universiteit Rotterdam na área de economia e desenvolve pesquisas a respeito do papel social das macroeconomias em relação às sociedades agrárias. Em sua carreira, produziu estudos sobre Tanzânia e Moçambique.

4 RENAMO é a sigla que corresponde à Resistência Nacional Moçambicana, partido político que discordava do governo exercido pela FRELIMO e se tornou seu opositor.

A obra (...) ficcionaliza as experiências de homens e mulheres marcados pela escassez, pela guerra, pelo aviltamento da cultura endógena, pela distopia. Deparamo-nos com uma série de escritos aparentemente desconexos, mas que logo se revelam profundamente dialogantes sob uma importante perspectiva: tudo parece estar 'fora de ordem'. (RIBEIRO. *In* KHOSA, 2016, p. 9)

A conclusão de que tudo está "fora de ordem" abarca em si a ideia de que a libertação da opressão colonial traria consigo, imediatamente, um novo tempo, uma "nova ordem". Ideal que não se cumpre inteiramente, tendo em vista o que João de Pina Cabral, explorando o conceito de Emmanuel Lévinas, intitula de crise de fraternidade: "momentos de vida ou de morte em que os laços criados entre pessoas pela pertença comum são irrevogavelmente negados ou reforçados de forma sublime" (PINA CABRAL, 2005, p. 239). E é, a partir da "desordem" ficcionalizada em seus contos, que Ungulani funda uma nova lógica, apreendendo a "desordem" que se estabeleceu em Moçambique após a Independência. Assim, o escritor consegue tecer uma leitura crítica, transgressora, que aponta para as catástrofes sociais de um Moçambique já independente, mas cujos representantes do povo não alcançaram, ainda, uma efetiva liberdade em suas vidas cotidianas.

O conto "O Prémio", que dá início ao livro, traz a estória de uma mulher grávida que precisa conter, lutando com todas as suas forças, o nascimento de seu filho para que ele ocorra após a meia-noite, isto porque, no dia seguinte, primeiro de junho, o mês da Independência, os primeiros nascidos receberiam gratuitamente um enxoval. Portanto, a trama é movida pelas necessidades básicas de uma mãe e da criança que carrega em seu ventre, pois, caso nascesse antes da data repleta de significado para a cultura nacional, o rebento perderia sua chance de um dote digno de vestimentas.

Durante a tentativa de reprimir a urgência de seu corpo em expelir o bebê, ao exercer um esforço descomunal, a jovem alaga com o seu suor o quarto em que se encontrava. O cômodo é tomado por um mar de suor, que sobe à medida que também aumenta o desespero da genitora. Em meio a dores e devaneios, a jovem mulher tenta evitar que seu marido a leve ao hospital muito antes da meia-noite, a fim de prevenir qualquer risco de perder o prêmio.

Assim, Ba Ka Khosa ficcionaliza a atmosfera escatológica presente na narrativa em questão, ou seja, a situação-limite que acomete uma grávida em suas últimas horas antes do parto. Para seguirmos com a análise, é imprescindível tomar nota da definição de Francisco Noa como ponto de partida para a compreensão do conceito de escatologia recorrente na obra aqui tratada. Vejamos o que diz o ensaísta moçambicano neste trecho:

Surpreende-se, pois na profundidade das histórias e das suas personagens, o fluir de um tempo coletivo, em incessante devir, marcado por uma consciência de finitude, mas também de ressurreição. E é aí que vemos desenhar-se a dimensão escatológica (...) a escatologia deve ser vista, aqui, na sua dupla significação. Primeiro, enquanto discurso da irreversibilidade do destino e do esvaimento da própria existência, individual e coletiva. No caso presente,

inscreve-se não só a prosa de Mia e Ungulani, mas também a de outros escritores moçambicanos colocados perante a estigmatização e flagelação física e moral do seu espaço vital. Estamos perante o peso de uma verdadeira mitologia escatológica que aponta para a necessidade, mesmo não explicitada, de transformação do seu círculo existencial, conspurcado e dessacralizado. Há, pois, uma atmosfera fatídica envolvendo toda esta literatura e que se traduz num sentimento *finis vitae* decorrente de contingências naturais (seca, inundações) e sócio-políticas (guerra, fome, miséria, corrupção, insensibilidade, vacuidade e inversão absoluta de valores). (NOA, 1994, p. 13)

É possível observar que a ocorrência das “contingências naturais” em *Orgia dos Loucos* diz respeito tanto à natureza quanto aos indivíduos, pois, além da existência de águas em inundações ou de mares e rios surgindo como elementos importantes dos fios da trama contada, há os líquidos oriundos dos corpos colocados em cena, tais como sangue, suor, lágrimas etc.

A princípio, é tecida a situação socioeconômica da jovem mãe, pois, sem o prêmio, não poderia dar ao filho o básico necessário a uma criança recém-nascida; por isso, suporta enquanto pode a pressão exercida pelo próprio corpo, como se pode notar na seguinte passagem do conto: “A dor evolui. Transpira. Morde os lábios. Sufoca o grito. Não pode gritar, tem que agüentar. (...) Fecha os olhos. Não suporta a dor, a imagem, não pode gritar. Tem que agüentar” (KHOSA, 2016, p. 19). Aqui, se estabelece, por conseguinte, um ambiente *finis vitae* enquanto determinante de um âmbito socioeconômico de desolação e falta de recursos.

Em decorrência da situação-limite e da consequente recusa desesperada do nascimento sob o risco de perder o prêmio, o corpo da mulher é tomado por terríveis dores anunciadoras da chegada do bebê, que, a qualquer custo, precisava evitar. O corpo e suas urgências não podem obedecer aos desejos da jovem mãe:

Tenta soerguer-se. Os dedos vergam, espalmam-se nos lençóis. Os cotovelos abrem sulcos no colchão, e o suor vai se acumulando. A dor cresce. Cerra os dentes. Não consegue mais. (KHOSA, 2016, p. 20)

Lançando neste trecho a luz sobre as alegorias que são construídas ao longo do texto, vamos nos ater às inundações acentuadas no decorrer da trama. Podemos notar que o texto khoseano faz uso recorrente de tal estratégia narrativa, que conecta a cena ficcionalizada a um sentido mais amplo, o do fim da existência dos personagens. No conto “O Prêmio”, o alagamento advém dos fluidos corporais da mulher grávida, fenômeno que vai se agravando, em um movimento crescente que acompanha o aumento da dor e da angústia daquela que está prestes a dar à luz.

O chão estava coberto de suor. Um mar de suor. Lagos de suor. O quarto transformara-se num mar de suor que se ligava aos lagos por canais sem margens. A luz da vela refletia-se nas águas onde filas de baratas tentavam salvar-se nadando desordenadamente. (KHOSA, 2016, p. 21)

O fenômeno líquido carrega em si a atmosfera fatídica, agora do ponto de vista das contingências de ordem natural, do corpo humano. Os líquidos emergem do corpo vilipendiado da jovem mulher e a alegorização desses fluidos, em excesso, trazem à tona o que representa para a personagem o fim de sua existência, o fim das oportunidades de uma vida digna para seu filho, o fim, literal ou não, de seu mundo.

Com o objetivo de fundamentar a análise aqui proposta, vejamos as palavras de Walter Benjamin a respeito da alegoria:

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. (BENJAMIN, 1984, p. 205-6)

O líquido corporal, representando o teor escatológico, passa a ser carregado de uma significação ainda maior, ao passo que os fluidos do corpo da mulher apresentam uma característica de exacerbação, em dado momento, remetendo quase a uma infinitude. A ocorrência líquida, desse modo, se assemelha a uma catástrofe natural, a um evento cataclísmico que pode ser relacionado ao fim do mundo dos homens, ao dilúvio bíblico da tradição cristã, como podemos observar no trecho:

Pés gigantes (os da mulher em relação aos insetos que se afogam em seu suor) separam as águas, criam ilhas onde os sobreviventes se acoitam, contemplando os afogados que se perdem nas águas salgadas, iluminados em pontos fixos por fiapos de luz na avenida. (KHOSA, 2016, p. 22)

Voltemo-nos agora para “A Orgia dos Loucos”, quinto conto que dá título ao livro, no qual Ungulani ficcionaliza personagens marcados por um confronto sangrento, em meio a um mar de corpos sem vida.

Antônio Maposse desperta em uma praia, ainda sem saber se está vivo ou morto, no limiar entre essas duas possibilidades, em devaneio motivado pela barbárie a que foi submetido. Assim, acorda, entre a felicidade de sentir-se vivo e a desolação pela experiência de quase morte vivenciada, e caminha após o que teria sido um massacre pelas ruas a deparar-se com um mar de corpos mutilados, pedaços de seres humanos espalhados por todo seu caminho.

Ao apurar os sentidos, percebe que precisa encontrar sua esposa e filho, que podem estar em qualquer lugar da vila que o cerca, entre as montanhas de “cérebros em farelo, dedos triturados, olhos sem dono, línguas sem céu e terra, orelhas como búzios nas praias dos fantasmas” (KHOSA, 2016, p. 63). Entre as visões dos terríveis resultados do confronto que ali



ocorrera e os devaneios que lhe vêm à mente, o homem vai ziguezagueando entre a esperança de encontrá-los vivos e a desolação de ter de aceitar a possibilidade maior: a de estarem mortos.

Para seu temor, o segundo cenário é o que se apresenta primeiro, por logo encontrar o corpo de sua esposa, Maria, sem vida, contornado de dispersas contusões, nu, violentado por seus agressores. Encontrar o corpo da mulher o leva ao estado de delírio, de visões do passado, do nascimento de seu filho, de diálogos com a esposa, de conversas com os espíritos ancestrais da vila. Mas precisa voltar à consciência, tem urgência de encontrar seu filho, o que o leva a voltar a procurá-lo entre os cadáveres, o sangue e o banquete das moscas. Então, ouve a resposta ao seu grito: “pai!”. Depara-se com o menino, tateia seu corpo, os dois perguntam-se se estão vivos, mas o pai só consegue responder: “Ninguém está vivo. Estamos mortos. Somos espíritos angustiados à porta duma sepultura decente. A vida está com os outros, João.” (KHOSA, 2016, p. 68)

Mais uma vez, uma aura de morte é impressa no conto; desta vez, na vivência do profundo desolamento dos personagens que se encontram em meio ao absurdo de uma guerra fratricida após a Independência. Nesta narrativa, a intensidade do grotesco, da dor e da destruição atinge seu ápice, levando o protagonista à total perda da razão por caminhar em meio a um cenário revelador do horror máximo da guerra:

A rua é um talho de carne humana. Braços sem dono, pernas suspensas em argolas inexistentes, corações em plásticos de areia, fígados amontoados como alforrecas entre os despojos de um naufrágio, pênis suspensos em hastes que proclamam o fim da criação, mãos emergindo de pântanos de sangue, rostos imóveis, distantes, angustiados, aterrorizados, rostos sem vida. (KHOSA, 2016, p. 64)

Assim como em “O Prémio”, o sofrimento do protagonista é elevado às raias de intensidade extrema, o que o coloca em uma situação de *finis vitae*, que, segundo Francisco Noa, aponta para o instante extremo que beira o fim da existência. As imagens dos “pênis suspensos em hastes que proclamam o fim da criação” (KHOSA, 2016, p. 64), alegoricamente, exercem, assim, a função de arautos da mensagem de fim dos homens e final dos tempos. Encontrar a esposa morta, não por morte natural, e sim por assassinato e estupro, além de ter de passar por um mar de corpos até conseguir encontrar o filho ainda vivo, é a situação-limite vivenciada ficcionalmente por António Maposse para perceber que não haveria vida possível em meio a tantas tragédias que acometeram muitas vidas moçambicanas durante a guerra.

Os líquidos, contingências que expressam o fim das existências, voltam a surgir na narrativa da família destruída pela guerra, como é possível notar em muitos trechos do conto: “abrindo as artérias do rio de sangue que os construtores da agonia estancaram com certeza apocalíptica do fim do século” (KHOSA, 2016, p. 61); “rios de sangue agasalham os corpos” (KHOSA, 2016, p. 62); “mãos emergindo de pântanos de sangue” (KHOSA, 2016, p. 64).

Ao final da narrativa, quando encontra seu filho, António reconhece: “Ninguém está vivo. Estamos mortos. Somos espíritos angustiados à porta duma sepultura decente. A vida está com

os outros, João” (KHOSA, 2016, p. 68). O homem se vê sob uma condição de não existência como indivíduo, colocado abaixo destes “outros”, os que tiveram direito a uma vida digna e não perderam seus entes em meio à guerra.

“Fábula do futuro”, conto que encerra o livro, dá uma tonalidade diferente ao mosaico de estórias tecido por Ungulani, uma vez que apresenta um desfecho positivo:

Apesar dos seixos, dos cascalhos das margens, tentarem raivosamente travar o movimento das águas, elas correm, límpidas, belas e, como mulheres esbeltas, saracoteiam maviosamente as ancas, deixando as margens comidas pela inveja e os seixos desprovidos de ódio. Adiante, sempre contumazes, os troncos atiram-se às águas tentando desviar o curso construído com suor. Em remoinhos sonoros, vibrantes, as águas transpõem e arrastam consigo os vários obstáculos com sorriso prateado, reluzindo à superfície. E o mar, sempre aberto, eis que a todos recebe: é o estuário que engolfa, é o delta que se atira desordenadamente, é a escória que se infiltra. E nesse movimento contínuo, perene, nunca se alterou a cor das águas do mar, as suas ondas, a sua coqueluche. É a democracia da natureza. (KHOSA, 2016, p. 103)

A narrativa que encerra a obra aponta para as dificuldades que se contrapõem ao correr das águas. “Seixos”, “cascalhos” e “troncos” tentam impedir o fluxo das correntezas existentes no mar, mas são subjugados pela força destas. Agora, o líquido, que ao longo das narrativas foi símbolo de destruição, toma uma forma bela, ressignificando mazelas, tudo que ficou para trás. O oceano, que na cultura de países colonizados representava a figura do invasor, o caminho pelo qual chegaram os inimigos e os maus agouros, agora é palco em que se estabelece a “democracia da natureza”, que passa por cima de empecilhos.

No entanto, esse conto que parece contrapor-se aos anteriores, exerce, com efeito, dentro do caleidoscópio formado pelas narrativas de *Orgia dos Loucos*, a função de representar uma nesga de utopia, pois, ao acenar com “águas que correm límpidas e belas” ao fim do livro, remete à possibilidade de um recomeço também anunciado no desfecho dos outros dois contos por nós analisados. Ou seja, assim como há nos outros dois contos de *Orgia dos Loucos* um encerramento que acena para uma possível continuidade da vida – o nascimento do bebê em “O prémio” e a criança encontrada viva em “A orgia dos loucos” –, “Fábula do futuro” aponta para um epílogo utópico ao trazer a alegoria das águas que resistem aos obstáculos, lavando o sangue da guerra.

As narrativas aqui tratadas estão envoltas pela atmosfera escatológica. Porém, a escatologia possui duas dimensões, como afirma Francisco Noa:

Surpreende-se, pois na profundidade das histórias e das suas personagens, o fluir de um tempo coletivo, em incessante devir, marcado por uma consciência de finitude, mas também de ressurreição. (NOA, 1994, p. 13)

Assim, ao mesmo tempo que remete à morte, o escatológico também pode anunciar uma ressurreição, um novo ciclo que se forma. Observemos o que Vanessa Ribeiro Teixeira diz acerca da maneira antagônica de Ungulani usar o fim das coisas para, simultaneamente, apresentar o seu reinício, em um ciclo que não se encerra:

Em *Orgia dos loucos*, todos os passos parecem caminhar para o fim, realidade sugerida, aliás, na decorrência das imagens e processos escatológicos que tecem os contos. Paradoxalmente, a experiência caótica do fim dos corpos, fim dos homens, fim do mundo, aponta, pela própria essência cíclica da vida, para a construção de outros começos. (RIBEIRO. In KHOSA, 2016, p. 11)

As narrativas em *Orgia dos loucos* são carregadas de um desolamento excessivo, de um padecer, de contingências grotescas que fazem parte das vidas que são afetadas pelos processos históricos de violência pelos quais passou Moçambique. No entanto, outros elementos que as conectam são as ruínas, fragmentos do passado que se ressignificam, abrindo possibilidades de reconstrução. Apoiamo-nos em Walter Benjamin para explicitar o conceito de ruína por ele formulado:

De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre. Os literatos barrocos devem ter considerado a obra de arte como um milagre, nesse sentido. E se ela lhes aparecia, por outro lado, como o resultado calculável de um processo de acumulação, as duas perspectivas são tão facilmente conciliáveis como, na consciência do alquimista, a "obra" miraculosa com as sutis receitas de sua teoria. A atitude experimental dos poetas barrocos assemelha-se à prática dos adeptos. O que a Antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção. Pois a visão perfeita desse "novo" era a ruína. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

Os contos aqui abordados têm como ponto central das tramas o fim, a morte, a destruição dos personagens, mas, em seus desfechos, acenam com um fio de esperança que sobressai, mesmo em meio às tragédias. Esse fio conecta o fim a um novo início, a morte a uma nova vida, como reza a tradição africana, em que nos amparamos a partir das palavras de Nsang O’Khan Kabwasa:

Assim como a criança está destinada a ser adulta, o adulto velho, o velho antepassado, o antepassado como força vital renascerá para completar o círculo de vida do universo. Na concepção Ambun (etnia da região de Kwilu, no Zaire) do universo, depois da morte tem início a vida invisível dos espíritos, dos ancestrais. (KABWASA, 1982, p. 14)

Ungulani Ba Ka Khosa, expressando as raízes religiosas da cultura ancestral africana, dá vida, em seus contos, ao “círculo de vida do universo” mencionado por Kabwasa. À medida que costura uma trama apocalíptica, costura também uma gênese. Assim como sinaliza a tragédia de muitas mortes, aponta também para a alegria dos nascimentos.

Em “O Prémio”, mesmo após a perda do presente que a criança receberia, há uma luz que surge no fim do túnel, a esperança que renasce com uma nova vida. Em “A Orgia dos Loucos”, ainda que as perspectivas deixadas após a destruição causada pela guerra fratricida sejam desastrosas, o pai consegue reencontrar o filho, outra criança que pode ser prenúncio de um novo tempo. Em “Fábula do futuro”, os percalços que tentam impedir o curso das águas ficam pelo caminho, não resistem à força do mar.

### Considerações Finais

Os contos de *Orgia dos loucos* analisados no presente estudo fazem parte, portanto, do constante exercício de Ungulani Ba Ka Khosa em trazer outros pontos de vista sobre a história de Moçambique a partir do jogo entre história e ficção, conforme afirma Carmen Lucia Tindó Secco:

Ba Ka Khosa, em seu percurso literário, efetua uma reescrita de Moçambique pelo jogo entre história e ficção, entre tradição e modernidade, entre narrativas imaginadas e episódios históricos ocorridos, entre versões da oralidade e da história oficial. (SECCO. In KHOSA, 2018, p. 224-225)

As vivências ficcionalizadas por Ungulani revelam que, mesmo diante de discursos que anunciavam tempos melhores para Moçambique após sua Independência, estes permaneceram no campo do ideal, subjugados pelas violências que se seguiram com a guerra fratricida entre a FRELIMO e a RENAMO,

A “desordem” recorrente exprime o declínio dos ideais de uma sociedade livre por conta da continuidade das atrocidades em meio a uma guerra que não encontra seu fim. Ungulani observa e ficcionaliza essa constância de acontecimentos que destoam dos desejos revolucionários de uma nação independente e chega à conclusão de que o ordinário, o cotidiano, é mesmo a "normalização" da tragédia. Assim, seus contos se apresentam como essa “orgia” que se normatiza por sua contínua uniformização.

Por fim, apesar da iminência da tragédia escatologicamente alegorizada pelos líquidos corporais e pelas contingências naturais destrutivas que ameaçam as existências dos moçambicanos em suas ficcionalizações, Ungulani consegue construir, também pela referência aos líquidos, imagens referentes a outra significação atribuída à escatologia: a da ressurreição. Quando termina as narrativas apontando para uma réstia de utopia, mesmo após os horrores

vivenciados pelos personagens, acena à esperança e à continuidade da busca por dias melhores, ainda que para a sua realização persistam obstáculos a serem contornados.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CABRAL, João de Pina. Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 229-253, Dez. 2005.
- CHAVES, Rita. Prefácio. *In*: KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Gungunhana: Ualalapi; as mulheres do imperador**. São Paulo: Kapulana, 2018.
- KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. **O Correio da Unesco (Brasil)**, ano 10, n. 12, dez. 1982.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Gungunhana: Ualalapi; as mulheres do imperador**. São Paulo: Kapulana, 2018.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Orgia dos loucos**. São Paulo: Kapulana, 2016.
- NOA, Francisco. A dimensão escatológica da ficção moçambicana: Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto. **Nós, Revista da lusofonia**. n.ºs 35-40. Pontevedra; Braga, 1994.
- RIBEIRO, Vanessa. Prefácio. *In*: KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Orgia dos loucos**. São Paulo: Kapulana, 2016.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. Posfácio. *In*: KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Gungunhana: Ualalapi; as mulheres do imperador**. São Paulo: Kapulana, 2018.
- WUYTS, Marc. Economia política do colonialismo português em Moçambique. **Estudos moçambicanos**. Maputo, n.º1, 1990, p. 23-32.

## A SOMBRA DE CLARICE LISPECTOR NA POÉTICA DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA<sup>1</sup>

### THE SHADOW OF CLARICE LISPECTOR IN THE POETIC OF JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Thiago Cavalcante Jeronimo<sup>2</sup>  
Aurora Gedra Ruiz Alvarez<sup>3</sup>

## RESUMO

O artigo que aqui se materializa tem como objetivo investigar de que forma o escritor angolano José Eduardo Agualusa (1960) se vale do nome e da ficção da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977) para construir o conto “Se nada mais der certo, leia Clarice”, texto integrante do livro *Catálogo de sombras* (2003). À luz da concepção de dialogismo postulada pelo Círculo de Bakhtin, dentre outros teóricos, a análise pautar-se-á pela reflexão a respeito da intertextualidade existente na produção ficcional que é *corpus* deste estudo, bem como pelo refratamento e/ou realocamento da esfera religiosa posta em tensão na narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** José Eduardo Agualusa; Clarice Lispector; Dialogismo.

## ABSTRACT

This essay aims to investigate how the Angolan writer José Eduardo Agualusa (1960) uses the name and the fiction of the Brazilian writer Clarice Lispector (1920-1977) to build “Se nada mais der certo, leia Clarice” a short story of the collection *Catálogo de sombras* (2003). Based on conception of dialogism postulated by the Bakhtin Circle, among other theorists, the analysis will be guided by the reflection on the intertextuality inscribed in the fictional production, which is the *corpus* of this study, as well as by the refracting and/or relocation of the religious sphere that puts tension along the narrative.

**KEYWORDS:** José Eduardo Agualusa; Clarice Lispector; Dialogism.

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

2 É Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2017-2020), período Sanduíche na Universidade do Minho (2018/2019), com pesquisa voltada às obras de Clarice e de Elisa Lispector, bolsista CAPES. Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, bolsista CAPES, onde defendeu a dissertação “Figurações do romance de formação e recursos discursivos em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Clarice Lispector”, pesquisa finalista do Prêmio Luiz Antônio Marcuschi de Teses e Dissertações da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, ANPOLL (2018). Possui graduação e licenciatura em Letras - Português e Espanhol, pelo Centro Universitário Santanna, Unisantanna (2008-2010) e formação complementar em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) onde desenvolveu o projeto “Clarice Lispector e Orlanda Amarílis - Laços de Escrita” (2011). É membro dos grupos de pesquisas: A constituição do sujeito na literatura, no teatro e no cinema da modernidade: tensões identitárias, sob supervisão da Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez; Literatura no contexto pós-moderno, sob supervisão da Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira. Editor discente da Revista Todas as Letras - Universidade Presbiteriana Mackenzie (2018-2020).

3 Possui Mestrado e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo e Pós-Doutorado pela Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. É parecerista ad hoc da FAPESP, da CAPES e de periódicos. É membro das Associações: ABRALIC, ABRAPLIP, ALFAL, ICLA, AIL e da Nordic Society for Interart Studies (Linnaeus University, em Växjö, Suécia). Atualmente, é docente de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Suas linhas de pesquisa desenvolvem o interesse pelo estudo da Literatura Contemporânea e pelo estudo da Intermidialidade, especialmente no tratamento da relação entre o verbal e não verbal.



- Onde estivestes de noite  
que de manhã regressais  
com o ultra-mundo nas veias  
entre flores abismais?

- Estivemos no mais longe  
que a letra pode alcançar:  
lendo o livro de Clarice  
mistério e chave no ar.

Carlos Drummond de Andrade,  
“Carta à Clarice Lispector”<sup>4</sup>

O surgimento da romancista Clarice Lispector, em 1943, causou grande impacto no cenário literário brasileiro, conferindo à jovem escritora aclamação imediata da crítica nacional, impactando e intrigando os especialistas de literatura. *Perto do coração selvagem*, o primeiro romance de Lispector, inaugura, ainda, um novo modo de narrar na ficção brasileira. Essa obra, na interpretação crítica de Antonio Candido, direcionou o fazer literário no Brasil a uma “atmosfera que se aproxima da grandeza”, isto porque a estreante escritora, segundo o literato, “sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procur[armos] quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, associações diferentes [...] mais fundamentalmente sentidas” (CANDIDO, 1970, p. 128).

Considerada como uma das escritoras mais instigantes e importantes do século XX, a autora de *A paixão segundo G. H.* (1964), dentre muitos aspectos inovadores, ocupa essa posição porque em vez de narrar em suas tramas uma história com começo, meio e fim, fez uso da intensidade reflexiva para criar mundos ficcionais que repercutem as mazelas e indagações do homem, este em constante construto, por meio de um recurso até então pouco ou não de todo utilizado nas letras brasileiras: fluxo de consciência.

Se, por um lado, os modernistas Oswald de Andrade (1890-1954) e Mario de Andrade (1893-1945), com seus célebres romances, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Macunaíma* (1928), respectivamente, abrem espaço para um novo pensar a respeito da produção artística no Brasil, Clarice Lispector, “numa via acentuadamente sua”, abstém-se da passividade de temas ou construções lineares, escolhendo colocar na sua escrita “seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta” (CANDIDO, 1970, p. 128).

Detentora de uma fortuna crítica abrangente e intensificada, especialmente a partir da década de 1990, Clarice Lispector é, sem dúvidas, uma das escritoras de língua portuguesa mais conhecida e prestigiada no Brasil e no exterior. Dentre as possibilidades de reconhecimento que a obra da autora tem conquistado ao longo dos anos, tendo sua produção traduzida em mais de trinta países<sup>5</sup>, em línguas como o hebraico, o japonês, o tcheco, dentre outras, o texto em

4 ANDRADE, Carlos Drummond. In: LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 287.

5 Com livros traduzidos desde a década de sessenta, o reconhecimento internacional de Clarice Lispector se deu postumamente. Clarice é a escritora brasileira mais editada/traduzida fora do Brasil. “E as edições [de sua obra] se propagaram a tal ponto”, esclarece Nádia Battella Gotlib, “que, há quatro anos, a agência Carmem Balcells registrava traduções em cerca de trinta países, em línguas como o hebraico, o russo, o tcheco, o turco, o coreano, o búlgaro, o finlandês, entre tantas outras (GOTLIB, 2016, p. 62).

epígrafe, de Carlos Drummond de Andrade, e, em particular, as apropriações que José Eduardo Agualusa (1960)<sup>6</sup>, premiado escritor angolano, faz do nome e das obras de Clarice são registros que marcam a deferência que Lispector ocupa na literatura de língua portuguesa. A epígrafe deste ensaio pertence à carta do poeta à escritora, correspondência que expressa uma avaliação da obra de Clarice. Ao mesmo tempo, sob o efeito da leitura, o autor traduz em material poético as repercussões dessa obra em si. O poema fratura o tom epistolar e nele se inscreve como forma própria à manifestação da profunda impressão que o texto lhe causou. É possível que Drummond entendesse que apenas a linguagem poética alcançaria a expressão privilegiada para falar da sua vivência de fruição. Já a referência de Agualusa a Clarice Lispector comparece na composição do conto “Se nada mais der certo, leia Clarice”, texto compilado pelo autor em seu livro *Catálogo de sombras* (2003) e que foi escolhido para *corpus* deste ensaio.

Leitor confesso da literatura brasileira, – “Li muito Jorge Amado quando jovem. Depois, *marcaram-me muito Clarice Lispector*, João Ubaldo Ribeiro e Rubem Fonseca. Considero que acompanhei a literatura brasileira sempre com grande atenção” (AGUALUSA *apud* GRABAUSKA, 2017. s/p) –, a poética de Clarice Lispector ganha marcação especial na formação do leitor e escritor Agualusa, sua sombra é índice do catálogo de leitura do autor.

Essa marca de leitura, isto é, a importância dos escritos de Clarice Lispector para a formação do escritor angolano, é travestida em ficção por Agualusa no livro *Catálogo de sombras*, volume de contos publicado em 2003, pela editora Dom Quixote, e relançado em 2017 pela editora Quetzal. Sendo o quarto livro de contos do autor, precedido por *D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis* (1990), *Fronteiras perdidas, contos para viajar* (1999), *O homem que parecia um domingo* (2002), o compêndio apresenta dezoito textos ficcionais acrescido de uma “nota e agradecimentos”. A tessitura do livro é impregnada de intertextualidade, referências dialógicas díspares que põem em escrita um universo rico de produções, paisagens, recriações e religiões.

Fernando Pessoa, exilado no Brasil, interessa-se pelo candomblé. Descendentes de um marinheiro de Vasco da Gama, em Malindi, no Quênia, cantam a História para melhor a preservarem. Numa praia de Pernambuco um pescador sonha uma baleia e lança-a ao mar. O filho de um oficial de Nicolau II, o último czar da Rússia, atravessa o Sul de Angola carregando uma máquina de projetar filmes; viaja de bicicleta, com o seu ajudante, o jovem James Dean, entre o Lubango e a Humpata, entre a Huila e a Chibia. Leva um lençol branco, prende-o à parede de uma cubata, prepara o projetor e passa o filme, enquanto James Dean pedala a sessão inteira para produzir eletricidade. São sombras à deriva. Personagens que vivem voltadas de frente para a luz. (CONTRACAPA)

6 José Eduardo Agualusa Alves da Cunha nasceu no Huambo, Angola, em 1960. Estudou agronomia e silvicultura e foi jornalista. Os seus livros estão traduzidos em mais de trinta idiomas. Um dos seus romances, *O vendedor de passados*, ganhou o Independent Foreign Fiction Prize, em 2007. *Teoria geral do esquecimento* foi finalista do Man Booker International, em 2016, e vencedor do International Dublin Literary Award, em 2017.

Essa é a apresentação das histórias que compõem o livro de Agualusa, materializada na contracapa da edição publicada pela editora Quetzal, em 2017. Nela, uma simbiose de lugares, de ícones da literatura, da história, do cinema, bem como de religiões são contemplados dando um teor ao que o leitor encontrará na cadência poética existente no volume: um diálogo fronteiriço, isto é, Angola, Brasil, Portugal, unidos não apenas pela linguagem comum às três nações, o português, mas pela condição universal do homem: “os seus sonhos, as suas derrotas e a sua alegria profundíssima” (CONTRACAPA).

### Se nada mais der certo, leia Clarice

A décima primeira história que Agualusa registra no volume *Catálogo de sombras*, intitulada “Se nada mais der certo, leia Clarice”, pode ser assim resumida: “Numa praia de Pernambuco um pescador sonha uma baleia e lança-a no mar”, mas o texto vai muito além dessa síntese marcada na contracapa do livro, relançado em 2017.

A narrativa inicia-se com uma personagem inominada, receosa em ligar o aparelho de televisão: “Tenho medo de ligar a televisão, como quem entra no metro à hora de ponta, e de que por descuido ou por maldade alguém *me pise a inteligência*” (AGUALUSA, 2017, p. 93, grifos nossos).

A crítica estabelecida já na primeira frase do conto, em uma construção metafórica, marca-se numa reflexão indireta do poder manipulador que a programação audiovisual pode acarretar àqueles que se veem ante o mar de informação que o aparelho televisivo pode proporcionar. Atento às influências televisivas, nem sempre oportunas, isto é, caso ocorra de sua visão ser surpreendida por algo que o narrador, com o seu olhar axiológico, desabone, que o desagrado, a voz narrativa recorre à orientação que recebeu, na praia de Itamaracá, de um pescador pernambucano: “fecho os olhos e sonho um peixe” (AGUALUSA, 2017, p. 93).

O narrador inominado traz à memória o encontro inusitado que teve com um velho pescador, também sem nome próprio, caracterizado com os seguintes adjetivos:

Venho tentando, nunca soube o nome do pescador. Era um sujeito alto, apumado como um poste, de olhos acessos e uma pele sadia, bem esticada sobre os ossos. Tinha uma voz tão clara e calorosa que, à noite, enquanto falava, era como se cuspiasse pirilampos. Uma voz daquelas podia transmitir um testamento. (AGUALUSA, 2017, p. 94)

O encontro se deu “nas areias de Itamaracá” quando, surpreendido pelo pescador que, ao se aproximar de si enquanto pintava uma aquarela, diz-lhe:

– Por que faz isso? Perguntou-me. O mar não cabe aí.<sup>7</sup>  
Sentou-se ao meu lado. Disse-me que às vezes, ao acordar, lhe doía, do lado esquerdo do peito, a humanidade. Caminhava então até à praia, estendia-se de costas na areia, e sonhava um peixe.  
– Foi Clarice, sabe? Ela me iniciou. (AGUALUSA, 2017, p. 93)

<sup>7</sup> Marca-se a intertextualidade que Agualusa estabelece com a concepção estético-filosófica de Alberto Caetano, em alusão ao Poema XII de *O guardador de rebanhos*.

Figura-se assim a referência ao nome de Clarice, a primeira acoplada ao título do conto, a segunda presente na transcrição supracitada da fala do pescador. O narrador se diz surpreso com a declaração do homem e demora a perceber que a Clarice citada por ele é a escritora brasileira Clarice Lispector: “Na altura não compreendi a quem o velho se referia” (AGUALUSA, 2017, p. 93). Compreensão que só lhe será acessível após a declaração apaixonada do pescador.

Contava-se na ilha que o velho estivera três semanas perdido no mar. Salvara-se por milagre, porque *ao décimo terceiro dia* Nossa Senhora Aparecida lhe apareceu no saveiro, trazendo nas mãos um pernil de porco e uma garrafa de litro de *Coca-Cola*. (AGUALUSA, 2017, p. 94, grifos nossos)

Sublinhe-se a reflexão ao diálogo que essa marcação temporal, *décimo terceiro dia*, estabelece com as cridas aparições de Nossa Senhora de Fátima aos pastorinhos, em Portugal. Mediante os testemunhos das três crianças que viram Nossa Senhora, a primeira aparição da Virgem Maria ocorreu no dia 13 de maio de 1917 e o fenômeno repetiu-se durante seis meses seguidos, tendo o dia 13 como registro principal para as visões (com exceção do mês de agosto, em que a aparição se materializou no dia 19), até 13 de outubro de 1917.

No excerto supracitado, o texto de Agualusa vincula dois emblemas do catolicismo, o número 13, direcionado às aparições de Nossa Senhora de Fátima e a própria nomeação de Nossa Senhora Aparecida. As duas santas tidas como baluartes na fé católica de Portugal e do Brasil, respectivamente. Contudo, a narrativa do escritor angolano não se atém à fé transcendental. É o real que chama atenção no conto aqui examinado. Ocorrência válida de interpretação na voz do pescador, que, ao desmentir o aparecimento de Nossa Senhora Aparecida em sua experimentação de isolamento, “pouco irritado”, conta-lhe o que de fato aconteceu: “– Nossa Senhora Aparecida?! Qual Nossa Senhora, rapaz? Quem me apareceu foi Clarice Lispector.” (AGUALUSA, 2017, p. 94)

É assim que o nome e o sobrenome da autora são marcados no texto de Agualusa, numa citação explícita à escritora, acompanhados, ainda, de dois títulos dos seus romances: *A maçã no escuro* (1961) e *A hora da estrela* (1977). Porém, o diálogo que o escritor faz, ao relacionar a esfera literária, Clarice Lispector, uma das principais escritoras brasileiras, com a crença atrelada à santa que recebe o título de “A padroeira do Brasil”, não é de comunhão ou de ligação entre os dois campos, místico e literário.

Há uma refração entre ambas as esferas, isto é, a criação literária e a criação religiosa. Imbuída de intensa simbologia e de sutil ironia, o conto em análise registra o campo do sagrado de mãos dadas a dois elementos que causam certo sorriso ao leitor, provocam uma reflexão crítica às forças centrípetas de um cotidiano irreflexivo: Nossa Senhora Aparecida leva às mãos um pernil, carne de porco, e o refrigerante Coca-Cola.

O porco, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, é associado geralmente ao

símbolo de tendências obscuras, sob todas as suas formas de ignorância, de glotonice, de luxúria e de egoísmo [...]. O porco tira o seu prazer da lama e do estrume [...] O porco [...] evoca sobretudo a ignorância. A este propósito não deveríamos nos esquecer a parábola evangélica das pérolas deixadas aos porcos, imagem das verdades espirituais levianamente reveladas àqueles que não são dignos de as receber, nem capazes de as apreender. (1982, p. 537)

O símbolo da Coca-Cola, elemento comum ao romance *A hora da estrela*, último texto publicado em vida por Clarice Lispector, é também representado no romance *Sangue de Coca Cola*, de Roberto Drummond. Embora não seja foco deste ensaio, à síntese desse romance cabe nota. Escrito em plena ditadura militar, o autor se apropria da marca do refrigerante norte-americano para narrar as vivências de Julie Joy.

[A personagem] descrente com Nossa Senhora Aparecida, passa a adorar a Santa Coca-Cola. Louva-lhe o frescor, a doçura e também a prodigalidade dessa “santa” também adorada por outras personagens do romance [...]. É interessante notar que o sentido original da Coca-Cola, inicialmente vendida como remédio, é resgatado por Julie Joy que crê no poder de “cura” de seus problemas por intermédio de tal “santa” milagrosa [...]. O refrigerante, tido como o grande símbolo da influência da cultura norte-americana sobre o Brasil, é tomado como uma divindade, em uma alegoria que explora a sacralização de produtos bem como a secularização de divindade sob a ação do capitalismo no Brasil. (SPECIAN, 2009, p. 246)

No caso de *A hora da estrela*, o refrigerante surge como um índice, dentre tantos outros, que constrói o estado de alienação social da protagonista da narrativa, Macabéa, frágil vítima do poder imperialista da empresa estadunidense no mercado consumidor brasileiro. Os excertos abaixo exemplificam essa interpretação:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não agüento mais a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Alias foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. (LISPECTOR, 1990, p. 38)

E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser. (LISPECTOR, 1990, p. 52)

Voltando atenção ao conto de Agualusa, o autor, ao se apropriar dos símbolos cristãos, as duas santas, e do símbolo do consumismo imediato, da alienação social, representado pela

Coca-Cola, esvazia do sagrado seu sentido extraordinário e realoca-o na possibilidade ordinária da *leitura literária* – uma leitura capaz de “iniciar” o leitor num rito de passagem: “ela me iniciou” (AGUALUSA, 2017, p. 93), isto é, ensinou-lhe a pescar peixes, golfinho, abrindo-lhe a possibilidade de sonhar com uma baleia-azul.

Levando em conta o convencional atrelado aos causos que são contados por pescadores, isto é, “em todas as estórias de pescadores há sempre exageros” (AGUALUSA, 2017, p. 95), o texto desdobra a atenção de que o pescador em questão, o velho pernambucano, ao narrar a experiência de seu milagre, “a saída de 14 dias do mar”, sua devoção encontra-se focalizada em dois “cânones” da literatura de língua portuguesa, Clarice Lispector e Fernando Pessoa, este último aludido no texto por um dos seus heterônimos, Alberto Caeiro:

Em todas as estórias de pescadores há sempre exageros [...mas] ele lia! Era um grande devoto de Clarice Lispector e Alberto Caeiro. Contou-me que Clarice lhe apareceu de madrugada, trazendo nas mãos *Uma Maçã no Escuro*, e lhe leu o romance inteiro. A seguir, depois que o achou mais recomposto, ensinou-o a sonhar peixes. (AGUALUSA, 2017, p. 95)

Andava pela ilha com *A Hora da Estrela* debaixo do braço, tentando, sem sucesso, converter os demais. (AGUALUSA, 2017, p. 95)

O conto de Agualusa utiliza-se dos mesmos atributos do milagre concernente ao campo do sobrenatural que diz respeito ao encontro da imagem de Nossa Senhora (da Conceição) Aparecida pelos pescadores de Guaratinguetá, interior do Estado de São Paulo, bem como aos milagres por eles relatados, porém, implicitamente, esses atributos são “pescados” pelo autor nas entrelinhas do seu texto com nova dimensão e significação, isto é, “a palavra pescando o que não é palavra” (LISPECTOR, 1973, p. 25) estende a significação convencional ao espiritual ao campo do comum, “do incompleto, do imperfeito, próprios da condição humana” (PIMENTA, 1980, p. 135).

Em se tratando do relato histórico acerca do encontro dos pescadores brasileiros, em 1717, com a imagem da santa, Rodrigo Alvarez, autor do livro *Aparecida*, registra o acontecimento com a seguinte síntese:

*Conta-se* que a pescaria estava péssima e só depois que a santinha decapitada foi encontrada [pelos pescadores] é que os peixes se agitaram e pularam aos montes para dentro da rede, como no milagre bíblico da pescaria de Pedro. A partir daí, teve início milagre atrás de milagre. O das velas, o da onça, o de cada um dos brasileiros que se ajoelhavam diante dela. Até que se perdeu a conta de quantos favores de Deus foram atribuídos à intercessão de Maria por intermédio da santinha Aparecida. (ALVAREZ, 2017, p. 105, grifos nossos)

O índice de indeterminação do sujeito – *conta-se* – acentua no discurso do autor o mistério que involucra o mito da aparição nas águas do rio e os milagres subsequentes a essa



ocorrência. Essa mesma peculiaridade gramatical é registro na tessitura do conto de Agualusa: “*Contava-se na ilha que o velho estivera três semanas perdido no mar. Salvava-se por milagre, porque ao décimo terceiro dia Nossa Senhora Aparecida lhe apareceu no saveiro*” (AGUALUSA, 2017, p. 94, grifos nossos).

Não por acaso, a esfera de mistério que envolve as duas narrativas, seja a do campo do sagrado seja a do campo literário, é permeada de ficção e, em ambas as narrativas, é a voz de pescadores, com seus exageros, que autoriza os discursos supramencionados.

O mistério posto em tensão na ficção de Agualusa é este: Clarice Lispector aparece ao pescador e oferta-lhe a leitura, feita por ela própria, do seu quarto romance *A maçã no escuro* (1961). Se associado ao fruto edênico, numa leitura plana do título do livro, a maçã é símbolo de um deslocamento de percepção e posicionamento de mundo. Ao provarem do fruto, a morte é inevitável a Adão e à Eva, porém, a conscientização de ser e estar no mundo lhes é assegurada: o fruto do conhecimento. O casal ganha a percepção de sua nudez, de sua materialidade corpórea, destituída de uma infinitude. Perdem a eternidade e tornam-se homens em potencial, comungam da morte, da finitude humana.

Simbolicamente, a maçã representa o “conhecimento unificador que confere a imortalidade, ou [o] conhecimento separador, que provoca a queda [...]. A maçã seria o símbolo d[o] conhecimento e da presença de uma necessidade: a de escolher” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 426-427).

Com essa direção, a personagem Clarice Lispector, no relato do pescador pernambucano, oferece-lhe uma maçã em detrimento da vida de dores que o caracteriza, isto é, a possibilidade de escolha: “ele que não aguentava as dores da humanidade”. E a personagem escolhe, entre o campo sagrado e o campo literário; a literatura vem-lhe à tona, a palavra da humana literatura de Clarice Lispector: “Qual nossa senhora? Quem me apareceu foi Clarice Lispector.” (AGUALUSA, 2017, p. 94) A obra de Clarice aparece aqui com o mesmo sentido de que o poema-epígrafe de Drummond é portador, isto é, a de experimentação do “mistério e chave no ar” e de regresso dessa vivência privilegiada “com o ultra-mundo nas veias/ entre flores abismais” (LISPECTOR, 2002, p. 287).

A fabulação, característica que define “as estórias de pescadores”<sup>8</sup>, ganha poder argumentativo na voz do velho que, mesmo sendo questionada pela voz narrativa, ancora-se na alusão de que os pescadores aumentam as estórias narradas, não se deixa esmorecer pela realidade que a ele é mais profunda do que o campo místico. A vida do velho pescador foi mudada por intermédio da palavra ficcional da autora brasileira.

8 Embora o vocábulo “estória” acarreta acepções polêmicas quanto ao seu registro, sendo o termo “história” atualmente usado para definir tanto a ciência empírica quanto a narrativa ficcional, respeita-se neste artigo o registro “estória” em comunhão com a própria definição que Agualusa materializa no conto em análise, isto é, utilizado com o sentido de narrativa popular.

Compete mencionar neste passo o ensaio *O direito à literatura*, de Antonio Candido, em que essa necessidade de fabulação, inerente ao homem, é sintetizada. Para o crítico, literatura não é apenas o registro materializado por palavras, mas todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático, em todos os níveis possíveis de suas formulações. Nessa seara, segundo suas reflexões,

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. (CANDIDO, 2004, p. 174)

A literatura representa uma das necessidades básicas do homem. Conforme Candido, ela é uma forma sobrevivida, não no sentido dos “homens-narrativas”, expressão cunhada por Tzvetan Todorov (2006), no ensaio em que discute a construção da personagem e da estrutura narrativa de encaixe nos contos *As mil e uma noites*. Nesse estudo, Todorov considera que “a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga” (2006, p. 122). Nessa linha de pensamento, o surgimento de cada nova personagem nas histórias de Sherazade confirma a sobrevivência desta. Por extensão e, em outra chave de interpretação, a narrativa clariciana torna-se, para o pescador, um mecanismo de sobrevivência, um bálsamo contra as agruras da vida, ou contra aquele que “por descuido ou por maldade [...lhe] pise a inteligência” (AGUALUSA, 2017, p. 93).

O pescador do conto de Agualusa, com suas estórias de pescador, imbuído de uma fabulação que para ele é a mais alta expressão da verdade – ele viu Clarice Lispector e esta lhe leu um dos seus romances –, deixa-se envolver pelo universo da fabulação e reposiciona sua vida e crença intermediado pela literatura. A par da ideia de mudança do modo de olhar a si e à vida, graças ao efeito dessa arte, outra mudança, bastante significativa, vem progredindo no texto, a de que assim como Pedro, depois de conhecer Cristo, assume a missão de tornar-se “pescador de homens” (Lucas, 4: 4-11)<sup>9</sup>, também o pescador de Itamaracá, após a vivência místico-literária, assume a função de levar ao outro o conhecimento do texto de Clarice, isto é, vem “tentando, [mesmo] sem sucesso, converter os demais” (AGUALUSA, 2017, p. 95). Note-se que nos dois casos se engendra nas personagens o propósito de missão salvadora. Em Pedro, pela palavra mística; no pescador, pela palavra literária. Esta comparece afinada ao pensamento pensamento de Candido, quando defende que a “literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade

9 A pesca maravilhosa, na tradução de Frederico Lourenço (do grego para o português), materializa a expressão – “pescadores de homens” com o seguinte desdobramento: “Jesus disse a Simão [Pedro]: ‘Não tenhas medo. A partir de agora capturarás, vivos, seres humanos’” (LUCAS, 5:11).

e ao semelhante” (2004, p. 180). De acordo com o estudioso, a literatura impede que o homem perca as suas referências, salva-o do processo reificador da sociedade de consumo.

Ao se apropriar explicitamente do nome e de obras de Clarice Lispector para contar a guinada na vida da personagem, Agualusa evidencia em seu texto o que o Círculo de Bakhtin nomeou de dialogismo. Segundo Volóchinov, um dos intelectuais desse grupo, o dialogismo é estabelecido entre dois ou mais textos integrando uma discussão ideológica em grande escala, isto é, ele “responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante” (2017, p. 219, grifos nossos).

O dialogismo, “centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 216, grifo do autor), é recurso constituinte na produção heterogênea de Agualusa. Em sua narrativa, o autor angolano introduz enunciados “plenos de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 297). Identidade aqui apontada pela e na literatura; em outros termos, um escritor, Agualusa, valendo-se de um diálogo explícito com a figura e a obra de outra escritora, Clarice Lispector, recupera marcas visíveis do campo biográfico e ficcional de Clarice Lispector – o nome da autora, o local onde Clarice viveu parte de sua juventude, Pernambuco, e títulos de seus romances – e “inclui no seu plano o discurso do outro voltado para suas próprias intenções” (BAKHTIN, 2015, p. 221), isto é, a voz narrativa utiliza-se de uma bivocalidade e esvazia o aspecto místico condizente ao sagrado, realocando-o ao texto literário. No texto de Agualusa, assim como na obra de Clarice Lispector, é a literatura que ocasiona milagres: “Sei fazer em mim uma atmosfera de milagres” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

O enunciado de Agualusa, pleno de intertextualidade, chama para sua escrita a esfera religiosa, submetendo-a à avaliação discursiva em seu próprio texto, subentendendo-a como conhecida, baseando-se nela – é Nossa Senhora Aparecida, segundo contam os moradores, que salvou o velho pescador – mas rejeita-a pela voz da personagem: “– Nossa Senhora Aparecida?! Qual Nossa Senhora, rapaz? Quem me apareceu foi Clarice Lispector” (AGUALUSA, 2017, p. 94). Ao citar o campo místico, o autor incorpora o imaginário e a crença popular, mas altera o sentido religioso explícito em seu texto. O diálogo existente entre os dois campos – místico e humano – não é de equilíbrio, o humano ganha força na “balança textual” do conto, a condição humana, atrelada à fabulação, à leitura, à literatura, é voz poética que sobressai ao discurso religioso, não o confirma, altera o seu sentido. O sagrado convencional perde sua função mística e a literatura ganha atenção sublime.

Essa alteração pontuada na escrita de Agualusa, isto é, o esvaziamento daquilo que é sagrado, transferindo-o ao que é registrado graficamente, é algo recorrente na produção de Clarice Lispector. A escrita da autora, se cotejada ao sagrado, evidencia o que o crítico Luiz da Costa Lima (1966, p. 126) denominou “uma mística ao revés”, isto é, uma escrita profana que apreende o transcendente no prosaico.

Essa *discors concordia*<sup>10</sup> presente na poética clariciana celebra a sacralidade no humano. Entretanto, não se afirma aqui que o texto de Clarice Lispector, bem como o conto que é *corpus* deste ensaio, ao citar aspectos religiosos, põem à luz uma dessacralização

incrédula ao que está em construção ficcional. Por outra via, ao tirar o brilho fulgurante do misticismo, os autores, ao mesmo tempo em que alteram o sentido do sagrado, harmonizam com ele/recuperam-no em suas produções em outra configuração.

Interpretação que pode ser exemplificada com o seguinte esclarecimento. No romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector, a autora utiliza-se de um verso bíblico grafado tanto no *Antigo Testamento* como no *Novo Testamento* para registrar o divino realocado no humano: “Vós sois deuses”. Ao citar o texto bíblico, Clarice, ao mesmo tempo que o considera válido de sentido, transfere seu significado à materialidade de sua personagem, no caso, Loreley.

O estado de graça, experimentado não apenas pela heroína deste que é o sexto romance de Clarice Lispector, mas estendido na ficção da autora, difere dos êxtases místicos dos santos, da revelação cristã ou o seu equivalente. As personagens de Clarice Lispector, longe de comungarem com uma experiência transcendental, mística, têm a possibilidade de reavaliarem suas vidas por um processo racional – pela palavra – que não tem na esfera religiosa o seu fluxo ou propulsão. Segundo considerações de Olga de Sá, “a graça da epifania [na obra de Clarice Lispector] é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos” (SÁ, 1993, p. 201).

A reversão ao sagrado, no texto de Agualusa, nesse veio interpretativo, se dá por meio de um diálogo com a própria esfera mística; contudo, ao delegar o milagre vivenciado pelo pescador ao campo literário, à leitura da literatura de Clarice Lispector, a práxis é posta na superfície do texto em três níveis de entrega ficcional: sonho (sonhar peixes), fabulação/crença (ele viu Clarice Lispector) e causos (estórias de pescador).

## Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **Catálogo de sombras**. Lisboa: Quetzal, 2017.

ALVAREZ, Rodrigo. **Aparecida**: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

**BÍBLIA**. Volume I: Novo Testamento; Os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras 2017.

10 A expressão *discors concordia* aparece em *Metamorfoses*, de Ovídio (Livro I, 432-433) com o seguinte registro: “*cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes/ res creat, et discors concordia fetibus apta est.*” – “Embora fogo e água sejam inimigos, este calor úmido cria as coisas todas, e a discordante harmonia fomenta a gestação (OVIDIO, 2017, p. 74-75).

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

COSTA LIMA, Luiz. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1966.

GRABAUSKA, Fernanda. "Não nos resta alternativa a não ser o otimismo", diz escritor angolano José Eduardo Agualusa", **Gaúcha ZH**, Porto Alegre, 08 de setembro de 2017. disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/09/nao-nos-resta-alternativa-a-nao-ser-o-otimismo-diz-escritor-angolano-jose-eduardo-agualusa-9890886.html> Acesso em: 09 de fev. 2020.

GOTLIB, Nádia Battella. De cuentos reunidos a Todos os contos: especialista em Clarice questiona o critério adotado em recentes edições de obras da autora. **Revista CULT**, São Paulo, ano 19, n. 214, jul. 2016, p. 58-63.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.

\_\_\_\_\_. **Correspondências**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Ed. bilíngue; Tradução, introdução e notas Domingos Lucas Dias; apresentação João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PIMENTA, Paulo Emílio. **As origens do fenômeno religioso**: segundo a história, a ciência e a filosofia. Belo Horizonte: Ed. São Vicente, 1980.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

SPECIAN, Mariana Moura. **Aspectos da alegoria no romance Sangue de Coca Cola, de Roberto Drummond**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2009. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99104/specian\\_mm\\_me\\_sjrp.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99104/specian_mm_me_sjrp.pdf?sequence=1) Acesso em: 09 fev. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 1. ed. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

## ENTRE AS GUERRAS ANGOLANAS E A INVENÇÃO DO MUNDO: GÊNERO E SEXUALIDADE DE NZINGA MBANDI NA LITERATURA ANGOLANA

### BETWEEN THE ANGOLAN WARS AND THE INVENTION OF THE WORLD: GENDER AND SEXUALITY OF NZINGA MBANDI IN ANGOLAN LITERATURE

Helder Thiago Cordeiro Maia<sup>1</sup>  
Mário César Lugarinho<sup>2</sup>

#### RESUMO

A partir de Inocência Mata (2008), podemos dizer que a narrativa literária angolana em torno de Nzinga Mbandi se estabeleceu a partir de três diferentes abordagens: uma perspectiva colonial, uma perspectiva nacionalista e anticolonial, e uma perspectiva pós-colonial. Assim sendo, podemos afirmar também que a performatividade de gênero e o exercício da sua sexualidade foram narrados a partir dos diferentes interesses estético-políticos dos textos. Neste artigo, analisamos como o gênero e a sexualidade da famosa Ngola é explorado e modulado tanto pelas narrativas do colonialismo, que a revestem de devassidão, quanto pelas narrativas nacionais e anticoloniais, que a revestem de um heroísmo que silencia sobre possíveis trânsitos de gênero e sexualidade, quanto pelas narrativas pós-coloniais, que propõe possíveis desterritorializações nas normatividades ocidentais de gênero e sexualidade. Para isto, analisamos os textos de António de Oliveira Cadornega (1680), Joaquim Cordeiro da Mata (1883), Agostinho Neto (1960), Manuel Pacavira (1975), Eugénia Neto (1976), Pepetela (1997), Kandjla (2007), Luandino Vieira (2009), John Bella (2011, 2012) e José Eduardo Agualusa (2014).

**PALAVRAS-CHAVE:** Nzinga Mbandi, literatura angolana, gênero e sexualidade.

#### ABSTRACT

From Inocência Mata (2008), we can say that the Angolan literary narrative around Nzinga Mbandi was established from three different approaches: a colonial perspective, a nationalist and anticolonial perspective, and a post-colonial perspective. Therefore, we can also affirm that gender performance and the exercise of their sexuality were narrated from the different aesthetic-political interests of the texts. In this article, we analyze how the gender and sexuality of the famous Ngola is explored and modulated both by the narratives of colonialism, which cover it with debauchery, as well as by national and anticolonial narratives, which line it with a heroism that silences about possible transits of gender and sexuality, as well as by postcolonial narratives, which proposes possible deterritorializations in western norms of gender and sexuality. For this, we analyzed the texts of António de Oliveira Cadornega (1680), Joaquim Cordeiro da Mata (1883), Agostinho Neto (1960), Manuel Pacavira (1975), Eugénia Neto (1976), Pepetela (1997), Kandjla (2007), Luandino Vieira (2009), John Bella (2011, 2012) and José Eduardo Agualusa (2014).

**KEYWORDS:** Nzinga Mbandi, Angolan literature, gender and sexuality.

1 É Doutor em Literatura Comparada (UFF, 2018) e realiza estágio de pós-doutoramento, com bolsa da FAPESP, no Programa de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. É pesquisador do NuCuS, da Universidade Federal da Bahia, e pesquisador associado da Red LIESS, da Espanha. É editor da Revista Periódicus (UFBA).

2 Doutor em Letras (PUC-Rio, 1997), é Professor Associado da Universidade de São Paulo na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e bolsista de produtividade do CNPQ. Foi Professor Visitante na Universidade de Lisboa (2013-2014) e Visiting Scholar na Universidade de Macau (2015-2016). É investigador associado do Centro de Estudos Comparatistas, da Universidade de Lisboa, e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. É editor da Revista Via Atlântica (USP).



Dos informes coloniais aos contos orais tradicionais, à literatura escrita, às imagens em pedra, ao ensino público, ao rap e ao cinema, Nzinga Mbandi se fixou definitivamente no imaginário histórico, político, artístico, cultural e literário angolano como um lugar de memória, um lugar onde o povo angolano tem se reconhecido e identificado, que é constantemente manipulado esteticamente e politicamente a depender dos interesses daqueles que recontam a sua história.

Nesses muitos trânsitos, de linguagens artísticas, de gêneros narrativos e de tempos históricos, não só a performatividade de gênero e o exercício da sexualidade de Nzinga foram moduladas, narradas e reinventadas, de acordo com os interesses de escritores e narradores, mas também o seu próprio nome foi grafado de acordo com as tendências político-literárias-historiográficas de escritores e pesquisadores, conforme Selma Pantoja (2010, p. 317), assim como de acordo com os interesses políticos da própria Ngola, uma vez que em cartas a diferentes autoridades coloniais e eclesiásticas Nzinga assinava de distintas formas (MAIA, 2020)<sup>3</sup>.

Neste artigo, analisaremos o imaginário literário angolano, com atenção especial para questões de gênero e sexualidade, em torno de Nzinga Mbandi, o que não significa pouca coisa, uma vez que a sua história vem sendo narrada, com ela ainda viva, desde o século XVII. Para isso, analisaremos os textos *História geral das guerras angolanas* (1680), de António de Oliveira de Cadornega; *A verdadeira Rainha Ginga (Ginga Nbandi ou Ginga Amena, D. Anna de Souza)* (1882), de Joaquim Cordeiro da Matta; *O izar da bandeira* ([1960]1985), de António Agostinho Neto; *Nzinga Mbandi* (1975), de Manuel Pacavira; *Poema à Mãe Angolana* (1976), de Maria Eugénia Neto; *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), de Pepetela; *Njango: contos em volta da fogueira* (2007), de Eurico Kandjila, *O livro dos guerrilheiros* (2009), de José Luandino Vieira; *Os primeiros passos da Rainha Njinga* (2011) e *O regresso da Rainha Njinga* (2012), de John Bella; e *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014[2015]), de José Eduardo Agualusa.

## ENTRE AS GUERRAS ANGOLANAS E A INVENÇÃO DO MUNDO

A partir da leitura e da análise dos textos angolanos que constroem o imaginário não só literário, mas também histórico, sobre a Ngola Nzinga Mbandi, assim como também a partir da leitura de Mata (2003, 2006 e 2008), podemos dizer que Nzinga Mbandi foi construída e narrada sempre a partir de uma dessas três perspectivas estético-políticas: a perspectiva colonial, a perspectiva nacionalista e anticolonial, ou a perspectiva pós-colonial.

3 Em diferentes cartas escritas por Nzinga, e reunidas por António de Oliveira de Cadornega (1680[1972]), e por Linda Heywood (2019), encontramos, por exemplo, os usos de “Rainha de Dongo”, “Rainha Jinga”, “Dona Ana”, “Rainha Dona Anna”, “Ana, Rainha de Dongo”, enquanto em cartas sobre ou dirigidas à rainha encontramos os usos de “nossa filha Ana, rainha Nzinga” e “Rainha Ginga”.

Não é redundante dizer que essa divisão não obedece a um marco temporal, mas às próprias condições estético-políticas que os textos põem em circulação. Assim, seria possível, por exemplo, uma escritura colonial na contemporaneidade, assim como seria possível uma escritura anticolonial durante o período colonial. No que se refere à produção literária angolana sobre Nzinga encontramos texto nacionalista e anticolonial produzido no período colonial, assim como encontramos texto nacionalista e anticolonial produzido na contemporaneidade recente, onde prevalecem textos de perspectivas pós-coloniais.

Da mesma forma, essa divisão não define a autoria, ou o conjunto de obras de um autor, antes, reafirmamos, definem as condições estético-políticas de cada texto. Nesse sentido, assim como Mata (2003, p. 57) aponta para um curto período nacionalista e anticolonial e um longo período pós-colonial em Mia Couto, apontamos que na obra de José Eduardo Agualusa, especificamente na elaboração de Nzinga, personagem que percorre pelo menos sete textos do autor, é antes o narrador do que o autor que define a perspectiva com que Nzinga é narrada<sup>4</sup>.

Na perspectiva da literatura colonial, onde há a construção de uma história única de matriz colonialista (MATA, 2008, p. 76), que entende a colonização como missão civilizadora de uma raça superior sobre outra inferior (PINTO, 2013, p. 447), não só Nzinga, mas todo elemento cultural africano é narrado como selvagem e primitivo. Nesse sentido, Linda Heywood (2019, p. 23), sem se referir especificamente às representações literárias sobre Nzinga, diz que na escritura colonial a Ngola é normalmente descrita como uma canibal sanguinária, inumana, bárbara e selvagem. Nessa perspectiva, a performatividade de gênero e o exercício da sua sexualidade são acentuadas para reforçar a suposta devassidão e barbárie do seu comportamento.

Na escritura nacionalista e anticolonial, conforme Mata (2003 e 2006), há um projeto monolítico de nação e de identidade nacional, com “obras celebrativas, eufóricas e solares em termos de afirmação da identidade cultural”, onde prevalece não só uma “visão eufórica dos sujeitos africanos”, mas também uma perspectiva sacralizante das personagens. Há, como afirma Mata (2003, p. 58), uma “versão uniformizante da pátria, em que Homem e Natureza se encontravam vinculados à Pátria, como acordes de uma mesma sinfonia”. Nestas escrituras, há uma nova domesticação de Nzinga, que é construída agora a partir de uma perspectiva incansavelmente heroica (LUGARINHO, 2016). Além disso, estes textos silenciam sobre os trânsitos entre gêneros experimentados e vividos por Nzinga, assim como também silenciam sobre práticas eróticas que poderiam desestabilizar o mito da mãe da nação angolana. Ao ser içada como bandeira, ao ser instituída no panteão nacional angolano, Nzinga tem sua potencialidade diminuída e conformada aos interesses institucionais que abafam as suas

4 Sobre isto ver Silva e Maia (2019).

singularidades, na medida em que a homogeneizam a um ideal de Estado e de sociedade.

Esse duplo silêncio, que pode ser entendido como uma resposta às escrituras coloniais, que como já dissemos se utilizaram desses tópicos como provas de uma suposta devassidão e barbárie de Nzinga, serviu, entretanto, antes de tudo, à uma reafirmação da colonialidade de gênero (portuguesa). Afinal, não só o silêncio sobre experimentações de gênero e de sexualidade de Nzinga, mas também a narração de sua vida a partir de uma perspectiva exclusivamente cisheterocentrada, são uma reafirmação de uma colonialidade que entende o trânsito entre gêneros como uma impossibilidade também para o contexto mbundu e jaga setecentista, assim como entende práticas eróticas que se distanciam do modelo heteronormativo como pecado e devassidão. Não estamos afirmando que no mundo de Nzinga não havia um sistema hierárquico de gênero e sexualidade, mas estamos sugerindo que essa leitura biologicamente dimórfica que toma a genitália como limite e destino do que pode um corpo é antes de tudo uma projeção da colonialidade. Afinal, como argumenta Oyèronké Oyèwúmi (2004, p. 8), as categorias de gênero ocidentais, baseadas no corpo, são muitas vezes alienígenas às culturas africanas, que seriam muito mais fluidas e situacionais.

Na perspectiva da literatura pós-colonial angolana que compõe o imaginário sobre Nzinga há, dialogando com Mata (2003), um desvelamento de outras margens da nação, o que provoca fissuras no projeto monolítico de nação e de identidade nacional, através de “estratégias contra-discursivas que visam à deslegitimação de um projeto monocolor”. Neste processo, descobre-se aquilo que ficou nas sombras do projeto nacional e anticolonial, de onde “a nação começa a emergir colorida”. Não estamos mais, seguindo a Mata (2003, p. 62), em uma “escrita da utopia”, mas em “utopia da escrita”, que não só dessacraliza os sentidos e denuncia os simulacros da história, mas também repovoa os espaços vazios da utopia desfeita, assinalando novas significações. Como resume Mata,

torna-se necessário situar a escrita da história no contexto de uma literatura que, por razões exteriores ao texto, continua a “escrita da nação”, embora não já numa perspectiva nacionalista. Porém, fazendo implodir a “higiênica” (imagem da) nação e da identidade, com o objectivo de propor um outro modelo que busca nas margens e nos loci fixados pela ideologia nacionalista uma nação mais plural. Esse processo [...] denota [...] um solapamento da “visão nacionalista”, através da estratégia de ab-rogação própria da estética pós-colonial, como recurso à sátira, à paródia, ao multiperspectivismo e à História. (MATA, 2008, p. 75)

Nestas escrituras, ainda segundo Mata (2006), há, portanto, uma dessacralização das personagens, inclusive das figuras históricas, que passam a ser narradas de forma mais humana, e por isso capazes de oscilar entre o bem e o mal, entre atitudes heroicas e atitudes imorais ou menos honestas. Nzinga, nesse contexto, não só no que se refere às questões de gênero e sexualidade, mas também em relação ao canibalismo e ao tráfico de escravos, se torna uma

personagem mais complexa em relação às narrativas que a descreveram exclusivamente como um símbolo de barbárie ou como um símbolo nacional.

No que se refere às representações coloniais angolanas sobre Nzinga, só podemos afirmar a sua existência se considerarmos, assim como o fazem José Luandino Vieira (2008) e Ana Paula Tavares (2008), que a obra *História Geral das Guerras Angolanas* (1680), de António de Oliveira de Cadornega, não só pode ser lida como texto literário, mas também pode ser lida como literatura angolana<sup>5</sup>. Levando em consideração essa perspectiva, afinal como diz Tavares (2008, p. 40), Cadornega aprendeu “a olhar pelos olhos dos angolanos”, é necessário destacar, no entanto, que Cadornega descreve a colonização como missão civilizadora e espiritual, que evitaria, por exemplo, a gentilidade e o canibalismo (CADORNEGA, 1972, p. 14, tomo 1), assim como é inegável sua posição sobre como a mutilação de corpos vencidos em batalha ou de corpos escravizados é parte necessária e muitas vezes desejável desse processo colonial (CADORNEGA, 1972, p. 41, tomo 1). No entanto, em comparação com outros textos coloniais<sup>6</sup>, é preciso modular a afirmação de que Nzinga é narrada apenas como inumana, bárbara e selvagem.

Nesse sentido, primeiro é preciso dizer que há na edição da Agência-Geral do Ultramar (1972), a mais conhecida, duas leituras sobre a Ngola: uma do próprio Cadornega, que utiliza relatos orais, principalmente dos capuchinhos Gaeta e Cavazzi (CADORNEGA, 1972, p. 191, tomo 2), além de documentos portugueses; e outra do anotador do livro, o professor e cônego José Mathias Delgado, que trabalhou no texto de Cadornega por mais de dez anos, já no início do século XX, e utilizou documentos coloniais desconhecidos por Cadornega, especialmente o *Relatorio do governador Fernão de Sousa* (1633)<sup>7</sup>. Assim sendo, parece-nos haver uma confusão por parte da crítica literária, mas também da crítica histórica, que tem tomado trechos do anotador, como se fossem trechos do próprio Cadornega; por exemplo, a descrição da cena da escrava-cadeira não consta no texto de Cadornega, mas no de Delgado (CADORNEGA, 1972, p. 158, tomo 1). Da mesma forma, parece-nos que o caráter de selvageria e barbaridade

5 O próprio Cadornega, por mais de uma vez, não só incorpora poemas em sua narrativa, por exemplo quando explica a infertilidade de Nzinga a partir de Camões (CADORNEGA, 1972, p. 508, tomo 1), como também aproxima o seu texto de outras obras literárias, especialmente ao do “insigne Poeta Luiz de Camoens” (CADORNEGA, 1972, p. 9, tomo 1).

6 Nos referimos aos textos *Monumenta Missionária Africana* (1952), que, apesar de publicado somente em 1952, reúne correspondências de jesuítas dos séculos XV e XVII; *Relatorio do governador Fernão de Sousa* (1633), que descreve, do ponto de vista do governador português, as guerras contra Nzinga pelo controle de Mbaka; *La meravigliosa conversione alla Santa Fede di Cristo della Regina Singa e del suo Regno di Matamba nell’Africa meridionale* (1669), do padre capuchinho italiano António de Gaeta, que foi confessor de Nzinga; e *Istorica descrizione de’ tre’ regni Congo, Matamba et Angola* (1687), do capuchinho italiano António de Cavazzi que, mesmo tendo vivido a maior parte da sua vida no território do rei fantoche Ngola Are, principal inimigo de Nzinga, substituiu Gaeta, após a morte deste, como confessor da Ngola do Ndongo e Matamba.

7 O tomo 3, da *História Geral das Guerras Angolanas*, é finalizado, diante da morte do cônego Delgado, por um terceiro anotador, Manuel Alves da Cunha (1972, VII, tomo 3).

é mais acentuada no texto do Delgado do que no texto do Cadornega. Vejamos abaixo, por exemplo, dois trechos onde os autores, o primeiro deles Cadornega e o seguinte Delgado, descrevem o assassinato do sobrinho de Nzinga:

austuciosamente se amigou, ou abarregou com o Jaga Caza tutor do Príncipe seu Sobrinho e estando de dentro com elle houve o pobre innocente Príncipe a mão e o mandou afogar em o rio Coamza [...] ficando com esta maldade e tirania livre de cuidado, que o Sobrinho filho de seu irmão legitimo herdeiro daquelle Reno lhe podia vir a dar. (CADORNEGA, 1972, p. 54, tomo 1)

Tanto que a Jinga se empossou do governo, pediu ao jága o sobrinho e, por dadas que fez, aquêlle lh'o entregou, e, tendo-o em seu poder, o matou, para ficar ela sempre no poder; foi opinião geral dos seus que lhe comera o coração e lançára o seu corpo no Quanza. (CADORNEGA, 1972, p. 161, tomo 1)

No que se refere especificamente à Nzinga narrada por Cadornega, podemos dizer que o narrador oscila entre elogios à Ngola e descrições sobre sua suposta barbárie e selvageria. Nesse sentido, os elogios, ou melhor o reconhecimento do valor militar de Nzinga, são antes de tudo uma forma de reconhecer o valor da vitória portuguesa sobre ela, como podemos inferir a partir dos adjetivos astuciosa, belicosa, valorosa, ativa e poderosa, repetidamente utilizados para descrevê-la; enquanto isso as descrições de Nzinga como bárbara, gentia e selvagem, são não só uma forma de justificar o processo colonial, mas também uma forma de valorizar a sua conversão ao cristianismo, uma vez que a mesma deixa de ser cruel, tirânica, canibal, idolatra, fraticida, para ser uma rainha domesticada e reduzida à fé cristã, ainda que somente quando já velha e cansada, como a mesma diz em carta ao governador Luis Martins de Sousa Chichorro (CADORNEGA, 1972, p. 128, tomo 2). No trecho abaixo, podemos inferir essas oscilações na descrição de Nzinga:

Muito se poderá dizer e escrever do que esta valerosa Mulher e Rainha obrou no discurso de tão prolongada vida, mas não ha quem dê noticia de tudo se não de algumas couzas que nesta nossa historia vão relatadas assim no primeiro tomo como neste segundo, que não teve pouco desvelo o Autor para as poder alcançar, e descrever aquellas que não passarão em seu tempo, que se entende o que em sua vida obrou, sobrepujou á Semiramis, á Pantasilea, á Ceopatra, á famosa Judith, e á Artemiza: á Semiramis no valor em que se houve nas guerras, contra seus inimigos por morte del Rey seu Marido; a Pantasilea Rainha das Amazonas na valentia com que guerreava os seus Contrarios, capitaneando um Exercito de gente do seu sexo feminino; a Cleopatra Rainha do Egypto, Mulher do Imperador Marco Antonio, na grandeza de Vassallos; a Judith na fortaleza e esforço com que defendeo a Cidade de Buthulia, cortando a cabeça a Holophernes; a Artemiza, no Mausoléo que fez tão admiravel, que foi uma das maravilhas do Mundo, e esta Rainha Ginga de que fallamos edificou hum Templo tão grandiozo e sumptuozo a Deos e a sua Santissima May; com outras muitas Mulheres Varonis e insignes Matronas se pudera comprar esta ditoza e bem afortunada Rainha que houve no Mundo, e o que a realça mais é o ser desta Ethyopia Occidental e de côr preta. (CADORNEGA, 197, p. 220-221, tomo 3)

Como podemos ver, a capacidade guerreira não só de Nzinga, mas destas outras rainhas e guerreiras famosas, é sempre reduzida a um valor que seria essencial e exclusivamente masculino, varonil. Mas, além disso, assim como em outros relatos coloniais, o gênero, ou melhor as transições de gênero, e a sexualidade de Nzinga, especialmente nos trechos em que se narra o seu harém, são tópicos utilizados por Cadornega, especialmente nos dois últimos tomos, como uma forma de reafirmar a sua barbárie, devassidão e gentildade, assim como são também uma forma de valorizar a sua conversão ao cristianismo, como podemos ver em “Fez-la tirar de seus Concubinados que tinha de homens enserrados fazendolhos largar, e só lhe ficar a Mulher principal, que esse nome lhe dava ao qual ella mais amava, com quem a cazou na forma e ordem da Santa Madre Igreja” (CADORNEGA, 1972, p. 168, tomo 2).

Mais de duzentos anos depois do texto de Cadornega e da morte de Nzinga Mbandi, aparece o primeiro texto angolano de perspectiva nacionalista e anticolonial sobre a Ngola do Ndongo e Matamba: o ensaio de Joaquim Dias Cordeiro da Matta, publicado no *Novo Almanach de Lembranças Luso-brazileiro para o anno de 1883* (1882), o que mostra que a estética-política nacionalista foi gestada não só no tempo colonial, mas também ainda longe das lutas que resultaram na independência angolana. No entanto, como é previsível, a maior parte desses textos aparece durante as lutas de independência nacional, estamos nos referindo ao poema de Agostinho Neto (1960), ao romance de Pacavira (1975) e ao poema de Eugénia Neto (1976). Por fim, mais recentemente, e mesmo depois da publicação de dois textos de perspectiva pós-colonial, aparecem ainda os dois romances de Bella (2011 e 2012), o que mostra que a perspectiva nacionalista e anticolonial ainda está a dar frutos à literatura angolana.

Neste projeto monolítico de nação e de identidade nacional (MATA, 2003, p. 49), Nzinga não só é incansavelmente heroica, mas também tem uma história verdadeira, que não é aquela narrada pela perspectiva colonial (Cordeiro da Matta, 1882), assim como é um farol, uma bandeira nacional (Agostinho Neto, 1960), uma heroica combatente da liberdade nacional (Pacavira, 1975), a mãe da nação angolana (Eugénia Neto, 1976) e um símbolo da resistência à colonização e à escravatura (Bella, 2011 e 2012). Como explica Mata,

sob a punção da ideologia nacionalista, a história foi recurso para, através dos mitos de que qualquer história nacional vive, se constituir como veículo de afirmação cultural e reivindicação política. E por isso, isto é, por imperativos exteriores ao texto, o acontecer histórico era transformado em “material épico” para a celebração de uma nação imaginada, a ser inventada [...] Como toda a narrativa de nação, o “grande relato” da nação angolana, impulsionado pela ideologia nacionalista, exaltava o passado como “memorial de grandeza”. (MATA, 2006, p. 74)

O ensaio de Cordeiro da Matta, em verdade, é parte de um debate público travado, no *Novo Almanach de Lembranças Luso-brazileiro*, entre António Xavier da Silva Pereira, jornalista português, e Joaquim Dias Cordeiro da Matta, jornalista e poeta angolano, entre 1881



e 1883. O debate começa quando Silva Pereira publica, entre charadas e poesias, o breve texto “A rainha Ginga” (1881), o qual é respondido por Cordeiro da Matta através do ensaio “A verdadeira rainha Ginga” (1882), que é respondido com o texto “Ainda a rainha Ginga” (1883). Os textos travam um embate entre colonialidade-anticolonialidade que está marcado inclusive pelo local de onde ambos assinam os textos, o primeiro de Lisboa, o segundo das margens do Quanza, definindo assim um lugar de fala marcado pela territorialidade.

De perspectiva colonial, o primeiro texto de Silva Pereira não só mistura as histórias de duas rainhas Gingas como se fossem a história de Nzinga Mbandi, como também reinventa a história da escrava-cadeira com novos toques de barbaridade. De acordo com o texto, em 1778, D. Anna de Sousa teria pedido proteção e vassalagem ao rei de Portugal contra o seu sobrinho que lhe usurpara o trono. O governador português teria então agido e assassinado o sobrinho usurpador, mas a rainha não teria cumprido o acordo. O autor narra então, com toques de ironia, ao afirmar a doçura em uma cena de barbárie, a famosa cena da escrava-cadeira, acrescentando a informação de que todas as rainhas Gingas quando iam a um encontro solene levavam sempre três mulheres, uma para lhe servir de assento e outras duas para servirem de encosto, como podemos ver neste trecho:

Quando as soberanas Gingas, que no Congo constituíam uma dymnastia, iam a qualquer função solemne, levavam sempre três raparigas, uma para lhe servir de assento e as duas outras para a ella se encostarem. Todas se curvavam. Acabada a função, quando a rainha ia a levantar-se apoiava-se no cabo de dois garfos, que tinham as pontas cravadas nas costas das duas dos lados, e levantando-se assim as deixava ficar assestadas, e estateladas no chão, como quaisquer carrapatos! Estas rainhas Gingas foram sempre um favo de doçura! (SILVA PEREIRA, 1881, p. 231)

De fato, a partir da cronologia estabelecida por Fernando Campos (2007), em 1778, o reino Jinga, antigo reino do Ndongo e Matamba, estava dividido entre dois governantes: D. Francisco II/Kawete ka Mbandi, que era reconhecido como rei por Portugal, depois de ter assassinado a sua tia e antiga rainha D. Ana III, tendo inclusive batizado sua esposa D. Maria Jinga e outros parentes; e D. Kamaza, filha de Ana III, que não era reconhecida por Portugal como rainha sucessora e governava uma pequena parte do território em torno do Rio Kwanza. Assim sendo, na data apontada por Silva Pereira, não só não governava D. Anna de Souza/Nzinga Mbandi, que governou entre 1623 e 1663, como também não governava nenhuma outra rainha D. Anna. Da mesma forma, a história narrada em torno da escrava-cadeira, tomada de empréstimo do capuchinho Antonio Cavazzi de Montecucolo (1687[2010], p. 65) e acrescentada de novos signos de barbárie, não encontra outra referência histórica que não seja Nzinga Mbandi.

O ensaio de Cordeiro da Matta<sup>8</sup>, publicado entre um poema anônimo enviado de Lençóis, na Bahia, e um poema enviado de Lisboa, de Maria Rita Chiappe Cadet, é, portanto, antes de tudo, uma resposta aos equívocos e ao colonialismo de Silva Pereira e uma tentativa de estabelecer a verdade histórica sobre Angola e a rainha Ginga, que não só afirma que aquela se trata de uma história “phantasiada”, mas que também não encontra base histórica. Em seguida, então, o autor, para dar “a Cezar o que é de Cezar, apesar de Portugal ser <<paiz onde nem sempre se dá o seu a seu dono>>” (CORDEIRO DA MATTA, 1882, p. 230), narra a sua versão de Nzinga Mbandi, concentrando-se, principalmente na história em torno da embaixada e da escrava-cadeira. Nzinga é descrita como assombrosa, delicada, sublime e engenhosa, e questões de gênero e sexualidade não estão postas.

A tréplica de Silva Pereira, ainda que afirme que há diferentes versões sobre a rainha Ginga, uma que a narra como sublime, e outra como cruel, pérfida e traiçoeira, apresenta as suas fontes históricas, mas não explica os equívocos cometidos pelo seu texto anterior. Além disso, através da ironia insiste na imagem colonial sobre Nzinga, acrescentando novos elementos ao sugerir que na cultura “gentílica” de Ginga as festas sempre têm “exquisitas atrocidades, havendo em quase todas ellas grande effusão de sangue” (SILVA PEREIRA, 1883, p. 144).

Foi necessário esperar quase oitenta anos para que a imagem de Nzinga fosse outra vez disputada literariamente através da perspectiva nacionalista e anticolonial. *O izar da bandeira* (1960) foi escrito no contexto das lutas de independência angolana, a partir da cadeia do Aljube, em Lisboa, por Agostinho Neto, então líder do MPLA e futuro primeiro presidente angolano. Neste poema, a Rainha Ginga aparece nos versos finais, e como bem explica Mariana Bracks Fonseca (2018, p. 70), a Ngola aparece como heroína, em um contexto pré-revolucionário, cuja lembrança motivava os agentes revolucionários a seguirem na luta. Ginga foi, portanto, içada à inquestionável condição de heroína e de fundadora da Pátria e da luta anticolonial. Como aponta Fonseca (2018, p. 70), a Rainha Ginga era uma referência capaz de agregar a diversidade étnica angolana, uma vez que em vida ela teria articulado, entre diversas etnias, a resistência à presença portuguesa. Podemos dizer, portanto, que a “mitologia nacionalista, baseada em uma ideologia libertária” (MATA, 2003, p. 56), e o caráter sacralizante em torno de Nzinga Mbandi, estavam definitivamente assentadas com o poema de Agostinho Neto. No texto não há referências a transições de gênero ou a práticas eróticas.

*Nzinga Mbandi* (1975), de Manuel Pacavira, também escrito a partir de um contexto de privação de liberdade na luta pela independência angolana, desta vez a partir do campo de trabalho do Tarrafal em Cabo Verde, acrescenta um novo elemento à literatura de cunho nacionalista e anticolonial sobre Nzinga Mbandi: a utilização do quimbundo como um marco

<sup>8</sup> Sobre a importância do *Novo Almanach* na produção literária de perspectiva nacionalista e anticolonial, consultar Débora Leite David (2014 e 2018).

da angolanidade. Como aponta Mata (2003, p. 64), o quimbundo e o português, nessa perspectiva literária, são dois “sistemas linguísticos alienígenas”, ao contrário do que depois irá acontecer na literatura pós-colonial angolana, quando há um processo de “transculturação”, de “hibridez”, de “semiose entre matrizes civilizacionais diversas”. No texto de Pacavira há longos trechos em quimbundo e outras línguas nativas que são apresentadas ao leitor sem tradução.

O romance histórico de Pacavira é um discurso que apela para a luta pela paz (1975, p. 16) e pela liberdade (1975, p. 39), que também procura reestabelecer uma verdade sobre Nzinga, que passa não só sobre uma definição do seu nome verdadeiro (1975, p. 17), mas também pela sacralização da sua imagem, afastando da sua biografia aspectos que poderiam ser tomados como pouco heroicos, como o assassinato do irmão e do sobrinho (1975, p. 122). No romance, o Ndongo pré-colonial é descrito de forma idílica (1975, p. 41) e a barbaridade cabe ao português e ao processo colonial (1975, p. 109). Como resume Mata (2014, p. 23), trata-se de uma narrativa grandiosa que busca contrariar a versão colonial sobre Nzinga e sobre os africanos de forma geral.

Nzinga, no romance, aparece ainda bebê no colo da sua mãe, no encontro de Paulo Dias com Ngola Mbandi (1975, p. 45), o que faz com que sua história esteja sempre ligada à resistência ao colonialismo, e termina com a sua morte. Quando chega ao poder, ao qual é conduzida pelo povo em uma espécie de democracia popular, Nzinga, que faz um discurso de manutenção da guerra e de defesa da pátria (1975, p. 126), se torna uma “Rainha-mãe”, aquela que acolhe os mais velhos e os mais humildes, mas que foge da vida palaciana (1975, p. 132).

No que diz respeito ao gênero e à sexualidade de Nzinga, Pacavira todo o tempo faz um jogo onde são ressaltados aspectos da feminilidade da Ngola, para logo em seguida serem apresentados aspectos que poderiam ser tomados (colonialmente) como pouco femininos. Nesse sentido, ela é “bela”, “bonita”, “alegre” e “simpática”, e o seu único “defeito” é virar “bicha-fera-ferida” quando lhe violam algum direito (1975, p. 17); é sinuosa, alegre, “voz molhada e quente”, tem todas as formas e graças das mulheres por quem os homens perdem a cabeça, mas é guerreira (1975, p. 74). Essa estratégia discursiva parece não só desculpar aquilo que o autor possivelmente entende como um desvio de gênero, mas também justificar que tudo é feito em torno da luta pela libertação da pátria. Assim sendo, aspectos mais controversos, como a existência do harém e o afirmar-se como rei, também são silenciados.

Maria Eugénia Neto, em *Poema à mãe angolana* (1976), também escrito durante o contexto da luta pela independência de Angola, ainda que sem citar nominalmente a Nzinga Mbandi, retoma-a a partir do tópico da Rainha-Mãe e a descreve e a iça ao lugar de mãe da nação angolana. Nzinga, portanto, é aquela que precisa seguir na guerra, na luta de vida ou morte, protegendo o solo pátrio e seus filhos, incitando a coragem para que da terra ensopada de sangue floresça um povo livre e uma nova nação. O caráter sacralizante em torno da personagem, portanto, agora é tomado antes pelo seu potencial de mãe e de mulher, pela sua

capacidade de inspiração e proteção, do que pela sua capacidade guerreira. Nesse processo mítico de previsão de um futuro nacional e de construção de uma mãe da nação, as controvérsias não só em torno do gênero e da sexualidade, mas também as controvérsias histórico-políticas, são estrategicamente silenciadas.

Eurico Kandjila, em *Njingo: contos em volta da fogueira* (2007), adota uma perspectiva nacionalista e anticolonial não só ao descrever Nzinga, mas também em sua forma literária. Segundo o autor, o livro faz uso de “linguagens infante-juvenis” não só para tornar o livro acessível, mas para reconectá-lo com sua infância. Faz também uso de expressões em umbundo, apresentadas, no entanto, com traduções em português na lateral das páginas e no corpo do texto, assim como também invoca a partir da multiplicidade “um só povo, uma só nação, um só coração, uma vida só!” (KANDJILA, 2007, p. 10). Njinga, como diz o texto, é um “verdadeiro mito e ícone da resistência mundial” (KANDJILA, 2007, p. 18).

O conto começa por narrar a preparação para uma contação de histórias em torno de uma fogueira no Njingo. Nesse momento, as mulheres em “sua essência africana de reinado feminino natural” são associados à rainha Njinga. Todas são em sua graça, perfumes e penteados como Njinga. Há, como essa, outras referências breves à Ngola ao longo do texto, onde se insiste sempre em uma continuidade de Njinga nas mulheres angolanas. Nesse mesmo sentido (2007, p. 27), para as mulheres Njinga é a mãe angolana, aquela que garante a fertilidade, enquanto para os homens Njinga é uma Deusa, aquela que fornece um horizonte.

Em um capítulo estranho ao texto, “A figura de Njinga Mbandi”, por não se conectar diretamente com o Njingo, explica-se muito brevemente sobre a sua infância, participação em batalhas, conversão ao catolicismo e outros momentos da sua vida. É importante dizer que tópicos controversos que normalmente são silenciados em textos nacionalistas e anticoloniais, como a relação com a escravidão, aparecem na narrativa de Kanjila. Nzinga, por exemplo, trafica, mas apenas escravizados de guerra.

Sobre a sua sexualidade paira um silêncio absoluto, no entanto, sobre as suas filhas há um sexo que se constrói sempre em relação ao desejo masculino que tanto pode ser selvagem (2007, p. 29), quanto pode ser doce (2007, p. 31). Sobre o seu gênero há uma reafirmação de uma mulheridade, que deve ser exaltada segundo o narrador (2007, p. 27), que está próxima de uma perspectiva colonial e essencialista, que reconhece o valor feminino a partir da sua capacidade de provocar o desejo no homem e da sua capacidade de gerar uma prole. O reinado que a mãe Njinga deixa às mulheres angolanas, nesse texto, é, principalmente, o “reinado do feminino”, onde a majestade é antes a dança e o corpo feminino que provoca o desejo masculino, do que a capacidade guerreira e diplomática.

Por fim, ainda dentro de uma perspectiva nacionalista e anticolonial, mesmo que não produzidos dentro da temporalidade da luta pela independência política de Angola, estão os dois livros de John Bella: *Os primeiros passos da Rainha Njinga* (2011), que narra o período entre o governo de Njinga Mbande, pai de Njinga, e o batismo de Njinga quando embaixadora à serviço do irmão e rei Ngola a Mbande; e *O Regresso da Rainha Njinga* (2012), que continua

a narrativa com o retorno dela ao Ndongo e encerra com o ataque de Bento Banha Cardoso ao reino de Njinga nas ilhas do Kwanza. A partir de expressões de Mata (2003 e 2006), podemos dizer que as duas obras são celebrativas, sacralizantes e eufóricas em relação à figura de Njinga. Em ambas, a Ngola é incansavelmente heroica, além de linear e pouco complexa.

Assim como em Pacavira (1975), Bella, no início de quase todos os capítulos, não só descreve uma natureza pré-colonial paradisíaca, mas também se utiliza do quimbundo como marca de nacionalidade, no entanto, o faz de forma bastante irregular, uma vez que traduções são apresentadas ora no próprio texto, ora em notas de rodapé, ora em glossário ao final do romance. As técnicas narrativas utilizadas pelo autor não só lembram o melodrama pelo amor romântico, e pelos heróis, vilões e vítimas construídas de forma plana, como também o folhetim, pelas marcações de continuidade entre um capítulo e outro, entre um livro e outro, como podemos ver nesses trechos que encerram os dois livros.

Na verdade era mesmo o que Njinga pensava?!  
Isso saberá, aquando de “O Regresso da Rainha Njinga”. Está para breve...  
(BELLA, 2011, p. 237).

Teriam eles de facto conseguido isso, naquela contenda? Qual seria o destino dado às suas irmãs e à tia, que se encontravam ainda prisioneiras em Loanda? Tudo isso saberá, aquando de “Os Últimos Passos da Rainha Njinga”. Está para breve... (BELLA, 2012, p. 184)

Além disso, Njinga é anacronicamente recriada<sup>9</sup>, como também aponta Selma Pantoja (2016, p. 62), não só a partir dos falares luandenses contemporâneos, através, por exemplo, de expressões como “cara”, “caracas” e “rainhazinha de araque” (2011, p. 181), mas também a partir de aspirações eminentemente ocidentais e modernas, como parece sugerir o seu pai quando diz: “Njinga, não é o momento para discutirmos igualdade de direitos” (2011, p. 131). Também chama atenção a reconstrução realizada pelo narrador em torno de alguns tópicos controversos. Nesse sentido, por exemplo, o suposto canibalismo jaga seria apenas uma lenda (2011, p. 104), uma blasfêmia (2012, p. 171), para assustar os portugueses (2012, p. 143); e a venda de pessoas escravizadas, em troca de armamentos, é um sacrifício pela pátria (2012, p. 31).

No entanto, para um leitor brasileiro o que mais causa incômodo é a insistência do narrador em afirmar que os africanos resistiram ao colonialismo e ao processo de escravidão, enquanto nas Américas “os índios não ofereceram resistência quase nenhuma para a conquista

9 Outros anacronismos aparecem na narrativa de John Bella, por exemplo, as preocupações ambientais das autoridades portuguesas em torno da destruição de matas angolanas (2011, p. 197); a presença de um “centro de estética”, “salão de beleza”, para senhoras brancas em Luanda, para onde Njinga foi levada antes da reunião com o governador (2011, p. 204-205); a utilização por Nzinga dos conceitos de etnocentrismo e racismo para explicar a sociedade portuguesa (2012, p. 14); e a colonização holandesa que é justificada pela possibilidade das águas do mar engolirem o seu território (2012, p. 44).

daquelas terras” (2011, p. 22). Como ainda acrescenta o autor, “Isto aqui não se vai tratar de uma América ou outra coisa qualquer, onde eles chegam e fazem o que bem entenderem” (2011, p. 89).

No que se refere ao gênero e a sexualidade, se acreditarmos no que é narrado pelos dois livros, encontramos padrões bastante fixos. Se considerarmos o que está posto, as normatividades de gênero e sexualidade são não só naturais, mas também pré-coloniais. Nesse sentido, encontramos papéis de gênero fixos e hierárquicos não só em tempos de paz, o trabalho doméstico, por exemplo, está restrito às mulheres (2011, p. 20), mas também em tempos de guerra, sendo a luta uma atividade exclusivamente masculina (2011, p. 69, 2012, p. 33). Nzinga, em postura que parece dizer menos de uma complexidade da personagem e mais de uma inconsistência do narrador, uma vez que ela atravessa essas fronteiras, chega inclusive a dizer que o irmão e rei “chora como mulher”, por tudo aquilo que ele não conseguiu “defender como homem!” (2011, p. 184), assim como defende o sexo depois do casamento, em nome da dignidade e do orgulho feminino (2011, p. 214).

Além disso, valoriza-se o amor romântico, que é capaz inclusive de transformar Njinga em uma “verdadeira princesa”, “meiga” e “fina” (2011, p. 90); valoriza-se a virgindade antes do casamento, sendo o sexo antes das núpcias entendido como pecado (2011, p. 126); repudia-se a poligamia, entendida apenas como uma conveniência política (2011, p. 135); atribui-se à cultura mbundu os casamentos arranjados, sendo Njinga acusada de modernização por questionar tal tradição (2011, p. 181); e valoriza-se a maternidade como atributo essencial da condição feminina, capaz inclusive de fazer Njinga abandonar as disputas em torno da sucessão ao trono (2011, p. 154). Por fim, assim como em Pacavira (1975), o narrador exalta sempre a feminilidade de Njinga, antes de falar das suas capacidades guerreiras, deixando claro que as transgressões pela pátria, não implicam uma transgressão à feminilidade.

Os textos angolanos de perspectiva pós-colonial que abordam Nzinga Mbandi surgem com o romance *A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos* (1997)<sup>10</sup> de Pepetela. Neste, o autor faz a mais profunda dessacralização, entre os textos pós-coloniais angolanos, na história da representação colonial sobre Nzinga, especialmente através do intenso diálogo que estabelece com a obra de Cadornega<sup>11</sup>. Entretanto, como explica Matta (2006, p. 58), não há a invenção de

10 As referências e citações do texto de Pepetela são feitas aqui a partir da versão kindle do texto.

11 Esse diálogo se dá não só pela grande quantidade de informações que Pepetela incorpora da narrativa de Cadornega, mas também se dá pela transformação de Cadornega em personagem, assim como por uma tentativa de explicar não só como o autor português-angolano entende a rainha Jinga, por exemplo em “Gostei de ouvir o alferes Cadornega, homem de letras e de pensamento, reconhecer o mérito do meu rei, sendo o inimigo mais odiado. Odiados são os que tem algum valor, desprezados não. Mas não parou ali a demonstração de respeito de Cadornega em relação ao meu rei Jinga, pois continuou para meu secreto regalo” (PEPETELA, 1997, p. 4640, versão kindle), mas também por uma tentativa de explicar a própria escrita de *História das Guerras Angolanas*, especialmente quando Cadornega sugere que os vilões são aqueles que perdem as batalhas e os heróis sem mácula são aqueles que ganham batalhas (PEPETELA, 1997, p. 4771, versão kindle).



um lugar totalmente outro, mas um deslocamento radical dentro de um mesmo lugar, o que torna possível agenciar catarses dos lugares literários coloniais, mas também dos lugares literários nacionalistas e anticoloniais. Nesse sentido, ainda segundo Mata (2006, p. 60), Pepetela não toma a história para fixar um passado ou para celebrá-la, ao contrário, procura subjetivá-la e transcendê-la através de um processo contínuo de auto reflexividade, e acrescenta:

Pepetela é um escritor que se tem revelado singular nesse trabalho de desconstrução discursiva, sem operar rupturas, e conseqüente desestabilização desse “local da cultura” nacionalista, pela reinvenção de uma estratégia que consiste em articular a sua ficção com as transformações da História, da sociedade angolana, e com as exigências de um pensamento novo face ao país real (que hoje pouco tem a ver com o país ideal). Muitas referências coincidem quanto a considerar a obra de Pepetela como buscando na História matéria para a ficção [...] a sua singularidade reside no questionamento do Presente (valores, comportamentos, ideias) a partir das mitificações (às vezes das falsificações) da História. (MATA, 2001, p. 196-197)

Ao deixar-se seduzir pela História, o autor intenta, através dela, pluralizar as suas visões, descristalizar mosaicos identitários e facções ideológicas que exigências de tempos mais difíceis forjaram e visões mais monolíticas e táticas continuam a encenar, e fazer a apologia da diferença e o elogio da diversidade. (MATA, 2006, p. 67)

No que se refere a Nzinga, é preciso dizer que a sua presença é antes de tudo fantasmagórica, ou como diz Mata (2014, p. 27), trata-se de uma “ostensiva ausência”, uma vez que ela é sempre alguém de quem se fala, mas nunca é alguém que assume a voz narrativa. Nzinga, portanto, apesar da interferência de outras vozes trazidas pelo narrador, é descrita, primordialmente, por um ex-escravo do seu reino, criado por sua irmã Mocambo/D. Bárbara, “mudo de nascença” e “filho de uma negra e de um padre napolitano”, que foi dado pela Ngola a Baltazar Van Dum como presente por conta de um negócio bem-sucedido. No entanto, mais do que isso, o próprio narrador não só insinua que foi dado com a missão de relatar tudo que acontecia com o seu novo dono, atuando possivelmente como um espião, mas também relata que por se escravo não tem acesso a tudo e por isso usa de “liberdade da imaginação”, que é tudo o que ele tem, em seu relato.

No romance há uma dessacralização e uma concomitante humanização da figura de Nzinga, o que faz com que ela não seja nem incansavelmente bárbara e selvagem, nem incansavelmente heroica, ao contrário, a Ngola é uma personagem complexa, capaz, por exemplo, de participar do tráfico de escravos, mas também de lutar contra a escravidão do seu povo, afinal, como diz Baltazar, “a Jinga é sempre um problema, nunca se sabe como aprecia o tráfico” (PEPETELA, 1997, p. 3956). Assim sendo, antes de entrar em uma disputa em torno da verdade sobre a Ngola, o romance nos apresenta uma personagem multifacetada, complexa

e profundamente humana, características que se estendem também aos jagas, aos malufos e aos portugueses.

No que se refere ao gênero de Nzinga, ainda que o narrador oscile entre o masculino e o feminino, apontando talvez para uma não fixidez do seu gênero, há um conjunto significativo de afirmações de Nzinga como Rei, como podemos ver em “O meu rei Jinga era espantosamente hábil a fazer e a quebrar os silêncios no momento de maior efeito” (1997, p. 2949). Ainda que essa oscilação não seja problematizada pelo narrador, o texto aponta para a sua existência e o escreve como uma possibilidade humana, que nem a transforma em bárbara, nem em heroína. Nesse mesmo sentido, ainda que o exercício da sua sexualidade não tenha destaque na narrativa, o narrador não deixa de apontar para a existência do “harém de homens, que ela chama de mulheres, porque ela é rei e tem concubinas” (1997, p. 4608).

Luandino Vieira escreveu na perspectiva da luta nacionalista e anticolonial, assim como também publicou textos a partir de situação de privação de liberdade. No entanto, com *O Livro dos Guerrilheiros* (2006), podemos dizer, a partir de arcabouço teórico de Mata (2006), que o autor já não realiza uma “escrita da utopia”, mas uma “utopia da escrita”, o que significa dizer que estamos diante não só de uma dessacralização da história, das identidades e dos mitos nacionais, especialmente dos guerrilheiros, mas também de uma apologia, como diz Mata (2003, p. 44), de outras margens da nação. O romance, portanto, é uma reescrita do discurso canônico literário monocolor da nação sobre os guerrilheiros do MPLA, que visa a construção de uma cultura da diferença (MATA, 2006, p. 76) de onde “a nação começa a emergir colorida” (MATA, 2003, p. 59).

O romance, narrado pelo ex-guerrilheiro Kene Vua, se constrói em torno da história de cinco ex-guerrilheiros que lutaram no processo de independência angolana, ainda que sejam seis os personagens narrados. A história, afinal, não só convence os outros guerrilheiros de que dois deles são um só, mas também nos convence, enquanto leitores, que efetivamente Zapata Ferrujado/Mezala Moisés e Zapata Kadisu/Mateus Vélinho Madeira são um só, como podemos ver na citação abaixo. É neste capítulo, “Zapata, melhor dizendo: Ferrujado e Kadisu”, de forte teor homoerótico, que a Rainha Ginga irá aparecer brevemente. Nesse sentido, podemos dizer que a dessacralização operada em torno da figura do guerrilheiro mexicano Zapata, e em torno dos guerrilheiros Ferrujado e Kadisu, se projetará também sobre a Ngola Nzinga.

No que, reunidos, nossos responsáveis desistiram de lhes dar tarefas individuais. No grupo, em secção ou reunião, na coluna, eles eram as duas mãos que lavavam se e levavam a nossa cara: corajosos e fiéis guerrilheiros, para vitória ou morte. Até que, em ações e missões, chuvas e fomes, fugas e emboscadas, a gente esquecemos, aceitamos: eles eram a santíssima dualidade, sempre às duas por um, o dual, o tu-e-tu. (LUANDINO, 2009, p. 570, versão kindle)

Nesse contexto, a rainha Jinga aparece quando Kadisu lê uma cartilha do Centro de Instrução Revolucionária. Diante da pergunta da cartilha sobre quem foi a rainha Jinga, Kadisu

dá uma resposta já decorada sobre a importância dela na luta anticolonial, e Ferrujado, tendo ouvido a leitura, corrige, “quase medroso de sua analfabete”, que o nome é Nzinga e não Jinga. Ainda que a perspectiva da cartilha seja nacionalista e anticolonial, a cena narrada parece apontar para as disputas narrativas em torno da verdade sobre a personagem, que acontecem inclusive em torno da grafia do seu nome. Não há uma discussão sobre o gênero e a sexualidade de Nzinga, no entanto, a força e a poesia das discussões em torno de Kadisu e Ferrujado parecem se projetar, como já dissemos, sobre esta outra guerrilheira.

*A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2015[2014]), de José Eduardo Agualusa, representa o texto mais recente sobre Nzinga Mbandi, também narrado a partir de uma perspectiva pós-colonial. No entanto, antes de falarmos sobre este livro, é preciso dizer que Nzinga Mbandi é uma personagem que tem frequentado outros livros do autor, conforme apontado por Mariana Alves da Silva (2019), Nzinga aparece também em *Estação das chuvas* (1996), *Nação crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), *Os pretos não sabem comer lagosta* (1999), *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002), *O vendedor de passados* (2004), *Milagrário pessoal* (2010) e *Teoria geral do esquecimento* (2012). A partir de Silva (2019), podemos dizer que a perspectiva estético-política desses textos sobre Nzinga dependem antes do narrador do que do autor.

Especificamente no romance *A Rainha Ginga*, Agualusa, em diálogo com as narrativas coloniais de capuchinhos sobre Nzinga, constrói o seu narrador como um padre. No entanto, ao contrário dos padres históricos e coloniais, como o capuchinho Cavazzi que aparece como indicação bibliográfica no final do romance, o padre pernambucano Francisco José da Santa Cruz passa por um intenso processo de africanização que não só o faz reavaliar a lógica colonial da civilização versus barbárie, mas também o torna um traidor, um inimigo da cristandade e do estado colonial português. É esse religioso falhado e africanizado que vai ser capaz não só de denunciar a ganância cristã e a barbárie colonial portuguesa, como a tortura de homens, mulheres e crianças (AGUALUSA, 2015, p. 53), mas também de reconstruir a imagem de Nzinga e de outros grupos étnicos (MAIA, 2019). A partir de Mata (2003, p. 44), podemos dizer então que Agualusa se utiliza de estratégias textuais do discurso literário dominante para uma “perlaboração” de temáticas já narradas.

Da mesma forma, o livro também opera desterritorializações nos textos nacionais e anticoloniais, seja pelo seu envolvimento no tráfico de pessoas escravizadas (AGUALUSA, 2015, p. 76), seja por escrever sobre sua complexa performatividade de gênero, seja por escrever sobre práticas eróticas e afetivas não monogâmicas. No que se refere à sexualidade, em três diferentes momentos o narrador, assim como o de *A Gloriosa Família*, fala sobre o harém da Ngola, que é formado por pessoas que são entendidas em seu nascimento como homens, mas que no harém vivem como mulheres e concubinas do Rei Nzinga Mbandi. Nzinga, portanto, é apresentada longe dos estereótipos coloniais da mulher devassa, mas também longe dos estereótipos da monogamia ou da mãe virgem e/ou assexuada.

Por fim, reformulando a historiadora Cathy Skidmore-Hess (PANTOJA, 2010, p. 323), podemos dizer que a Nzinga de Agualusa incorporou “três identidades de gênero” ao longo de sua vida. Na primeira, até o começo da década de 1620, enquanto irmã do rei e embaixadora, ela rejeita aos olhos do narrador o papel tradicional feminino, mas se apresenta e é reconhecida como uma mulher. No segundo momento, no final da década de 1620, com prováveis 40 anos, ao incorporar a autoridade militar e religiosa do Ndongo, Nzinga vive e exige ser reconhecido como homem, capitão e rei. Na última fase, na década de 1650, a partir de sugestão do epílogo do romance, Nzinga, aos 67 anos, passa a viver como uma mulher cristã.

### Considerações Finais

Se entendemos Cadornega como parte da literatura angolana, podemos dizer que a narrativa angolana sobre Nzinga Mbandi está atravessada por uma fase colonial, uma fase nacionalista e anticolonial e uma fase pós-colonial. No entanto, se não entendermos Cadornega como parte da literatura angolana, podemos dizer que a representação literária de Nzinga Mbandi em Angola está restrita a uma fase nacionalista e anticolonial e uma fase pós-colonial, o que significaria não só que Angola nunca produziu narrativa colonial sobre a Ngola, mas também que todo imaginário colonial sobre Nzinga foi produzido por pessoas que não pertenceriam à cultura angolana.

Além disso, ainda podemos dizer que, entre a literatura colonial de Cadornega e a literatura nacionalista de Cordeiro da Matta, a disputa narrativa em torno da verdade sobre a Ngola precisou de mais de duzentos anos para ganhar as letras angolanas. Da mesma forma, podemos dizer que o grande boom narrativo sobre a personagem acontece durante e após o processo de independência do país, uma vez que nove das onze narrativas são produzidas nesse período. Podemos afirmar, então, que hoje há uma disputa entre uma perspectiva que é eminentemente nacionalista e anticolonial, que compõe livros didáticos, textos literários e filmes, e outra que é eminentemente pós-colonial, encontrada principalmente em textos literários.

Por fim, podemos dizer também que o olhar colonial e a colonialidade de gênero (e sexualidade) explicou e narrou a vida de Nzinga como rei, soldado e homem, sempre como engano, barbárie, perversão, revanchismo, desvio de caráter e compulsão sexual; enquanto a literatura nacional, que também reproduziu certa colonialidade de gênero, não só silenciou sobre qualquer prática fora de uma perspectiva cisheterocentrada, como também a narrou dentro desses parâmetros normativos de gênero e sexualidade.

Entendemos, portanto, que essas duas leituras são uma reafirmação do binarismo e da colonialidade de gênero, uma vez que projeta sobre uma cultura africana setecentista uma perspectiva que é eminentemente eurocentrada e moderna. Como já dissemos, não estamos afirmando que no mundo de Nzinga não havia um sistema hierárquico de gênero e sexualidade, mas estamos sugerindo que essa leitura biologicamente dimórfica que toma a genitália como limite e destino do que pode um corpo é antes de tudo uma projeção da colonialidade. Como pondera Doris Wieser, é preciso duvidar dessas categorias históricas:

Talvez não tenha sido tão extraordinário que uma mulher chegasse ao trono do Ndongo; talvez o título de Ngola não predispuesse o gênero do seu possuidor; talvez o comportamento de Njinga não tenha sido considerado “viril” pelos nativos daquelas geografias; talvez os homens do seu harém não se sentissem humilhados pelas roupas que tinham que vestir; talvez fosse antes uma honra e talvez estas roupas nem sequer fossem consideradas femininas; talvez a própria categoria de “mulher” seja inadequada para falar de Njinga; talvez fosse mais apropriada a referência à sua identidade social em termos de linhagem e senioridade. (WIESER, 2014, p. 12)

Assim, podemos dizer que fissuras na representação da colonialidade de gênero sobre Nzinga só acontecem com os romances de Pepetela (1997), Luandino Vieira (2009) e José Eduardo Agualusa (2014), ainda que a sexualidade seja mais sugerida do que narrada, e que as diversas vivências de gênero da personagem sejam postas, ainda que muitas vezes sejam percebidas como impossibilidades, o que mostra, como aponta Cadornega (1972, p. 132, tomo 1) ainda no século XVII, que aquela que foi amada como um Deus e odiada como o diabo, ainda pode render muitos frutos literários.

#### Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo**. Rio de Janeiro: Foz, 2015.
- BELLA, John. **Os primeiros passos da Rainha Njinga**. Braga: O cão que lê, 2011.
- BELLA, John. **O regresso da Rainha Njinga**. Braga: O cão que lê, 2012.
- CADORNEGA, António de Oliveira. **História geral das guerras angolanas**. 3 tomos. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972.
- CAMPOS, Fernando. Conflitos na dinastia Guterres através da sua cronologia. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP**, n.27-28, p. 23-43, 2017.
- CAVAZZI DE MONTECUCCOLO, Antonio. A relação de Antonio Cavazzi de Montecuccolo, in: **Njinga, Rainha de Angola**. Lisboa: Escolar Editora, 2010.
- CORDEIRO DA MATTA, Joaquim Dias. A verdadeira rainha Ginga, in: **Novo Almanach de Lembranças Luzo-brasileiro para o ano de 1883**. Lisboa: Typographia Lisboa, p. 229-232, 1882.
- EUGÉNIA NETO, Maria. “Poema à Mãe Angolana”, in: **Foi esperança e foi certeza**. Luanda, UEA, 1976.
- FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola: Memórias e representações da rainha guerreira na Diáspora**. Tese (Doutorado), USP, São Paulo, 2018.
- KANDJILA, Eurico. **Njanga: contos em volta da fogueira**. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

LEITE DAVID, Débora. Perspectivas nativistas e manifestações literárias africanas no Almanach de Lembranças luso-brasileiro (1851-1900). **África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP**, n.33-34, p. 85-103, 2014.

LEITE DAVID, Débora. Almanach de Lembranças: um novo espaço africano, in: Macedo, Tânia. **África: perspectivas: ensino, pesquisa e extensão**. São Paulo, CEA, 2018.

LUANDINO VIEIRA, José. Literatura Angolana: estoriano a partir do que não se vê, in: CAVALCANTE PADILHA, Laura; CALAFATE RIBEIRO, Margarida. **Lendo Angola**. Porto: Editorial Caminho, 2008.

LUANDINO VEIRA, José. **O Livro dos Guerrilheiros**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

LUGARINHO, Mário. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. **Cerrados**, Brasília, v. 25, n. 41, p. 88-96, 2016.

MAIA, Helder Thiago. Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em A Rainha Ginga de José Eduardo Agualusa. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v.11, n.20, p. 74-96, 2019.

MAIA, Helder Thiago. “Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Nzinga”. No prelo, 2020.

MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Luanda: Kilombelombe, 2001.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns, in: VAZ LEÃO, Ângela. **Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2003.

MATA, Inocência. **Laços de Memória & Outros Ensaios Sobre Literatura Angolana**. Luanda: UEA, 2006.

MATA, Inocência. Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história. In: CAVALCANTE PADILHA, Laura; CALAFATE RIBEIRO, Margarida. **Lendo Angola**. Porto: Editorial Caminho, 2008.

MATA, Inocência. “Representações da rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana”, in: Mata, Inocência (Org). **A Rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito**. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

PACAVIRA, Manuel Pedro. **Nzinga Mbandi**. Lisboa: Edições 70, 1975.

PANTOJA, Selma. “O ensino da história africana: metodologias e mitos – o estudo de caso da rainha Nzinga Mbandi”. **Cerrados**, Brasília, 19(30):315-328, 2010.

PANTOJA, Selma. Historiografia africana e os ventos do sul: desenvolvimento e história. Transversos: **Revista de História**, Rio de Janeiro, n.8, p. 46-70, 2016.

PEPETELA. **A gloriosa família: o tempo dos flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, versão kindle.

PINTO, Alberto Oliveira. **Representações Literárias Coloniais de Angola, dos Angolanos e das suas Culturas (1924-1939)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.



SILVA PEREIRA, António Xavier. A rainha Ginga, in: **Novo Almanach de Lembranças Luzo-brazileiro para o ano de 1882**. Lisboa: Typographia Lisboa, p. 230-231, 1881.

SILVA PEREIRA, António Xavier. Ainda a rainha Ginga, in: **Novo Almanach de Lembranças Luzo-brazileiro para o ano de 1884**. Lisboa: Typographia Lisboa, p. 141-144, 1883.

SILVA, Mariana Alves; MAIA, Helder Thiago. As Rainhas Gingas de José Eduardo Agualusa: construções de uma personagem. **Crioula**, São Paulo, n. 24, p. 173-182, 2019.

TAVARES, Ana Paula. “Contar Histórias”, in: CAVALCANTE PADILHA, Laura; CALAFATE RIBEIRO, Margarida. **Lendo Angola**. Porto: Editorial Caminho, 2008.

WIESER, Doris. A Rainha Njinga no diálogo sul-atlântico: género, raça e identidade. **Iberoamericana**, Lisboa, v. 17, n. 66, p. 32-53, 2014.

## Seniana

---

---



**Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ**

A poesia é a criação do sonho e da beleza que não há no mundo. O poeta é o que sente e vê o que os outros não são capazes de ver.  
(Jorge de Sena, *Sinais de fogo*)

## POR *SINAIS DE FOGO*, DE JORGE DE SENA. TRAVESSIAS

### BY *SINAIS DE FOGO*, BY JORGE DE SENA. CROSSINGS

Pedro Fernandes de Oliveira Neto<sup>1</sup>

#### RESUMO

Dentre as várias possibilidades de manifestação sobre a travessia na literatura, este texto recupera a passagem ou a transição subjetiva de um ponto e outro como elemento figurativo e compositivo do romance *Sinais de fogo*. Neste interior, esta leitura conforma, panoramicamente, três linhas específicas: a descoberta do amor e do erotismo, a descoberta de si e do outro e a descoberta da história e suas implicações nas realidades individuais e coletivas. Desenvolvido não necessariamente nesta ordem, uma vez que nosso itinerário de leitura se guia por certa liberdade ensaística, esses três planos se interseccionam e ressaltam o que se pode designar deste romance como uma imagem rica e pulsante sobre a gênese do artista, incluindo a encenação do seu conflito com a sociedade, o homem e seu tempo. Isto é, no final, o que a leitura proposta estabelece, ao deslindar a travessia entre a condição do homem e a do escritor, são algumas possibilidades interpretativas sobre aspectos formais e temáticos desta que é a única incursão de Jorge de Sena pela prosa romanesca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Travessia. Romance português. Jorge de Sena.

#### ABSTRACT

Among the various possibilities of manifestation about crossing in the literature, this text recovers the passage or the subjective transition from one point to another as a figurative and compositional element of the novel *Sinais de Fogo*. In this interior, this reading panoramically conforms to three specific lines: the discovery of love and eroticism, the discovery of self and the other and the discovery of history and its implications for individual and collective realities. Not necessarily developed in this order, since our reading itinerary is guided by a certain essayistic freedom, these three plans intersect and highlight what can be called in this novel as a rich and pulsating image about the artist's genesis, including the staging of his conflict with society, men and their time. That is, in the end, what the proposed reading establishes, by unraveling the crossing between the condition of man and that of the writer, are some interpretive possibilities on formal and thematic aspects of this, which is Jorge de Sena's only foray into novelist prose.

**KEYWORDS:** Crossing. Portuguese novel. Jorge de Sena.

1 É Professor na Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA); Doutor em Estudos da Linguagem com área de concentração em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGeL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN); e Graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras e Artes (FALA) pela mesma instituição. Coordena o Grupo Estudos sobre Romance; é membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura (GECLIT). É pesquisador colaborador na Cátedra Internacional José Saramago (sediada na Universidade de Vigo). Foi editor do pequeno jornal *Trabuco* e atualmente dirige com Miguel Koleff a Revista de Estudos Saramaguianos e, com Cesar Kiraly, a Revista *7faces*. É autor de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (ensaio acadêmico, Editora Appris, 2012) *Sertanices* (poesia) e do e-book *Palavras de pedra e cal* (poesia, edição independente). Desde 2018 coordena a Coleção Estudos Saramaguianos que reúne publicações que acrescentam à compreensão e à contínua ampliação das fronteiras do universo literário de José Saramago. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literaturas de expressão portuguesa, Literatura Comparada e Teoria Literária.

1. A travessia é uma recorrente na literatura e quase sempre se apresenta associada ao *topos* da viagem. Dentre os vários possíveis da manifestação dessa imagem, recuperamos a passagem ou a transição subjetiva entre um ponto e outro como elemento figurativo e compositivo do romance *Sinais de fogo*, única obra do gênero concebida pelo múltiplo Jorge de Sena. Esta ocasião é apresentada em dois momentos, ou, se bem quisermos, em duas travessias: primeiro, falamos sobre o romance ora em questão; e, depois, sobre a *movência*, perfazendo, de forma panorâmica, três linhas especificamente, que são, a descoberta do amor e do erotismo, a descoberta de si e do outro e a descoberta da história e suas implicações nas realidades individuais e coletivas. O tema desenvolvido embora contemple sobre esses percursos, não se mostra necessariamente nesta ordem, mas intercalando-se, uma vez que é nosso interesse, por ordem da própria argumentação ensaística, acompanhar o curso de algumas passagens específicas do que podemos evidenciar, nas travessias listadas, como linhas narrativas deste romance.

Ao que conta Mécia de Sena na longa e esclarecedora introdução escrita entre 1983 e 1984 e acrescentada à terceira edição de *Sinais de fogo*, este era o segundo dos quatro títulos planejados para formar o ciclo ficcional *Monte cativo*. Durante a concepção, o escritor não deixou de relatar aos amigos muito de perto o processo de geração até chegar a um consenso de que o romance semiconcluído, tal como se refere em 1968, quando diz ter escrito cerca de quatro centenas de páginas, era a “primeira parte de um vasto ciclo que não sei se chegarei a escrever” (p. 424); e não chegou. Sua companheira recorda o quanto este livro, só publicado postumamente uma década depois da entrevista referida anteriormente, se processa como a entrada a *Monte cativo* porque espelha “o ponto de viragem do panorama político e social europeu” (p. 6). De toda maneira, não existem quaisquer empecilhos ou lacunas que demonstrem a não conclusão, ao menos da história publicada, o que nos leva a lê-lo enquanto unidade bem conseguida.

Se a partir dessa constatação, partilharmos da ideia segundo a qual este ciclo também responderia por o que se designa *Künstlerroman*<sup>2</sup>, isto é, um romance que à maneira do precursor no estilo, *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, se pretende oferecer uma imagem rica e pulsante da gênese do artista, incluindo a encenação do seu conflito com a sociedade,

2 Embora se possa designar o aparecimento e a realização do *Bildungsroman*, forma que reúne em seu interior o modelo do *Künstlerroman*, exclusivamente entre o fim da aristocracia e do aparecimento da burguesia, tal como prefere Franco Moretti (2020), parece interessante compreender que as estratégias fundamentais ao funcionamento dessa forma romanesca não deixarão de ser reaproveitadas pelos romancistas, incluindo o autor de *Sinais de fogo*, como evidencia Jorge Vaz de Carvalho no estudo *Jorge de Sena: Sinais de fogo como romance de formação* (2010). É nesse sentido que recuperamos a ideia de travessia subjetiva, o limite entre o qual estabelecemos os três itinerários sublinhados panoramicamente neste texto. Quer dizer, a concepção de *Bildungsroman* pactuada aqui está mais próxima do que designa Mikhail Bakhtin (2003), para quem, nessa forma literária,

encontraríamos outra justificativa que coloca essa obra de Jorge de Sena no ponto principiante de um ciclo. É que as travessias evidenciadas acima podem ser enfeixadas pela travessia entre a condição de homem comum e a de escritor. Jorge, o protagonista do romance, é uma figura que se move entre a aparição casual e por isso aleatória de um conjunto de versos que recorrem aos termos com os quais o Jorge escritor intitula sua obra, e como isso lhe desencadeia outra possibilidade de compreensão e acesso ao mundo e as relações que o constituem, mediada agora pela escritura.

Jorge de Sena anuncia, em carta a José-Augusto França de março de 1965, que *Monte cativo* seria o retrato de sua geração e, portanto, daria conta da vida portuguesa no que se refere aos costumes e o ambiente político e moral desde 1936 a 1959. Assim, o que se processa em *Sinais de fogo* é tão somente os primeiros meses do primeiro ano desse ciclo e os episódios então recobrados são o estopim da Guerra Civil em Espanha, o golpe militar de 18 de julho de 1936 e a Revolta dos Barcos, ocorrida em Lisboa a 8 de setembro de 1936, um dos primeiros sinais mais evidentes da ditadura em Portugal. O título do romance, portanto, abriga uma variedade de sentidos que vão da pulsão interior para a criação ao estopim de uma barbárie de marcas indelévels para a sociedade portuguesa. Mas, se repararmos que o modelo político aí vigente até 1974 foi reproduzido em rigorosa proporção nas demais sociedades (vide Espanha) e se repararmos na destituição de fronteiras da obra literária, logo percebemos que as situações evocadas por este romance de Jorge de Sena extrapolam o valor original designado pelo escritor: deixa de ser apenas um panorama sobre a vida portuguesa para ser igualmente um painel sobre a comunidade humana, sobretudo porque tais experiências históricas são oferecidas por através do ponto de vista de um indivíduo às voltas com suas próprias transformações e estas, bem sabemos, são universais. As dinâmicas de juventude designam um mundo que busca o seu sentido; e o romance se instaura como objeto que constrói uma síntese, portanto, entre o *mundo individual* e o *mundo social*.

---

“o homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo” (p. 222), embora concordemos com o pensador italiano ao evidenciar que a característica do *Bildungsroman* — e do romance em sua totalidade — “consiste em ‘abaixar’ a história ao nível da experiência ordinária, e não o contrário” (p. 13); é que, para o pensador russo, “a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera *vasta* e em tudo diferente da existência histórica” (p. 222, grifo do autor). A observação é meramente esclarecedora sobre a nossa compreensão acerca do nosso *lugar de leitura* deste romance e não é algo a ser problematizado ou desenvolvido nesta ocasião.

O termo é empregado aqui no sentido desenvolvido por Roland Barthes, tal como sintetizado por Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica, escritura*. A autora esclarece que em *O grau zero da escrita*, “Barthes define a escritura como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos”, o que a leva a admitir que esta se estabelece na “relação que escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina”; logo, tomada “entre dois tempos [entre a história e a tradição] a escritura está igualmente amarrada a dois objetivos aparentemente contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma)” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 29-31). Isso significa dizer que a escritura se difere da escrita pela utilização criativa da linguagem, sem se ater aos protocolos objetivistas dos enunciados e propondo não uma *reprodução realista* do mundo, mas um mundo original, logo, regido por leis próprias de funcionamento, ainda que estas encontrem, obviamente, traços no mundo exterior ao tecido textual. Nota-se, no caso do protagonista de *Sinais de fogo*, que seu despertar sobre si e o mundo — favorável à sua compreensão da sociedade onde vive e o variado conjunto de relações que a constitui — é mediado pelo nascimento da poesia.

É que os episódios históricos, apesar de bordarem as situações narrativas ao ponto-limite do que afirma Mécia de Sena — “Sem tudo isto, não poderia entender-se o clima opressivo de *Monte Cativo*” (1984, p. 6) —, não se constituem na dorsal do romance; essa constatação pode ser evidente, mas sua reafirmação aqui tem o intuito de sublinhar a complexidade da obra. A ausência interior do desenvolvimento do imbróglio histórico não faz da História um pano de fundo para as ações. Isto é, se por um lado essa presença não-literal nega o epíteto de romance histórico a *Sinais de fogo*, por outro, lhe atribui a função de uma metonímia sobre um tempo em degeneração. É isso ainda o que garante a força universal do romance e os vários planos de leitura possíveis. Seu tempo é uma recriação memorial em que vigoram, em modo de interseção, a História, a vida particular do narrador, as observações críticas sobre si, o outro e seu entorno, além da constituição de um certo tratado acerca da volição criativa, o despertar para o fenômeno poético e a compreensão de sua integração ou afastamento no / do mundo ordinário.

Situados entre julho e setembro de 1936, os episódios recordados pela personagem Jorge são organizados na narrativa da seguinte forma: os anos finais do Liceu e os primeiros anos como estudante universitário na Faculdade de Ciências; o veraneio na Figueira da Foz, curto período mas narrado pormenorizadamente, ressaltando, assim, não apenas a efervescência das situações bem como o seu papel marcante nas transformações pessoais operadas desde então; e o regresso à Lisboa onde pode se reconhecer eu-outro. Esses três momentos, organizados de forma sucessiva, perfazem uma forma circular, cujo retorno não é ao mesmo ponto de origem, mas a uma *origem modificada*, o lugar de *repouso* das atividades vividas e avaliação sobre o *eu de outrora*. Todo itinerário apresenta-se desenvolvido à distância por um narrador autodiegético “cujos acontecimentos exteriores e vitalidade interior ‘viveu’ enquanto participante e testemunha privilegiada, *como se* não fosse um sujeito ficcional” (CARVALHO, 2010, p.181, grifos do autor). Esse trabalho de recriação por uma memória autobiográfica (do narrador, não do autor) propicia à narrativa um tom de intimidade para com os acontecimentos relatados, parte fundamental no que podemos designar como *processo de convencimento ficcional*; este, por sua vez, se realiza de maneira pendular: ora é o relato de corte realista<sup>3</sup>, ora o monólogo interior.

---

3 Sobre este termo é preciso esclarecer que o utilizamos com o sentido de objetividade do discurso. O uso é proposital uma vez que este é um termo-problema para a ficção de Jorge de Sena. O escritor declarou reiteradas vezes seu afastamento do que chamava “realismo estrito”. Em “Sobre o realismo (fragmentos)”, o escritor compreende que “a realidade não é aquilo que se observa”; ao que acrescenta: “Nós vemos o que os nossos sentidos interpretam; mas eles interpretam em função de suas próprias ilusões de índole estrutural, e segundo os esquemas que o hábito impôs ao pensamento como interpretação pseudo-racional dos dados dos sentidos e da observação” (2008, p. 61). Jorge Vaz de Carvalho, ao visitar o pensamento de Jorge de Sena, compreende que a obra deste escritor é *justificada* pelo denominado *realismo fenomenológico*; aqui, “importa o método de pensar crítico-reflexivo, contrário à aceitação pela criação literária de quaisquer corpos doutrinários *a priori* — pois a todos reconhece sectárias capacidades para compreender o homem na totalidade do ser — que determinem o que é a realidade e prescrevam o que deve ser, porque não acredita em verdades unívocas e absolutas enunciadas por discursos objectivos, científico ou empírico, nem tão-pouco aceita confiadamente as interpretações subordinadas a alheios esquemas mentais, padronizados por uma ordem histórico-cultural, por tradições e o senso comum, impostas categoricamente por uma ciência, ideologia, fé ou doutrina estética que tendam a perpetuar-se.” (2010, p. 195). É o que vemos em *Sinais de fogo*, conforme demonstra o parágrafo seguinte.



Esse tratamento constitui a riqueza polifônica do romance, o que nos oferece a possibilidade de acesso aos impasses entre pensamento e atitude: do próprio Jorge, que em nome de seu envolvimento sexual-amoroso com Mercedes, engalfinha as amizades mais verdadeiras numa complexa trama que mais tarde reconhecerá como puro capricho individual que visava *sacrificar* o primeiro-amor da amante, o Almeida; de José Ramos, o irmão de Mercedes que seduzido pelo estopim do conflito armado em Espanha, para onde partirá em fuga e nem o alcançará, despreza os valores conservadores da família; a constante preocupação de Carlos Macedo com as minorias menos favorecidas e a ojeriza pelos gays; a devassidão sexual de Rodrigues, fiel exibicionista e adorador do que traz entre as pernas, liberal nos costumes e conservador no pensamento, sempre à espera em suprir o seu sentimento de esvaziado existencialmente; ou os impasses ideológicos assumidos por figuras como Ramiro, conservador e pró-regime, e Macedo, seduzido pelo doutrinamento comunista; entre outros impasses que só enriquecem o que podemos designar como microcosmo da comunidade humana.

Essa atitude polifônica se encontra ainda na linguagem do romance: não apenas, o escritor constitui campos linguísticos que propiciam o narrador à individualização das suas personagens, como este narrador assume-se entre a fala coloquial e a fala elaborada que operam o contraste entre o jovem Jorge e o adulto que rememora e organiza as circunstâncias do relato. Obviamente que isso influencia na própria estruturação do romance: a travessia é o intervalo entre um modo e outro de ver, um modo e outro de ser, um modo e outro de agir. É que o leitor encontra, inicialmente, um protagonista que, embora não se mostre destituído de uma posição crítica, conformado à ordem social, e depois, alguém que reelabora sua posição / condição no mundo. Por exemplo, a suspeita de Jorge sobre as glórias da vida militar diverge do sonho repentino do amigo Puigmal, para quem a universidade é apenas “um rápido intermédio de preparatórios para ingressar na Escola do Exército” (SENA, 1984, p. 34); muito embora essa motivação seja produto de uma irônica compreensão sobre a formação militar segundo a qual “a tropa era uma ociosidade paga pelo Estado e uma forma fardada de analfabetismo” (SENA, 1984, p. 34), entrar para o exército seria, então, acomodar-se numa posição para o exercício de seus gostos e interesses pessoais, isto é, um comodismo renunciado por Jorge. Mas tal situação, entretanto, aponta para uma das razões por que o militarismo lançou seus múltiplos braços sobre a juventude no período da ditadura. Jorge Fazenda Lourenço vê acertadamente em Puigmal “a rebeldia, o espírito livre, o delírio imaginativo, de uma juventude prestes a ser esmagada pelo curso da História” (2007, p. 26). Ainda nesse tema, no *porvir*, o fim dos itinerários figurados pela narração, o próprio Jorge visualiza, em definitivo — agora, por oposição ao primo — o fracasso que seria se juntar ao corpo militar.

2. As transformações subjetivas podem ser evidenciadas no protagonista de *Sinais de fogo* aquando, na chegada à Figueira da Foz, se depara com uma estação em “tumulto de espanhóis aos gritos, com sacos e malas, crianças chorando, senhoras chamando umas pelas outras, homens que brandiam jornais, e uma grande massa de gente comprimindo-se nas bilheterias” (SENA, 1984, p. 59); a leitura que o jovem faz dessa situação é de que a revolução se difere da guerra — ainda que não possa designar esta, pela inexperiência do *front*, aquela seria “umas pessoas e uns regimentos que vinham para rua, ou uns quartéis que os da rua queriam assaltar” (SENA, 1984, p. 59). O imperativo das transformações impelidas pela revolução ao cotidiano e à vida de todos se mostra quando, na azáfama da polícia portuguesa em patrulhar a estadia em território português de espanhóis partidários da república, numa clara simpatia da política do país para com as forças retrógradas que tomavam corpo na fronteira próxima, o tio Justino, para onde o protagonista se hospeda no seu veraneio, alberga às escondidas em casa dois fugitivos.

A maneira como Jorge processa as pequenas situações de seu primeiro dia de veraneio — as arruaças, o esvaziamento dos turistas na Figueira da Foz, o contato com o falastrão Carlos Macedo tomado pelo discurso de combate ao fascismo e os republicanos espanhóis em casa do tio — denuncia que as autocracias se assomam ao poder dominante em parte pela convivência de seus partidários e em parte pelo silêncio desinteressado dos demais, o que resulta todos alinhados pelos mesmos valores. “Que tinha eu a ver com isso tudo? Era como se, desde a véspera, o mundo tivesse mudado de eixo e de realidade” — reflete Jorge. “As pessoas batiam-se na rua por política, outras eram presas sem razão, o meu tio albergava espanhóis, estes dois estavam evidentemente metidos em coisas que eu nunca sonhara” (SENA, 1984, p. 90) — assim nosso protagonista compõem e se compõem sua / na primeira travessia: a aparente normalidade do mundo inclui uma rotina de catástrofes. A materialização dessa percepção se processa não apenas por um entorno propício às modificações de ver, pensar e agir, mas pelas contínuas intervenções dos amigos de veraneio, tal qual o Macedo, mais facilmente integrados ao que se passa em seu entorno; isso se demonstra numa das conversas entre o narrador e essa personagem em que um dos pontos de partida é a censura do Estado sobre os livros; o excerto é um tanto extenso, mas ao mesmo tempo ilustrativo e sintetizador dessa travessia para a História e suas implicações nas existências pessoais e coletivas:

- Como é que os livros são proibidos?
- Estão proibidos. Ninguém pode vendê-los, mesmo estrangeiros. E se a polícia apanha alguém com eles...
- Que faz?
- Que faz?... Hum!... Mas tu não sabes nada! Que tens andado a fazer tu este tempo todo?
- Eu?
- Sim, tu.
- Olhei-o, erguendo as sobrancelhas: — O mesmo que muita gente, suponho eu.

Ele parou do meu lado, cabisbaixo. Parecia mais pequeno ainda. A barba tinha tons azulados na cara dele: — Pois é... Nisso é que está o mal. Todos vão vivendo, sem se darem conta de nada, sem verem a miséria que há. E, mesmo que não houvesse miséria, sem verem a exploração do homem pelo homem, em que vivem e de que vivem —. Levantou a cabeça para mim, e havia nos seus olhos um tom líquido que perturbou: — Tu já pensaste como vivem aqueles pescadores? E a gente do campo? E os operários? Tu já pensaste?

Pensara as vezes. Mas tudo me parecia uma espécie de lei imutável que nos separava dessa gente que não tinha educação, não tinha limpeza, vivia como sempre tinha vivido. Tudo me parecia errado no mundo, e naquele dia muito mais. Ou o mundo era, todo ele, um erro muito grande. Mas não pensara nessas coisas tal como os olhos dele falavam húmidos e brilhantes. E respondi: — Não sei. Agora que me perguntas, é como se nunca tivesse pensado. Não sei que te diga. (SENA, 1984, p. 111-112)

A constatação de Jorge sobre certa incapacidade de se questionar sobre a ordem das coisas ou mesmo da vazão aos semiadormecidos sentidos da compreensão outra sobre tudo, como se oferece em parte nesse diálogo, mostra-nos que o nascimento de uma consciência sobre a História e a sociedade são fundamentais para o homem. É irônico que o romancista formule essa compreensão por através de um diálogo no qual a consciência desperta é dada por um jovem do interior contra um universitário da pequena burguesia lisboeta. O que se atesta, para além da variabilidade de manifestações da maturidade, é que esta passa por uma aprendizagem do seu entorno, sem a qual resulta inacessível uma compreensão autêntica de si, do outro e do seu mundo.

A casa do tio, transformada em microcosmo de uma trincheira da Guerra Civil de Espanha, leva nosso protagonista a observar melhor a influência — a perenidade da História no cotidiano das pessoas — ao ponto de se envolver integralmente no projeto de fuga dos clandestinos, isto é, dois instantes de inflexão de Jorge para os sistemas que regem a sociedade. Disso se nota a ampliação das situações de reflexão dessa personagem acerca das degradações do homem e da dilapidação das relações coletivas e de uma ética do convívio — incluindo-se ele próprio nessa condição, o que o arrasta para uma certa náusea existencial. Este termo é compreendido aqui como o estágio de consciência sobre seus atos, que estes não estão plenamente justificados pelo simples fato de sucessão num tempo; o homem é responsável pelas transformações do mundo.

É singular, nesse sentido, a violenta morte do cão na propriedade de Justino e, mais tarde, no quase desfecho da estadia do protagonista nesse ambiente, o episódio de sepultura do animal em avançado estágio de decomposição<sup>4</sup>. Esse último acontecimento, que se apresenta como um

4 Trata-se de um episódio narrado logo à abertura do capítulo 33; Jorge regressa à hospedaria na casa do tio depois de saber sobre o possível enovelamento sexual de sua amante com o prometido Almeida antes da fuga para a Espanha. É a tia quem, no reencontro, pede ao sobrinho que sepulte o cão da casa, morto por Rodrigues, o jovem tomado de amores por ela. Acompanhado de Maria, uma das empregadas da propriedade, tão logo cumpre-se o rito da sepultura, o jovem é arrastado por ela para o sexo corrido às vistas alcoviteiras de Micaela, outra das empregadas.

pequeno ritual, numa atmosfera carregada pela podridão, o zumbir das moscas e a escuridão da noite, reveste-se de um puro simbolismo que apela a um instante-limite na complexidade de situações processadas nos últimos dias da estadia de Jorge em Figueira da Foz. O simbólico episódio vivido pelo protagonista e a empregada integra certa ordem expiatória que começa com a confissão de Jorge a Rodrigues sobre toda a trama arquitetada que usou da confiança, da distinção, da benevolência e até do seu sentimento mais puro — a paixão do amigo pela tia — para o funesto plano de arrancar dinheiro à avó a fim de financiar a fuga dos espanhóis. Essa participação se condicionou, à maneira de uma intriga folhetinesca, pela possibilidade de, enfim, se ver livre em definitivo do Almeida, o pretendente e quem desvirginou a amante Mercedes. Assim, é a longa reflexão que opera sobre as transformações das relações sociais que o leva a perceber-se corrompido pelos modelos vigentes: “a guerra civil era sentida em nós como um problema pessoal, uma Mercedes perdida, um Ramos que morria, um Rodrigues que era traído, um Almeida que não aceitara os cornos a que tinha direito” — reflete Jorge; “a verdade não era ainda aquela”, continua, “mas, por então, não podia ainda ser outra que eu, e todos comigo, ignoraríamos ainda.” (SENA, 1984, p. 375). O romance demonstra, assim, como somos continuamente afetados pelos nossos investimentos emotivos e estes, por sua vez, não são produtos exclusivos de uma vaga aleatoriedade, e sim, marcados, em parte, pelas circunstâncias maiores que ignoramos.

A náusea existencialista confundida à atmosfera nauseabunda característica do episódio recobrado reveste-se, então, de sentidos variados e ambivalentes<sup>5</sup>: numa primeira camada, podemos ler o cão como um ser subterrâneo, do invisível, associado à morte e ao inferno, o que encontra eco na própria tessitura da narrativa, visto que as revelações oferecidas por Jorge ao amigo são produtos de seu mergulho numa treva tão logo descobre a morte de José Ramos na perigosa fuga financiada com sua ajuda e sua ambição individual; o cão é ainda símbolo de lealdade, guardião e guia do homem na vida e na morte —, seu sepultamento acrescenta a morte da própria lealdade assumida naturalmente entre Jorge e Rodrigues. Sobre esses dois, cabe ainda um parêntesis, porque essa lealdade parece se revestir, primeiro de uma admiração pela liberdade com a qual o rapaz exerce sua sexualidade, convívio que vai da sorradeira espreita por parte de Jorge do corpo nu e do membro viril do amigo, segundo de uma quase certeza de que ele um dia pudesse possuí-lo; é notável, além dos encontros casuais na morada de Rodrigues, onde toda vez encontra-o nu, o episódio numa pândega em que se desenvolve a imaginação absoluta de um envolvimento sexual entre os dois, situação que finda apenas com o pedido desinteressado do amigo para que lave o pênis sujo, uma situação que Jorge carregará na

5 As considerações sobre a simbologia do cão são tratadas aqui de empréstimo da leitura interpretativa proposta por Jean Gheerbrant e Alain Chevalier no *Dicionário de símbolos* (1988), mas aparecem ampliadas pela ordem interpretativa do imaginário simbólico qual sugerido no episódio referido na narrativa de *Sinais de fogo*.

memória quando outras vezes se revelar *não de sua parte* certo desejo de curiosidade homoerótica. Retomando o episódio de enterro do cão, e ainda no mesmo campo semântico de certa escatologia, sublinhemos que a voracidade canina associa-se à voracidade sexual, em sua força animal, instintiva, o que se figura no romance, uma vez que o episódio finda com a posse, em puro estado de selvageria, de Jorge para com a empregada por sobre a cova onde já estava enterrado o animal.

Outra das principais linhas de travessia operadas pelas personagens de *Sinais de fogo* é a constituição de sua liberdade individual: para uns, esta reside na luta pela liberdade do outro (José Ramos); pela independência do seio familiar (Luís); pelo direito de exercício da sexualidade livre (Rodrigues, Rufinho, Mercedes); para o tio de Jorge, está nas pândegas, na política, nos jogos de azar, na posse e uso da fêmea. Na conversa com Macedo, aquela que nos permitiu uma visita à pequena parte do universo actancial de Jorge, o protagonista se compreende, muito antes da permissividade doméstica do homem como quer Justino ou pelas demais *forças* ansiadas pelos demais, que a liberdade passa por uma consciência sobre o mundo. Assim é que indagação e ação se tornam operações inseparáveis à sua formação, o que, neste romance de Jorge de Sena ora em análise, se conjuga na dinâmica entre a realidade exterior e interior das personagens. A partir disso podemos dizer que ser livre, para Jorge, consiste em conhecer ele mesmo as coisas; trata-se, segundo Jorge Vaz de Carvalho, “de um conhecimento *poético*, no sentido lato de uma prática que se faz e recria no desenvolvimento de capacidades e da apreensão de si e da realidade exterior pela operação de energias conjugadas do esclarecimento interior e da acção prática”. (2010, p. 199).

Além do reconhecimento sobre o que se opera por baixo da normalidade das coisas, a constatação de certa alienação contra a liberdade do homem, Jorge descobrirá numa lição também só possível de ser aprendida por sua própria conta: que a realidade, plano onde decorrem os acontecimentos da História, não é produto de uma sucessão de acasos. Sua ativa participação numa conspiração que, não fosse a atitude perspicaz do tio, o encalacraria, o levará a compreender a História enquanto produto das ações do homem. É de aprendizagem cívico-política que falamos. Esta que desencadeará uma variedade de insubmissões ante os discursos oferecidos com o radicalismo da verdade absoluta, como o ideal de nação e pátria propagandeado pelo Estado Novo, sempre com a retórica singular Nós-contra-Eles. Vale sublinhar, assim, no desfecho do romance os questionamentos desenvolvidos por seu protagonista a partir da audição de uma “voz, rouca e excitada” que se lança pelas ondas de um rádio a gritar “Salazar está convosco. Ele vela, ele vela! Morte aos inimigos da nossa pátria!” — “De que nossa pátria falava ele? Uma pátria comum a nós e aos tais cadetes? A pátria dele? A minha? A dos meus amigos? Qual?”, se interroga e ele próprio responde que a pátria “era um corpo que via entregando-se-me, deitado numa cama em que alastrava escorrida uma podridão de cadáver, que os lençóis bebiam como se fosse areia” (SENA, 1984, p. 387). Se voltarmos ao

observado por Moretti (2020), referido anteriormente neste texto, encontramos claramente o tratamento do romance em reduzir a História ao nível da experiência ordinária.

Essa compreensão inteira a história individual do protagonista. Nossa história particular não responde de nenhuma maneira pelas imposições idealizadas pelas ordens dominantes; nem pode se ajustar plenamente a esses domínios coletivos que o poder autocentrado almeja no rito de alinhamento de todos por baixo. Essa constatação parece captada pela tessitura da narrativa de *Sinais de fogo*, romance que poderíamos ler, primeiro, como o registro de transição entre o tempo de uma fracassada utopia da coletividade (então percebida apenas por indivíduos como o protagonista do romance e o seu estranhamento vivido com esse tempo de sinais tem nisso sua base), e, depois, como uma celebração do indivíduo, seus valores e das liberdades individuais. Aqui chegando, cabe avançarmos sobre as duas últimas travessias enunciadas acima: a descoberta do amor e a descoberta do outro.

3. No rico painel de Portugal de fins dos anos 1930 oferecido por Jorge de Sena através do microcosmo de Figueira da Foz, centrado nos vários modelos de ordenação opressiva, não escapa aos olhos do seu narrador o fulgor para o amor e as relações amorosas. Porque participa ativamente nos jogos de prazer, seja nas pândegas com os amigos, seja na posse gratuita da empregada na propriedade do tio, seja ainda porque confia os envolvimentos amorosos dos amigos de veraneio, Jorge é capaz de oferecer um registro do que se passa por sob o pano social, revelando inclusive toda a maquinaria que sustenta certo império do macho, demonstrado desde sua maneira de se relacionar com as mulheres para o sexo ou as que vê para o sexo aos registros de um imaginário do macho, sempre tocado pela incerteza dos desejos e alimentado pelo jogo de convenções da submissão feminina, tal como a da própria tia apegada aos desmandos de um homem que guarda por ela tão somente o instinto de posse, ou das jovens utilizadas pelas mães em exposições na praia a fim de conseguirem bom partido para o casamento.

O que esse lado de dentro da sociedade revela, além dos convencionalismos, é uma variedade de situações, muitas vividas na surdina, que impelem para o constituinte de uma certa liberdade frente às repressões e imposições das aparências sociais dominantes; ainda que o olhar masculinizante tudo tolde. É o caso da repugnância manifestada por Jorge para com o envolvimento ostensivo da avó com rapazes para a companhia ou o favor sexual em troca de dinheiro, como faz com o amigo Rodrigues. Mesmo que a homossexualidade, por exemplo, seja vivida em sua inteireza, seja pelos encontros fortuitos de Rodrigues com outros homens, sejam os casos semiexplícitos de Rufininho, a linguagem acentuada do estereótipo é o que vigora numa acentuação maldosa ou pejorativa. Se a primeira personagem chega a integrar o convívio — ao menos dos rapazes da Figueira e de Jorge, uma vez que repudiado pelo conservadoríssimo Ramos — é porque se mostra como o insubmisso, assim, pelo menos o



demonstra desde a história reiterada de pederastia com o próprio Rufinho quando no colégio interno na adolescência; enquanto isso, a segunda personagem é não apenas o silêncio de todos, como o invertido, e dele prevalece a imagem do doente, do homem que optou pela perversão; não acessamos à sua liberdade visto que sua exposição à sombra é sempre motivada pela chacota social e com o regateio das invencionices de que este integra o rol das pessoas de não-convívio, pela posição vulgar que o determina e sob o perigo de apanhar a doença que o sequela. Não é possível esperar algo diferente pelas lentes de um homem dos anos trinta do século XX. Mas, este não é, como nada neste romance, o plano, mesmo dominante, exclusivo; mais tarde, repararemos na ruptura proposital favorecida por uma narrativa que, como já evidenciamos, prima pelo tratamento caleidoscópico da realidade, sem se justapor a nenhuma imagem específica.

Nesse contexto, chama a atenção uma mulher que aqui se assume como protótipo do libelo feminino. Mercedes, a prematura paixão de Jorge, está predestinada ao Almeida, um rapaz envolvido com as situações políticas em Espanha, homem da marinharia que passa mais tempo no Porto que na Figueira. Deita-se com ele e é a figura ativa na iniciativa ensaiada por Jorge no repentino envolvimento amoroso constituído em duas tardes e uma noite na mesma casa de encontros aonde vão Rufinho e seus homens, o que a certa altura impele nosso protagonista para um debate com a proprietária sobre a ética do espaço depois de julgar impróprio se servir da mesma cama onde homens estiveram no sexo. A situação é trazida aqui porque é nesta conversa que se revela o melhor dos julgamentos sobre o preconceito do jovem amante que até então não se dá conta da *vulgaridade* do seu amor (se considerarmos que os padrões sociais trazidos como régua para distinguir o amor entre homens e o seu deitam fora também sua condição): “o que as pessoas fazem ou não fazem das portas de um quarto para dentro, uma vez que sejam pessoas decentes, ninguém tem nada com isso” (SENA, 1984, p.204) — acentua a viúva. Mesmo motivada pelo dinheiro que estabelece relações de propriedade entre a velha e o cliente, sua intervenção não deixa de ser um instante de iluminação sobre a liberdade e os trânsitos do amor em suas variadas formas. Mais adiante, é o próprio Jorge quem compreende que “o amor verdadeiro, desesperadamente verdadeiro” é “de um impudor para que nenhuma experiência nos prepara.” (SENA, 1984, p.206).

É notável que o romance de Jorge de Sena se situa na margem contrária do amor romântico. *Sinais de fogo* prefere o amor erótico, a ficção dos corpos, da posse ilimitada dos envolvidos. Quer dizer, o amor funciona neste romance como o puro *instante* de liberação, o que se conforma plenamente ao momento evocado: as férias e o veraneio. De modo que, de toda a sorte de subversões aí apresentadas, incluindo as descrições do amor gay, ainda que colocadas pelo ponto de vista redutor de um acentuado machismo, o erotismo é, provavelmente, o mais visível, recorrente, responsável por um enovelamento da trama, bem como de refiguração da prosa pelas infiltrações da poesia que dão à obra instantes de suspensão da atmosfera claustrofóbica que se opera ao longo da narrativa. O próprio escritor coloca em prática um conceito do amor guiado pela sua força ambígua de vida sexual e desejo puramente sexual,

situando-se entre esses dois limites, o das paixões eróticas ligadas ao sexo e uma variedade de progressivas abstrações ou sublimações do complexo sexual<sup>6</sup>. Isto é, não resulta numa distinção entre sexo e amor, como julga o inexperiente Jorge até o seu desenvolvimento amoroso com Mercedes<sup>7</sup>.

É de se notar que a pulsão erótica participa, assim, do complexo de transformações operadas na travessia do protagonista da adolescência para a idade adulta. Não só isso, se coloca como força contrária aos modelos estabelecidos na negação da sexualidade, tais como os modelos de vigilância escolar pautados em toda sorte de recriminações para deter o desejo, as determinações operacionalizadas pelas ideologias dominantes centradas no controle das individualidades e no zelo de uma moral ou mesmo o imperativo do conflito que transforma pulsões sexuais em forças de destruição de homens contra homens. A convivência com Mercedes, implica ainda numa viragem sobre a compreensão do amor, visto que, as experiências sexuais de Jorge resultavam de duas possibilidades: o da posse desinteressada do corpo com prostitutas e empregadas e uma espécie de amor-camaradagem, afeito à idealização, de cariz exploratório, totalmente desprovido de paixão, vivido por Maria Helena, tal como ele próprio assim observa: “Namorávamo-nos, passeávamos juntos, eu dava-lhe longos e sábios beijos na escada, eu conversava com ela de tudo o que me vinha à cabeça, e mais nada.” (SENA, 1984, p. 98)

O envolvimento com Mercedes faz com que Jorge desperte para a dimensão do outro, isto é, o indispensável princípio *formativo* da alteridade. É este ainda o momento de descoberta dos corpos como extensões que se unem e guardam continuidades entre um e outro. Quer dizer, não se opera entre os dois amantes o valor da posse, nem mesmo as tratativas quase contratuais como as operadas entre Jorge e Maria Helena. Tanto que, mesmo os gostos naturalmente recorrentes entre os amantes, como o casamento, ainda que se aviste por entre o pensamento enamorado do nosso protagonista, não se constitui numa doce imagem: ele se questiona sobre uma gravidez inesperada de Mercedes ou repele o desabrochar da imagem sobre o cotidiano

6 O próprio Jorge de Sena desenvolve uma reflexão sobre o termo *amor* que constitui a base do praticado em *Sinais de fogo*. Diz ele: “Amor é termo ambíguo que se aplica igualmente à vida sexual ou ao desejo puramente sexual (e o admitir-se que esse desejo possa existir, sem ‘amor’, implica já certa concepção deste), como também à variedade de emoções e paixões eróticas ligadas ao sexo (e reguladas socialmente pela tradição, os costumes, a cultura, a religião etc.), e ainda a uma vasta gama de progressivas abstrações ou sublimações do complexo sexual (amor ao próximo, amor da humanidade, amor de Deus, o amor como ente epistemológico etc.)” (SENA, 1992, p. 25). Justifica-se, em parte, nossa predisposição que compreende nesta panorâmica o sexo como um *exercício* do amor.

7 Se recorrermos a Octavio Paz, em *A dupla chama* (1994) essa confusão não é estranha; diz o autor que “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenómeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível.” (p. 15)

doméstico que se avoluma a partir da possibilidade da união matrimonial — “só de tentar imaginá-la em funções domésticas eu me arrepiava. Todas as imagens domésticas que eu tinha eram imundas, no meu conceito: minha mãe, minhas tias, as mães dos meus amigos”, reflete. “Imundas, não por sujas, mas porque essa gente aceitara precisamente começar por onde acabavam, com o desprezo delas, as criadas para todo o serviço”. (SENA, 1984, p. 316)

Das várias leituras que justifiquem tal repúdio, uma parece interessante sublinhar: o modelo social do casamento, tornado instituição moral e indelével, acordo que acompanha em pequena escala o próprio estamento social burguês, representa, aos olhos do protagonista de *Sinais de fogo*, o apagamento ou o silenciamento da melhor parte que nos define enquanto carne pulsante — a negação do amor na sua dimensão mais pura, que é sua força natural. Nesse sentido, a ojeriza pela imagem doméstica cumpre no imaginário desse aprendiz a alternativa de preservar a tensão do desejo, o fragor do erótico, a expressão autêntica do encontro dos corpos. É assim que finalmente descobre o amor como continuidade entre os corpos e não resultado da posse do outro; o amor enquanto pulsão rediviva e não expressão passiva da fêmea sob os domínios do macho. Corroboramos nesse sentido a certeza de que Mercedes é seu amor mesmo que outro a tenha desvirginado ou se deite com outros homens. Nesse ínterim, descobre ainda que o amor, mesmo na força mais verdadeira, não é uma dimensão eterna; dois episódios o impelem para essa conclusão: o fim repentino do envolvimento com Mercedes e a não-realização do amor platônico de Rodrigues para com a tia de Jorge. Amplia-se, assim, a compreensão segundo a qual o amor não é uma maneira de retirada dos sujeitos da ribalta de conflitos que é a vida, justamente porque, tal como afirma Octavio Paz (1994), o amor é conflito e não uma felicidade contínua, cruzada entre o destino e a liberdade (a liberdade é estar só e o destino é o fim), ou como sublinha Rougemont: “Só existem romances de amor mortal, isto é, de amor ameaçado e condenado pela própria vida” (1968, p. 13).

Os conflitos do amor entre Jorge e Mercedes são de ordem variada: a relação estreita feita de interesses além dos sexuais com Almeida; a necessidade de realização amorosa longe dos olhos da sociedade, visto que as normas sociais vigentes condenam aqueles que não estavam alinhados pelo compromisso matrimonial, ainda que tais práticas sejam deveras recorrentes; dessas imposições, está a ingerência das línguas que teimam em tornar assuntos de alcova em assunto público. O que se ressalta, e essa parece ser a principal provocação de um romance que também se apresenta como denúncia de certa hipocrisia moral dominante, é como uma *força* de harmonização mútua pode ser condenada socialmente numa mesma sociedade que só pratica às expensas o que condena como se vê envolvida no acentuado contexto de dissensões e violências. Assim, parece adequado confirmar o que Jorge Vaz de Carvalho observa sobre esse impasse propositalmente estabelecido por um escritor que celebrou de maneira diversa as distensões e fulgores do erótico: “O amor erótico aprende-se também como pedagogia e ética de transgressão” (2010, p. 330), transgressão sobretudo contra as imposições

morais fabricadas por um poder que se vê interessado na interferência das liberdades individuais.

É pela força do erótico, por fim, que Jorge descobre a travessia para o outro, permitindo-se uma dialética de subjetividades capaz de ora esclarecê-lo enquanto sujeito para si e para o outro: “A paixão, descobri: era isto: ao mesmo tempo, um desejo ansioso e total de posse exclusiva, e um reconhecimento, entre desesperado e feliz, de todos se identificarem conosco.” (SENA, 1984, p. 241). Eis a descrição da autenticidade do eu e o próprio apelo a um ímpeto de existir. “No momento em que, pela paixão, nos sentíamos mais nós mesmos, era quando todos os outros eram nós mesmos em nós.” (SENA, 1984, p. 241) A descoberta dessas implicações não pode ser ignorada. A alteridade, indispensável à formação do indivíduo, em coexistência com a descoberta do mundo encontra razão significativa no amor porque neste habita — e outra vez recorremos às palavras de Jorge Vaz de Carvalho — “confiança e perturbação, confiança e medo, respeito e aversão, desejo e rejeição” (2010, p. 339). Se bem reparamos, esses termos são constitutivos da nossa condição de ser e estar no mundo. Existir significa estabelecer-se entre uma sucessão de experiências antitéticas. O mundo, tal como repara Jorge, é uma mistura do sórdido e do sublime e as dimensões desses dois sentidos aparecem demonstradas no seu enlace amoroso com Mercedes.

Numa leitura singular acerca do erotismo na poesia de Jorge Sena, Teresa Cristina Cerdeira pontua algo fundamental que justifica e amplia essa compreensão; a atitude escritural deste escritor se pauta no interesse de desfazimento das limitações impostadas pela moral, esta que se revela no curso de aprendizagem da sua personagem em *Sinais de fogo* como uma impostura, *bienséance*. Assim é que, além da dimensão individual é possível atribuir ao impulso erótico certa garantia a “uma defesa ética contra o congelamento dos sentidos, no jogo arriscado e inadiável contra o destino e contra a morte, através de um ângulo bem determinado: a mediação da poesia como modo de ludibriar a fatalidade” (2019, p. 52). Nesse sentido, pelo amor, a forma mais natural das experiências antitéticas, revela-se a própria ordem inextricável do mundo e das coisas — amar é conhecer; pelo amor também se constitui a alternativa de travessia enquanto aprendizagem e contato com a força totalizadora da existência, a que, segundo o mito bíblico cristão, perdemos desde o fim do paraíso genesíaco.

4. Podemos então estabelecer alguns alinhavos, mesmo que provisórios, sobre as observações aqui pontuadas. No retorno antecipado para Lisboa, não é apenas o próprio Jorge que se mostra e se reconhece outro; sua mudança é visível mesmo aos de casa; a certa altura é a mãe quem assim expressa: “— Vieste muito mudado da Figueira. E ainda estou para saber porque foi que tu vieste.” (SENA, 1984, p.478) O protagonista regressa tomado pelo receio sobre os desdobramentos das situações nas quais se envolveu, situações que culminam com o possível fechamento da mão de ferro do Estado sobre suas personagens; regressa tomado pela

irrupção de uma atitude poética ainda mais latente uma vez separado em parte dos seus elementos impulsionadores; e mergulhado na efervescência crítica que o leva a se posicionar ativamente sobre o próprio destino antes auspiciado, decidido e justificado pela vista e interesse exclusivo da família; e motivado a refletir sobre a sociedade da qual faz parte. É singular a posse do espírito *flâneur* que o impele para uma contínua ronda à cidade em processo de descoberta do seu mundo. Numa dessas ocasiões, em visitação à periferia, num encontro com os seus habitantes, reconhece este mundo enquanto desconcerto e se compreende parte de um complexo de situações do qual não é homem à parte; isso porque o mundo, com todas suas formas e deformações, está dentro de nós. Esta é uma das expressões *compreendidas* pelo jovem Jorge.

Assim, as travessias aqui evidenciadas reiteram a existência enquanto realização dialética: eu-História, eu-outro, eu-mundo. Não prevalece — se sim, jamais saberemos, uma vez que o projeto editorial *Monte cativo* se integrou à própria fatalidade do destino ao não se realizar integralmente —, uma opção radical da vigência de pensamentos, de ideologias ou de existências. Mas, de toda forma, vigora o nascedouro do imperativo da desobediência civil pautada na renovação do homem e no despertar de uma consciência ativa, capaz de refiguração do mundo social. O mundo caduco, hipócrita, cerceador é superado pela experiência individual, mais rica, viva e colorida e pela atitude; a situação social e política notadamente repressiva, ignorante e mesquinha, mostra-se como trago amargo que nos obriga romper com a condição de alheado. Da lição aprendida indiretamente com o protagonista de *Sinais de fogo* resulta a necessária revisão de um termo recorrente no seu e no nosso tempo; se não há uma superação de nada, porque existir é pura ambivalência, o que nos resta é a ação. Resistir é, nesse sentido, uma solução cômoda e impraticável em tempos de visíveis divisões terríveis.

Vale então nos perguntarmos sobre a ação de Jorge nesse contexto obnubilado — qual é? E a resposta estará formada ainda no princípio destas notas: a literatura. O conhecimento poético é o que lhe permite formular um discernimento das coisas fora das ideologias dominantes; só dessa maneira é possível vislumbrar alternativas sobre os males do mundo. Notemos pela própria tinta do nosso protagonista: “o publicar versos era tentar estabelecer pontes entre as pessoas que, na vida, não nos entenderiam nem nos encheriam o frígido vazio entre nós interposto”, diz, “e que, não entendendo claramente o que para mim também não era claro, seriam levados por momentos a viver lá onde a realidade estava como um dado de experiência decantada e transposta” (SENA, 1984, p. 497). Todo retrabalho com a realidade não se opera pela negação ou afirmação veemente de determinadas verdades; consiste na renovação da linguagem que a determina. A alternativa pelo poético reafirma uma postura segundo a qual mais que o indispensável trabalho de se interrogar sobre as coisas e de denunciá-las é preciso saber-se e transformá-las, dinâmica que nos implica enquanto sujeitos ao mesmo tempo intérpretes e agentes. A confirmação dessa metamorfose do homem em poeta é logo confirmada

por Jorge, uma vez enfrentado esse primeiro confronto com o mundo e a modificação deste pelo material verbal nascente: “Ali estava eu, para todos os efeitos transformado em poeta, por obra e graça...” (SENA, 1984, p. 497)

Como sublinha Jorge Vaz de Carvalho (2010), a literatura, tal como descobre o protagonista do romance de Jorge de Sena, é produto de uma intuição formada por uma apreensão fenomenológica do mundo, intersecção entre a vida individual e o reconhecimento de seu lugar social e histórico; no longo périplo de um dia pela periferia de Lisboa, que resulta ao protagonista o encontro arbitrário e sensual com vadios que se banham às sombras da Torre de Belém, a vista da gente pobre que se apinha entre os barracos, a reflexão descompromissada da qual mostramos minúscula parte anteriormente e que resulta numa visão fantástico-erótica terminada entre a concepção de novos poemas e o episódio de uma violenta masturbação, Jorge, tomado agora pelos arroubos de uma volição psicológica que sempre o assalta no contato cru com o seu entorno, algo que não se mostra visível ao primeiro olhar, comenta no que se vislumbra como a *descoberta da realidade*, sendo esta a que procuramos: “Rememorando vagamente (pois que as palavras se recusavam à memória) tudo o que escrevera, senti que só a realidade, a outra, a que se considera realidade, eu procurara.” Esta realidade, reitera “com certo orgulho triste”, “estava dentro de mim” (SENA, 1984, p. 496-497).

A alternativa pelo poético permite a Jorge que uma leitura coerente do mundo não passa pela refutação das superfícies atuantes e sim pela renovação profunda das dinâmicas do pensamento sem desconsiderar o uni e o diverso que nos define enquanto comunidade humana. Tal como define Wilhelm Dilthey (2010), ao revelar a relação causal entre processos e ações que constituem uma existência, a obra “permite reviver os valores que um acontecimento e suas partes adquirem no conjunto da vida” (p. 321); ao poético compete o supraindividual, resultado do “nexo estrutural entre o vivenciado e a expressão do vivenciado” (p. 344). Isto é: “Dessa forma, a obra poética ajuda-nos a entender a vida. Com os olhos do grande poeta atentamos ao valor e ao nexos das coisas humanas” (p. 321). Se a poesia é a criação de um mundo diferente, como reflete certa personagem misteriosa que salva Jorge e o amigo Luís das garras dos agitadores da ditadura — recobrando o conteúdo da epígrafe do começo deste texto — este mundo não é o melhor, nem o perfeito, tampouco o que substituirá o mundo nosso. É o mundo através do qual podemos observar o que deixamos de observar com os olhos comuns. Quer dizer, o poético é uma alternativa de saber por que nos amplia a capacidade de conhecer, o que não é, paradoxalmente, uma salvação. Se algo nos conforta, também não é a nossa danação. Do contrário, podemos ao menos encontrar nele modos de não perecer ao fatalismo a que tudo e todos se destinam. Esta é talvez a maior das descobertas nessa travessia. Vale sublinhar a reflexão realizada por Jorge sobre o discurso da mãe, tão logo o estouro da Revolta dos Barcos; diz ela: “— Tem cuidado, não te desgraces, nem nos desgraces a nós.” Em seguida, ele reflete:



Fui para casa de banho, a pensar naquela filosofia: ‘não te desgraces, nem a nós’, como se desgraçar voluntariamente ou por inadvertência, ou por inesperada consequência, *os outros* fosse decididamente secundário. Tremi, reconhecendo naquilo o pior dos egoísmos, sem dúvida. O egoísmo da inocência, da ignorância, do conformismo, o egoísmo pavoroso dos que querem, e querem os outros, inocentes, ignorantes, e conformados, cada um fechado sossegadamente na sua paz, e defendendo, pior que com ferocidade, com bondade e até honesta doçura, as fronteiras invioláveis do seu primeiro, segundo ou terceiro andar, mais as pratas e os filhos contra a invasão de qualquer grito de angústia. (SENA, 1984, p. 516)

*Sinais de fogo* atesta que a travessia é sobreposição de um ponto ao outro, o alcance da terceira margem. E, em qual outra circunstância, se não pela literatura, podemos alcançar passagens ou sobreposições tão lúcidas (incluindo as sobre nossa condição) quais essas que acabamos de ler pela expressão de Jorge?

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. “O romance de educação e sua importância na história do realismo”. In: **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARVALHO, Jorge Vaz de. **Jorge de Sena: *Sinais de fogo* como romance de formação**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “Pra que rimar amor e dor? Erotismo, ética e poesia em Jorge de Sena”. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes; SANTOS, Gilda (Orgs.). **Revista 7faces**. Natal, ano 10, n.19, p.49-68, jan.-jul. 2019.
- DILTHEY, Wilhelm. “Goethe e a fantasia poética”. In: **Filosofia e educação: textos selecionados**. Trad. de Alfred Joseph Keller e Maria Nazaré de Camargo Pacheco Amaral. São Paulo: EDUSP, 2010.
- GHEERBRANT, Jean; CHEVALIER, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa e Angela Melin. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. “Jorge de Sena e a Guerra Civil de Espanha”. In: LOURENÇO, Jorge Fazenda; VIEIRA, Inês Espada (Orgs.). **Guerra Civil de Espanha: cruzando fronteiras 70 anos depois**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007.
- MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Trad. de Natasha Belfort Palmeira, São Paulo: Todavia, 2020.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Trad. Ana Hatherly. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1968.
- SENA, Jorge de. **Amor e outros verbetes**. Lisboa: Edições 70, 1992.

SENA, Jorge de. **Sinais de fogo**. 3 ed. Lisboa: Edições 70, 1984.

SENA, Jorge de. **Sobre Teoria e Crítica Literária**. Porto: Caixotim, 2008.

SENA, Mécia de (Org.). **Correspondência Jorge de Sena — José Augusto França**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

SENA, Mécia de. “Introdução à 3ª edição”. In: SENNA, Jorge de. **Sinais de fogo**. 3 ed. Lisboa: Edições 70, 1984, p.1-18.

# Ler e depois

SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PETRAQUIM, Luís Carlos (org.) *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2019.

Guilherme Rezende Machado<sup>1</sup>

Publicado em 2019 pela Editora Kapulana, *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios* traz um mosaico de experiências muito bem encaixadas, desde a própria forma do título. Lidas as páginas em suas diferentes expressões de escrita, percebe-se que não é ao mero acaso o uso da conjunção “&” entre os gêneros: memórias, crônicas e ensaios. Uma discussão salutar percorre o livro: a questão do limite entre o cinema documentário e o cinema de ficção é abordada em todas as entrevistas, rendendo opiniões congruentes e divergentes. O último ensaio do livro, intitulado “Da fotografia ao teatro, da retórica à poética. Reflexão sobre *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra”, escrito por Júlio Machado, ilustra, por sua vez, a importância de tal discussão para o cinema em Moçambique (e no mundo) e fornece reflexão fértil sobre como é representativa a forma com que *CineGrafias Moçambicanas* está organizado & editado & inserido no debate cinematográfico contemporâneo.

O ensaio de Júlio Machado dedica-se a questionar os limites entre ficção e documentário, fazendo digressões conceituais sobre fotografia e teatro como possíveis influências que delineiam esse limite. A fotografia para o documentário e o teatro para a ficção são vinculações exploradas, questionadas e até mesmo negadas no processo de descobrir em Ruy Guerra e em *Mueda* experimentações da linguagem, um diretor que, por intermédio de locações onde ocorreram os reais eventos em cuja história se baseia e por meio do trabalho com atores sociais e testemunhos do massacre de Mueda em 1960, explora a dimensão dos fatos históricos a partir de estratégias teatrais em cena. Julio Machado, já nos fins do ensaio, ressalta:

<sup>1</sup> Cursando Letras - Literaturas de Língua Portuguesa na UFRJ, é pesquisador no Setor de Literaturas Africanas do Departamento de Letras Vernáculas, na linha de pesquisa “Literaturas portuguesa e africanas: relação entre cultura e arte”.



*Mueda, memória e massacre* pode ser visto como documentário, como ficção ou como o que quer que seja. O importante mesmo é que, como grande e indispensável filme que é, seja visto e debatido como parte da memória viva e móvel de Moçambique. (p. 237)

Tomemos tal afirmação por empréstimo, voltando a comentar outros textos de *CineGrafias*. Novamente em “Grafias”, observamos a letra maiúscula no meio do termo representar os múltiplos ensaios e entrevistas presentes no livro. Não é ao acaso que, no filme supracitado de Ruy Guerra, encontra-se a palavra “memória” antes de “massacre”, como comenta Júlio Machado. Enquanto no filme “memória”, essa instância que revisita e recria ao mesmo tempo o passado, ganha centralidade em relação à triste realidade de “massacre”, no título da obra *CineGrafias*, vemos o cinema ser contado e pensado por grafias múltiplas, ora em uma estrutura mais livre e fluida, nas entrevistas e crônicas, ora de forma mais acadêmica nos ensaios. Na medida em que alguns textos estão carregados de afetos, lembranças, esperanças e individualidade, outros, ainda que não esgotem tais qualidades, procuram mais o caminho da análise e reflexão sobre a história de Moçambique e sobre seu cinema.

Organizado por Carmen Tindó Secco, Ana Mafalda Leite e Luís Carlos Patraquim, *CineGrafias* figura como poucas obras a reunir tantos cineastas de maneiras distintas. A trajetória do cinema em Moçambique, aliada à indagação sobre o papel e as condições de cineastas no presente, segundo os organizadores já na apresentação, conduzem a uma teia de opiniões que não se isentam de se cruzarem durante o livro.

Seguindo nessa direção, quatro partes são anunciadas. A primeira, intitulada “O cinema moçambicano”, é constituída pelos ensaios: “O cinema colonial Moçambicano”, escrito por Guido Covents, e “Moçambique do cinema à Literatura: sequência de um filme em progresso”, da autoria de Luís Carlos Patraquim. O primeiro ensaio trata do cinema entre 1897 e 1974 e seus efeitos de dominação e segregação racial, espacial e urbano, principalmente na antiga capital moçambicana Lourenço Marques (hoje Maputo). Guido Covents destaca a importância do cinema na então colônia portuguesa, elencando como progressivamente o cinema em Moçambique vai deixando de ser instrumento de dominação para ganhar uma tessitura local, seja pelas discussões sobre o racismo em espaços de projeção fílmica, pela chegada de novos filmes não-europeus, como o indiano, paquistanês, e mais tarde o cinema brasileiro e mexicano, pela absorção do *jazz* e demais traços musicais da cultura afro-americana no advento do cinema sonoro, pela emancipação do indivíduo cuja mente foi mudada e mudou o cinema existente até então.

Já o texto de Patraquim desloca-se para o contexto de independência e pós independência fazendo um movimento interessante de sequência e ruptura com o texto anterior. Enquanto Covents ressalta a importância do cinema no caminho, que, parece, culminará na independência, Patraquim, debruçado sobre o histórico 25 de junho e seus desdobramentos,

escreve, ácido e cirúrgico, apontando as contradições da revolução que quer negar a Tradição em prol da Mulher e do Homem Novo. Patraquim irá ainda mais adiante, mostrando que:

O Estado e o pensamento indo-europeu são tão centralizados e destruidores da diferença quanto o poder pré-colonial africano, pouco ou muito islamizado ou cristianizado, que limita o esforço de unificação à instância política. (p. 65)

Esse ensaio salienta o contributo africano para a cultura, filosofia e política global, contrapondo as antinomias Tradição/Modernidade em que tanto se amparam filósofos e escritores como Hegel e Joseph Conrad, citando ainda dezenas de artistas, políticos, personalidades e pensadores da diáspora, desde Bill T. Jones, coreógrafo afro-americano, Martin Luther King, a cantora Mariane Anderson até Joseph Ki-Zerbo e o nobel Wole Soyinka. É dessa forma que Luís Carlos Patraquim parece mostrar a “colonização” ainda presente, que perdura em “colonialidades internas” (como diria Walter Dignolo), reiterando marcas de um passado que, urgentemente, precisa deixar de se repetir no futuro.

O cineasta Sol de Carvalho, em sua entrevista na segunda parte do livro, ao responder sobre o nascimento do cinema moçambicano, diz:

Indexar o nascimento do cinema em Moçambique ao nascimento do País [1975] parece um pouco pretensioso e historicamente errado. Claro que ficamos sempre com o velho debate sobre se devemos assumir como “nosso” aquilo que foi produção artística do ocupante. A tendência é de assumir como nosso o que foi de “esquerda” e deixar para eles (os colonialistas) o que foi de “direita”. Parece-me muito redutor e prefiro assumir que o que foi produzido sobre a nossa vida (como nação e, outrora, como colônia) seja assumido como também nosso, independentemente do posicionamento político. Desse ponto de vista, o cinema em Moçambique nasceu bastante antes da independência [...]. (p.116)

O ponto ressaltado na entrevista, novamente, alude à importância da forma como *CineGrafias Moçambicanas* está organizado, pois, ao trazer já no início um panorama do cinema antes e depois da independência, tanto pelos textos de Guido Covents e Patraquim como também pela fotografia do Cine Império (p.22), pelos filmes *Mueda* (p.23), *Virgem Margarida* (p.24) e *O dia em que explodiu Mabatabata* (p.25), o livro atende aos assuntos para os quais Sol de Carvalho chama atenção. A multiplicidade de opiniões, formatos e gêneros possibilita ao livro atentar a questões levantadas nas próprias entrevistas dos cineastas. Uma ocasião possível apenas em um projeto, cuja história é costurada por vários retalhos e suas várias cores, algo de difícil execução, se a premissa fosse a construção de uma história oficial do cinema em Moçambique.

Dentre os entrevistados da segunda parte estão Ruy Guerra, Camilo de Sousa, Licínio Azevedo, Isabel Noronha, Sol de Carvalho, João Ribeiro e Yara Costa. Com exceção de Ruy Guerra - entrevistado pessoalmente por Oliver Handouchi e Vavy Pacheco Borges - e Camilo de Sousa e Isabel Noronha - cujas entrevistas foram gravadas por Ana Mafalda Leite -, as



demais entrevistas foram feitas por correspondência entre entrevistados e os organizadores do livro. Essa diferença de formato entre as entrevistas acarreta certa mudança na fluidez da construção das respostas, tendo as escritas um aspecto de elaboração mais demorado e sintético que as entrevistas pessoais, cujas formas são mais soltas.

Um hiato de pelo menos cinco anos entre a entrevista de Ruy Guerra (2012) e a de Licínio Azevedo, em 2017, é marcado pelas alterações na estrutura das perguntas, que, de 2017 para frente, são as mesmas. Enquanto o formato da entrevista, pessoal e escrito, parece demarcar diferenças nas respostas dos entrevistados, a estrutura das perguntas basicamente iguais (com exceção das feitas a Ruy Guerra) permite ao leitor enxergar os contrastes de opiniões sobre o passado, os fatos históricos que marcaram essa geração, os diversos caminhos seguidos por cada cineasta, os posicionamentos acerca do cinema nos tempos atuais.

O jornal cinematográfico *Kuxa Kanema* é, do começo ao final das entrevistas, um divisor de águas para o cinema moçambicano. Esse jornal, escolhido pelo então governo de Samora Machel (1975) para ser o canal de comunicação entre o Estado e o povo, circulou em Moçambique de 1976 a 1991 e configura, na opinião de praticamente todos os entrevistados, a escola (informal) de cinema de Moçambique. A necessidade de produção de conteúdo semanal sobre os acontecimentos no país exigia, segundo Sol de Carvalho, um aprendizado muito rápido e prático com as ferramentas cinematográficas disponibilizadas pelo INC – Instituto Nacional de Cinema. Como narra Isabel Noronha, de forma histórica (durante a entrevista) e com muito afeto em uma de suas crônicas, esse jornal foi a porta de entrada para sua carreira de cineasta, uma vez ter ela começado como produtora do *Kuxa Kanema*.

O desenvolvimento do cinema em Moçambique encontra nessas várias narrativas esse ponto incontornável que é o jornal filmado, ao mesmo tempo que abre caminhos diversos para seus integrantes. É o caso de Licínio Azevedo, que, já na década de setenta, inicia suas viagens pelo interior de Moçambique em busca das zonas mais afastadas da capital Maputo, a fim de colher histórias férteis para sua produção, conforme escreve na terceira parte do *CineGrafias* dedicada às crônicas dos cineastas.

A quarta parte do livro, destinada aos ensaios, além do já citado texto do Júlio Machado, tem no trabalho de Ute Fendler o estudo do “fantástico” sendo analisado em produções filmicas dos cineastas João Ribeiro, Licínio Azevedo e Sol de Carvalho. Inevitáveis, durante a leitura do texto de Ute, são os questionamentos sobre qual é o “real” sentido representado por cada diretor em seus respectivos filmes. Quando a autora do ensaio aborda o filme *Comboio de sal e açúcar*, de Licínio Azevedo, isso fica evidente:

Azevedo insere, esporadicamente, comentários como estes fragmentos de reflexões que abrem, na narrativa e nas cenas de guerra, brechas por onde entram os fragmentos narrativos que indicam a *coexistência de outras narrativas possíveis em relação à concepção de tempo e espaço*. Quando, por exemplo, precisam reparar os trilhos, o comandante confirma que podem trabalhar tranquilamente sem medo, porque teve a informação de que não haveria ataques. Não há comentários, perguntas, só momento de surpresa e espanto que dá a *impressão de uma presença invisível, mas determinante para o presente*. (Grifo nosso. p. 218)

O discurso de Ute Fendler se tece a partir de um ponto de vista interpretativo. Ainda que seu discurso seja muito bem colocado, sempre fica um hiato de interpretação entre o que o filme faz ressoar em quem assiste à película e a intenção primeira do diretor. Nesse caso, as crônicas e a entrevista de Licínio podem, em alguma medida, diluir esse hiato, quando o diretor é categórico acerca da relevância do “sobrenatural”, ou melhor, das crenças animistas do mundo “mágico” moçambicano:

Numa filmagem, vi e filmei um caçador, com poderes secretos conduzir um grupo de elefantes que havia invadido uma aldeia e investido contra os seus moradores, como se ele fosse o pastor e os elefantes fossem os seus bois ou cabritos. Tudo isso, para mim, é uma parte fundamental do Moçambique cinematográfico. Quem não acredita que o crocodilo que ataca uma pessoa, na beira de um rio, foi enviado por alguém, não mergulhou nessa realidade e não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os crocodilos raptam pessoas e as levam para ilhas para trabalharem para eles, em machambas<sup>1</sup> secretas, não pode fazer filme em Moçambique. (p. 157)

Essa possibilidade de ler uma interpretação acerca de certo aspecto fílmico e, no mesmo livro, conhecer a opinião de quem dirigiu esse filme, é preciosa por permitir ver representadas, tanto no discurso cinematográfico como no ensaístico, facetas e crenças da sociedade moçambicana.

Se, no cinema, a forma do filme<sup>2</sup> é tão essencial quanto a história a ser contada, não acontece diferente com *CineGrafias Moçambicanas*, livro preocupado com as duas questões. Na tradição acadêmica, não é incomum a publicação de livros, com diferentes ensaios e formatos sobre os mais diversos assuntos, ter como prioridade o contributo reflexivo e científico, recaindo, geralmente, sobre obras de ficção, poesia e arte, a específica preocupação com a forma. *CineGrafias* une e faz dessa preocupação com a forma também um contributo reflexivo: “como falar sobre o cinema realizado num país de história tão híbrida com essa arte, de forma a representar as duas coisas?”

As palavras da cineasta Yara Costa em sua entrevista são ilustrativas dessa prática:

Não saberia como classificar o meu filme e, de fato, não gostaria de ter de o fazer. Para mim, documentário, ficção, docuficção são apenas possibilidades diferentes de contar uma mesma história. Eu tento usar aquelas que me são disponíveis e que me servem para cada momento que necessito de cada uma delas. (p.131)

Tal citação e o livro *CineGrafias Moçambicanas* incitam, por conseguinte, à ideia de que esse caráter híbrido das produções é uma necessidade de reformulação constante não só da linguagem cinematográfica, mas das artes em geral.

1 “Machambas” são plantações.

2 *A forma do filme*, de Serguei Eisenstein, 1949.

**BRUGIONI, Elena.** *Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019

Julia Goulart<sup>1</sup>

A representação literária é um gesto de linguagem que perpassa algumas questões inerentes ao processo de pôr o continente africano em discurso. Se a arte produz imagens – sejam visuais (artes plásticas e cinematográficas) ou verbais (literatura escrita ou oral) – o significante “África”<sup>2</sup>, por meio da representação, sofre uma construção imagética, desde o período colonial até a contemporaneidade, responsável pela formação de um imaginário coletivo ocidental, notadamente exótico e fabuloso. Dos estigmas e estereótipos que sustentam esse pensamento opressor, destaco a ideia de supremacia da razão crítica cartesiana. Noção que desvaloriza outras linhas de organização do pensamento. Nesse sentido, tudo o que foge à lógica e à visão de mundo do sistema de produção capitalista, que escapa a esse centro magnético e irradiante, é menosprezado e posto em posição periférica.

Ideias e representações que são desconstruídas e questionadas por Elena Brugioni em sua obra *Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto* (2019). O livro é composto por uma introdução, na qual a autora explicita sua metodologia, nove capítulos e uma conclusão dos argumentos expostos no decorrer do texto. A obra de Elena Brugioni busca, por meio da comparação entre as literaturas africanas, repensar a recepção crítica desses textos pelo corpo acadêmico e intelectual ocidental e demonstrar a contribuição destes para a recriação de novos paradigmas epistemológicos existentes nas ciências humanas. Essas questões dividem o livro em duas partes fundamentais: a primeira é marcada pela teoria literária e a crítica social, bem como pelo diálogo intertextual com diversos teóricos da

<sup>1</sup> É Doutoranda Letras Vernáculas da UFRJ. Seus estudos são voltados para literaturas de língua portuguesa, com ênfase nas literaturas africanas. Aprofunda-se em questões inerentes ao campo da poesia. Atualmente, seu trabalho é sobre a obra do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho.

<sup>2</sup> A palavra África foi grafada com os sinais de aspas, a fim de evidenciar o seu caráter ambíguo, já que se trata de um continente formado por diferentes países e culturas e não de um território único e homogêneo.

Literatura e da História e pela revisão de conceitos e ideias presentes no campo teórico dos estudos da pós-colonialidade e da pós-modernidade; e a segunda é caracterizada por um exercício de literatura comparada entre os textos produzidos pelos países africanos, o que possibilita o levantamento de um *corpus* capaz de argumentar contra uma recepção crítica ocidental estereotipada e vazia.

*Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto* é uma obra fundamental no sentido da desconstrução da imagem fantasiosa que permeia ainda, mesmo após as lutas de libertação, os países africanos. A preocupação com a representação revela-se, então, como um fio condutor textual que perpassa toda a argumentação estabelecida. Acredito que a obra de Elena Brugioni tenha sua essência compreendida a partir da leitura deste trecho presente no texto:

Dessa forma, a representação corre o risco de reproduzir uma narrativa “estabelecida”, sobretudo nos meios de comunicação, que corresponde ao que tem sido definido como “história única”, proporcionando um conjunto de questões direcionadas a uma problematização complexa no que concerne às práticas de representação – escritas ou visuais – e ao horizonte de expectativa e recepção em que se inscrevem, e sugerindo uma reflexão situada que obriga a repensar o significado das representações e o seu agenciamento no que tem sido descrito como “sociedade do relato”. (BRUGIONI, 2019, p. 128)

O romance histórico, como uma categoria de representação literária, é discutido no contexto de pós-colonial. Os romances são capazes de redefinir o campo conceitual desse gênero literário porque repensam a relação entre espaço e história na pós-colonialidade. De acordo com Elena Brugioni, citando Jean-François Lyotard em seu ensaio *The post modern condition: A report on knowledge* (1979), a pós-modernidade não aceita esses tipos de gêneros literários, como as grandes narrativas, a religião, o marxismo e o liberalismo, o que faz surgir a ascensão de microrrelatos – textos não totalizantes e localizados – os quais dão conta da complexidade e heterogeneidade da sociedade pós-moderna. A pós-modernidade é o momento em que o ocidente adquire a consciência de que não há uma história única. A narrativa pós-moderna desmonta o padrão dos cânones das grandes narrativas ocidentais, nos quais o tempo assume o caráter histórico, linear e sequencial, já que estes são marcados por uma “constelação de histórias menores subjetivas”, o que faz da memória e da experiência matrizes desse pensamento que retece a história por uma perspectiva outra não-ocidentalizada. Nesse sentido, a autora destaca que o debate historiográfico pós-moderno aponta para a subjetividade e pode correr o risco de ser entendido como algo inferior e menor em comparação àquilo arrebatado de racionalidade. Há, portanto, a desconstrução da visão historicista e positivista da disciplina História. A metanarrativa historiográfica revela-se, assim, com um “paradigma estético e crítico da pós-modernidade”, que revisa as relações entre Literatura e História. Essa metaficção historiográfica levantada pela autora apreende as relações entre o tempo fragmentado da experiência colonial, isto é, o corte da sociedade pela opressão colonial, e a representação

nacional. Por isso, o tempo pós-colonial é descontínuo e não-sincrônico e se entrelaça ao imaginário da nação, “...através de um relato que não organiza, mas apenas dá conta da desorientação do narrado e do vivido...”. É, então, que Elena Brugioni apresenta um momento cativante da obra relacionado à categoria do realismo mágico, noção literária mal compreendida pela crítica ocidental. Essa categorização nas literaturas africanas pode tornar-se preconceituosa, já que reduz a relação entre representação e identidade nacional pós-colonial. O realismo mágico, muitas vezes, é visto por uma perspectiva única possível das literaturas africanas pós-coloniais, entretanto, há outros modelos de negociação entre as representações literárias e o mundo. O discurso histórico produzido por autores das literaturas africanas vai além da estética, alcançando novas formas epistemológicas de repensar a História.

Sobre a crítica e a recepção dos textos de literaturas africanas, aspecto fortemente explorado e retomado diversas vezes no texto, como uma espécie de *leitmotiv* argumentativo, Elena Brugioni define a crítica pós-colonial por meio de uma leitura da conservação das relações desiguais entre as nações globais, haja vista a permanência das diversas formas de imperialismos no contexto do neoliberalismo. A crítica pós-colonial falha porque não auxilia na emancipação social, crítica e intelectual dos países, quando faz permanecer critérios e ideias que fomentam exotismos. Além disso, essa concebe e legitima a leitura e a crítica dos textos por interpretações vulgares e repetitivas que não dão conta da profundidade estética e crítica das obras, ressaltando apenas questões como tradição/modernidade e escrita/oralidade. Destaco, dessa maneira, um dos fragmentos de maior lucidez e contribuição para os estudos de literaturas africanas presente na obra:

Uma dobra crítica e conceitual indispensável para que o gesto crítico pós-colonial renove seus significados emancipatórios no que concerne à crítica às literaturas africanas, desmarcando-se de epistemologias essencialistas assombradas por localismos celebratórios que, mais de que mostrarem o agenciamento político das experiências culturais e dos seus significados contemporâneos, (re-)colocam o outro fora do espaço e do tempo e, logo, do mundo e da história. (BRUGIONI, 2019, p. 62)

As literaturas de Mia Couto, Borges Coelho e Ba Ka Khosa são citadas com frequência no texto, com o intuito de exemplificar a problemática da crítica ocidental das literaturas africanas. Mia Couto também é lido por essa crítica de forma reducionista, quando esta só ressalta a questão do hibridismo e do realismo mágico, ignorando a dimensão política profunda do texto. Ba Ka Khosa e Borges Coelho possuem obras que contribuem para o adensamento da crítica pós-colonial, trazendo à tona outras questões importantes, como utopia, crise, memória, história, resistência, emancipação e nação. A oralidade nos livros de Mia Couto é vista, equivocadamente, somente como um paradigma cultural e não alcança a sua dimensão de estética e poética. Elena Brugioni propõe uma descolonização conceitual que põe fim ao binarismo entre escrita e oralidade, para repensar o significado do “dizer” nas literaturas africanas, isto é, uma tradução estética e política, capaz de dar voz ao outro.

O orientalismo é outro tema abordado na obra. Elena Brugioni acena para um paradigma do Índico como uma categoria única de análise. O Índico e a imagem do oceano que carrega uma infinidade de caleidoscópios culturais. Moçambique é apreendido como um lugar geográfico poetizado, pautado nas relações entre o oceano e a terra, uma espécie de “espaço líquido”. As teorias de Edward W. Said defendidas no livro *Orientalismo* (1978) são retomadas pela autora para se referir às análises e críticas literárias reprodutoras do conceito do orientalismo. Ela caracteriza as obras literárias produzidas em Moçambique por meio de uma interrogação do passado e uma configuração temporal fragmentária. A escolha por narrativas breves demonstra a necessidade de contraponto com a história, tornando-se, então, um projeto estético. Ideia entendida na referência à obra de Borges Coelho *Indício Índicos* (2005), na qual o mar é percebido como um “arquivo líquido”, ou seja, a memória que ressignifica o espaço físico e estético da nação.

A literatura não é a única forma de representação dos países africanos indicada no livro. Elena Brugioni realiza um diálogo com acontecimentos atuais ao analisar o caso das adolescentes nigerianas raptadas pelo grupo terrorista Boko Haram e a campanha de sensibilização mundial promovidas nas redes sociais e nos outros meios midiáticos. A apropriação das imagens de outras crianças para representar a imagem das adolescentes raptadas foi uma atitude midiática de extremo incômodo para a autora. A partir dessa falsificação de imagens, ela atenta para uma atitude estereotipada de representação. Além disso, a crítica dos romances protagonizados por crianças também é problematizada. A criança possui a imagem de subalternidade. Os romances de formação das literaturas africanas utilizam a infância como o espaço, em que se articulam as histórias privadas e a história para repensar a pós-colonialidade e seus desafios, ideia construída no texto pela metaforização dos tempos passado, presente e futuro. A recepção da crítica das literaturas africanas de língua inglesa e francesa sobre o subgênero que centraliza a infância pode contribuir para a formação de uma exotização e estereótipos, o que é nomeado como “exótico pós-colonial”.

Outra questão importante explorada por Elena Brugioni é a constituição e organização do paradigma dos cânones do universo literário de língua portuguesa. No capítulo dedicado à literatura de Arménio Vieira, escritor de Cabo-Verde, ela aponta para a imagem do escritor entendido como um cânone-menor, porque a legitimação exógena assim o considera. Arménio Vieira é um autor que foge ao telurismo e se preocupa mais com as peculiaridades estéticas. Ele divergia da geração da clareza, nacionalista e ideológica, apresentando maior preocupação formal e estética, o que, por meio da metaforização do discurso, elabora uma leitura singular do contexto cabo-verdiano. O escritor, além disso, é caracterizado com uma espécie de criador de um “arquivo literário”, já que menciona outros escritores canônicos. Essa menção é realizada por meio de uma proposta estética e possibilita a desconstrução da hegemonia dos cânones literários europeus em relação à marginalização de outros textos não-europeus. Elena



Brugioni ressalta, nesse sentido, a neocolonização literária entre os países de língua portuguesa. Entretanto, a vitória de Arménio Viera do Prêmio Camões mostra que a visão exógena do que se entende como cânone literário periférico vem sofrendo mudanças.

A leitura de *Literaturas Africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto* é uma experiência textual e conceitual profunda no campo de análise da crítica das literaturas africanas. O estudo de casos, como a leitura das obras de autores como Borges Coelho, Arménio Vieira, Mia Couto e Abdulai Sila, demonstra um olhar crítico da autora que se debruça sobre as formas do texto para repensar conceitos e revisar a recepção crítica. O intertexto com referências teóricas a Lyotard, Said, Mbembe, Bhabha e Deleuze enriquece ainda mais o debate e a argumentação. Desconstruções de paradigmas críticos e representações em contraponto são gestos de escrita que evidenciam uma reflexão textual particular das literaturas africanas de língua portuguesa, bem como uma proposta de (re)leituras das representações dos contextos africanos marcada pela abordagem múltipla da contemporaneidade pós-colonial.

**TARUMA, Álvaro. *Para uma cartografia da noite*. Maputo: Literatas, 2016.**  
**TARUMA, Álvaro. *Matéria para um grito*. Maputo: Cavalo do Mar, 2018.**

Sara A. Jona Laisse<sup>1</sup>

(Nesta recensão crítica abordo duas obras de um jovem escritor moçambicano, autor que se estreou em 2016 e tem uma outra obra publicada em 2018, ambas bem recebidas pela crítica, dada a sua qualidade literária. Faço uma síntese desses livros e os coloco a mesmo nível que a obra de Eduardo White, um escritor renomado da língua portuguesa. A crítica à perda de valores morais, a morte e à má governação do país são as temáticas centrais dessas duas obras, numa escrita de poesia em prosa, na qual a autoficção e a metapoesia são predominantes.)

#### **PELA POESIA, COM A POESIA, ATRAVÉS DA POESIA: O GRITO DE ÁLVARO TARUMA**

Álvaro Taruma inicia a sua escrita em 2014, com a publicação de textos em jornais e em revistas moçambicanas. É autor de duas obras literárias, nomeadamente *Para uma Cartografia da Noite* (2016), com 91 páginas, divididas nas seguintes partes: Breves “Anotações” de um Sonâmbulo; Vigílias; Amor: Dia, Depois Noite; Impressões e Assombros. A outra obra literária é *Matéria para um Grito* (2018), tem 109 páginas e é composta por três partes: Panfletos contra o Silêncio; A cidade de todos os Náufragos e Um Homem despede-se de si. Em ambos trabalhos o autor sugere a indicação das obras e dos autores moçambicanos e da literatura universal que o inspiraram na escrita, através de epígrafes e de dedicatórias.

Nasceu na província de Maputo, Ilha de Inhaca. Formou-se em Sociologia e Antropologia e ainda em Ensino de Português. Em 2016 ganhou uma menção honrosa no Concurso literário “10 de Novembro”, que celebra o aniversário da Cidade de Maputo. Foi vencedor do prémio BCI de literatura em Moçambique, edição de 2018. Muito cedo granjeou a simpatia da crítica no seu país, que o considera um dos melhores poetas da nova geração<sup>2</sup> de escritores, pela qualidade da sua obra.

<sup>1</sup> Formada em Literaturas e Culturas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é docente de Cultura Moçambicana e de Métodos de Pesquisa, na Universidade Politécnica. Contacto [saralaisse@yahoo.com.br](mailto:saralaisse@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Há marcos socio-históricos na História da Literatura Moçambicana, que dão como adquirida a ideia da existência das seguintes gerações de escritores moçambicanos: a primeira, a dos combatentes da Luta de Libertação Nacional, os cultores da Poesia de Combate; a segunda, a dos “jovens da Charrua”, que começaram com as suas publicações nos anos 80, rompendo com a estética literária anterior, a da poesia panfletária; e uma nova vaga de escritores, a maioria dos quais começa a publicar nos anos 90, a chamada nova geração de escritores.

São sobretudo o sonho, a noite e a vida dos moçambicanos que norteiam a sua primeira obra literária, considerada como autoficção e que é composta por alguns textos que, de algum modo, dialogam com os do escritor moçambicano Eduardo White (1963-2014), um dos mais qualificados da língua portuguesa. Esse diálogo se estabelece não apenas através da eleição da escrita autobiográfica, como também da escrita sobre o sonho e a morte, da crítica a determinados modelos democráticos que têm lugar no seu país, do governo do dia e ainda da escolha da metapoética e da prosa poética como pano de fundo da sua escrita literária.

As diferentes preocupações com Moçambique podem ser sistematizadas através da representação que o poeta faz, ao colocar um sujeito poético que afirma:

Entristeço-me sempre que me revejo neste trapezista solitário no circo cada vez mais vazio e assustador, de onde só se aplaude os astutos malabaristas do jogo da democracia. Assusto-me, e é com esse susto que me fulmino cada vez mais que se avariam os motores da razão dos nossos governantes. E quase me é suicida esta vontade súbita de caminhar sobre a estreita corda que é o chão do meu país, regado pelo sangue que se derrama sempre que se calam frente à ecuménica mesa do diálogo. // Moro de vagar, em cada vez que piso este traço sideral que é o húmus da minha nação [...]. (TARUMA, 2016, p. 85)

Há um exercício de cidadania que faz o poeta, sugerindo a ideia de que, no seu país, há dificuldade em denunciarem-se irregularidades cometidas por governantes. Quanto ao que alude e que pode ser conferido entre as pp. 85 e 87, poucos moçambicanos se abrem a denunciar diferentes atrocidades, tais como a fome, a miséria, por receio de represálias por parte de quem detém o poder.

A poesia de Taruma é de carácter político. O poeta chega a criticar a existência da *kalasnikov*, símbolo que faz parte da bandeira nacional.

Ao mostrar a sua desilusão pelo país, o sujeito poético, na obra acabada de referir, chega a utilizar expressões fortes como: “cemitério de loucos”, para designar o país; [...] “desejo erótico de acrescentar, em frente à primeiríssima lera desta terra (Maputo), o ú para depois apartar a sílaba inicial, e seguidamente repetir-lhe o nome no feminino, a ver se lhe enfio no cu” [...]; ...“frenético mijo”, etc cf. p. 86; linguagem similar a que Eduardo White utilizou nas obras nas quais teceu duras críticas ao seu país, a saber *O País de Mim* (1999); *As Falas do Escorpião* (2002) e *O Homem, a Sombra & a Flor e Algumas Cartas do Interior* (2004).

Álvaro Taruma ensaia nessa sua primeira obra, de diferentes maneiras, a criação metapoética, da qual destacarei aquela que dialoga com a obra de Eduardo White. Diz o poeta: [...] “terrorista pode ser quem tem um lápis apontado a uma folha. Bastam três versículos de um qualquer livro para que a morte chegue (ridícula como uma carta de amor) [...] // Neste país, onde escrever é crime, eu escondo o meu diário como quem esconde sua munição” (TARUMA, 2016, p. 23). Este trecho faz lembrar dois outros de Eduardo White, na sua obra *A Mecânica Lunar e a Escrita Desassossegada* (2011), quando critica os seus colegas escritores e a si próprio, pelo ofício da escrita em Moçambique:

Vocês cospem na poesia como vos é costume cuspir num serviçal. Pagam pouco com medo de que vos limpem muito lixo que sois. [...] // Vocês fazem livros como fazem calças e vestidos com rigor e o glamour da *haute couture* e, muito embora assim, não sabem a merda que os veste. [...] (WHITE, 2011, p.47)

Não há dia em que a escrita não me venha bater à porta. Não há dia em que não se vire para mim e me diga em tom jocoso: Bom dia, idiota. [...] // Vai pentear bonecos, respondo-lhe eu [...]. E a desenvergonhada ri-se, enquanto me acobardo [...]. (*Ibidem*, p. 55)

A metapoética é o cerne do livro *Matéria para um Grito* (2018), obra na qual, em grande parte, o autor reflete sobre o processo da escrita, questões sociais em Moçambique e sobre as mortes sem causas claras. Sobre esse processo de escrita, apresento como exemplo o que afirma o poeta, no poema da p. 22: “Trabalha a palavra/ mesmo que não a digas, flua./ Este é, de todos, o mais árduo/ofício: o lírico gume do silêncio”. Ou ainda: “(escrevo, pois, com a pátria de joelhos como quem reza, à cata de moedas imaginárias)”, cf. 27.

Nesse último poema referido, há mais uma marca biográfica. O poema é intitulado “Cemitério dos afogados”, pp. 27-28, e leva a seguinte epígrafe: “Aos meus irmãos naufragos na ilha de Inhaca”. O poeta dedica esse poema aos seus conterrâneos. Recorre ainda a marcas que simbolizam Moçambique, pelo recurso à utilização da expressão “ventos de Setembro”, que lembram os ventos sul típicos dessa altura do ano. São os ventos que têm lugar entre Agosto e Setembro em Moçambique, os referidos *nhinguitimo(s)*, no conto de nome idêntico, da autoria de Luís Bernardo Honwana.

Ao fazer referência a esses ventos, o poeta reclama a pouca atenção social na gestão da província de Maputo. O sujeito poético criado fala a partir da ilha, para alguém que está no continente, lugar com mais vantagens, embora seja um espaço com muitos problemas como a morte sem causa, enquanto que a ilha depende, no seu todo, de mantimentos vindos da parte continental: “fala-me desses ventos de que não sei senão breves rumores, dessa cidade onde a morte é um espelho, um espetáculo que cruza a remos e tu voando como uma bala, uma vela rasgada, um dissenso naufrágio” [...] TARUMA, 2018, pp. 27-28). Com o poema também presta homenagem a alguns naufragados na ilha. Na sua obra é recorrente o ceticismo do poeta quanto aos destinos do país, tal como se pode ver nas palavras do sujeito poético: [...] “conta-me daí uma pequena mentira porque cá a verdade é de aquietados motins: um fardo de medo sobre as costas do mundo, sobre os livros, sobre as mesas gastas à fome, sobre a vida que escolheste nessa margem submersa da nuvem: o reduto das coisas líquidas” (TARUMA, 2018, p. 28).

Esse trecho remete-nos à ideia de precariedade da vida em Moçambique, algo que é recorrente em quase toda a obra *Matéria para um Grito*. Aliás, o poeta utiliza a poesia para denunciar a perda de valores morais e as matanças no país. Há muitos crimes não explicados. O poema intitulado “Vento imóvel (a um país)” é disso exemplo. Nele, o poeta faz referência a comentadores políticos que levaram tiros em Maputo, por defenderem a democracia e por

apontarem os males na política do governo-dia. Além desses, o poeta faz menção a pessoas que foram mortas pela mesma causa. O poema, epigrafado por uma frase de Leonard Cohen, remete à espera da chegada de um milagre:

[...] Eu quero que as pessoas se fodam! Ou melhor, eu quero que as pessoas se expludam. [...] O que ouves nas canções de **Leonard Cohen** (*waiting for the miracle to come*)? **Não ouves nada**: zorlho de ouvidos e outras coisas! Não ouves a trombeta soar sob o signo da morte? Não ouves o grito dos prisioneiros sobre a muralha sitiada? Cardoso, Macuácuá, Mucane, Sistac, Salema... são apenas um nome sob a trágica emboscada do silêncio [...]. (TARUMA, 2018, pp. 54-55)

O poeta denuncia ainda, nesta sua segunda obra, os males e desigualdades sociais, com recurso a um sujeito poético que se coloca em diferentes transportes públicos, anda pela cidade e diz o que vê. Os títulos dos poemas descrevem a marca e o tipo de transporte pelo qual o sujeito se desloca, bem como a rota que faz pela cidade de Maputo e arredores: “*ADB-100 MP [faixa azul]/Rota: Anjo-Voador – Xipamanine (vamos ganhar tempo passageiros)*”, p. 91; “*APP-500 MC [Faixa Amarela]/ Rota: Praça dos Combatentes – Baixa ( Via Compone)*”, pp.93-94; “*AEK-627 [Faixa Verde]/Rota: Zimpeto-Museu (se recalmar desce)*”, pp.95-96; “*O DITO DO COBRADOR DESDENTADO [Chapa desconhecido]/(Voz em off: amuyiveee, amuyivee, khomani amuyiveee!)*”, p. 97, entre outros.

No primeiro poema são descritas as diferenças sociais e comparadas as vivências entre as senhoras com elevado estatuto social, as que usam vestidos de seda, afirma o poeta, *versus* as que vendem roupas no mercado informal. No segundo, é descrita a insensibilidade das pessoas abastadas, perante a pobreza urbana. O poeta chega a dizer que o seu modo de vida explica o amor que tem por estátuas. No terceiro, há uma crítica a valores morais. E no quarto há uma crítica à governação do país e à bajulação dos que nele acreditam.

São duas obras bem conseguidas as do autor apresentado e que mereceram uma boa classificação da crítica.

## Referências

TARUMA, Álvaro. *Para uma cartografia da noite*. Maputo: Literatas, 2016.

\_\_\_\_\_. *Matéria para um grito*. Maputo: Cavalos do Mar, 2018.

WHITE, Eduardo. *A mecânica lunar e A escrita desassossegada*. Maputo: Texto Editores, 2011.

CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano. Tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.

Tania Celestino de Macêdo<sup>1</sup>

## LÚCIDOS ENSAIOS SOBRE A LITERATURA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA

A recente publicação *O campo literário moçambicano. Tradução do espaço e formas de insílio*, consiste em uma das mais importantes reflexões sobre o projeto da literatura moçambicana contemporânea publicado no Brasil. Composto por cinco ensaios e uma Introdução, publicados inicialmente entre 2013 e 2019 e posteriormente submetidos a várias reescrituras, formam um todo orgânico que facultamos acompanhar a trajetória intelectual do professor e pesquisador Nazir Can, que tem sido marcada pela ousadia do gesto crítico e pela profundidade de reflexão.

Sem dúvida, desde *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*, resultado de sua tese de doutoramento na Universidade Autônoma de Barcelona, impresso pela primeira vez na Espanha em 2011, o autor revelou-se, a despeito da pouca idade, um pensador maduro, que trilha um caminho original no estudo das literaturas africanas.

No volume agora publicado pela Kapulana, encontramos a mesma qualidade de seus artigos e livros anteriores, acrescidos por uma trama de conceitos e leituras a que poucas vezes damos encontro.

O primeiro texto que serve de moldura ao novo livro de Can, intitulado “O espaço, um problema da literatura. A literatura um problema do espaço”, longe de ser uma “Nota

<sup>1</sup> É Doutora em Letras pela USP. Aposentou-se pela UNESP - Campus de Assis. Atualmente é professora titular da USP, onde leciona Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. É Vice-Diretora do Centro de Estudos Africanos da USP e Secretária-Geral do Instituto Casa das Áfricas.



introdutória sobre o caso moçambicano”, como o nomeia o autor, é um poderoso instrumento de reflexão que propicia análises não apenas no que tange às letras de Moçambique, como também às literaturas produzidas no continente africano. Veja-se sua primeira afirmação: “Devido às dificuldades materiais que afetam a instituição literária na maioria dos países africanos, os autores convivem com um paradoxo fundador: escrever quase sempre sobre um espaço que lhes é próximo para um leitor distante” (p. 15). Desenham-se, a partir dessa constatação, alguns dos poderosos obstáculos que se apresentam ao trabalho artístico realizado na África, pois seja a questão da língua em que são produzidas as obras, da relação autor/público ou ainda, da representação da realidade encenada pelos textos, o “distante” e o “próximo” constituem os polos da dialética que preside à grande maioria dos produtos artísticos africanos. Deve-se ainda salientar que o trecho citado permite identificar algumas das linhas de força que orientarão a exposição do estudioso, precisando o quadro teórico-metodológico no qual se desenvolvem suas reflexões: a articulação entre textos e contexto em uma chave que passa ao largo de determinismos limitantes e limitados.

Uma abordagem dos teóricos que abordaram a questão do espaço, elemento estrutural escolhido para guiar o seu percurso de leitura da literatura moçambicana, alia-se a uma outra diretriz que orientará o percurso crítico de Nazir Can: o conceito de campo literário, propugnado por Bourdieu. Instauram-se assim as balizas principais que guiarão as análises subsequentes. Vale ressaltar ainda que questões importantes como a de literatura colonial e literatura pós-independência são aqui tratadas, complementando uma visão diacrônica dos fenômenos literários no continente africano.

O primeiro capítulo do livro, intitulado “O insílio”, inicia-se com um perfil mais teórico, a partir da conceituação de exílio de Bernard Mouralis, que é ampliada ao adentrar a cena a questão do “exílio dentro de casa, ou o insílio, termo que designa o estranhamento vivido no próprio país”. E aqui o conhecedor da literatura de Moçambique aparece em toda a sua erudição, ao realizar um quadro amplo de autores e textos moçambicanos em que o fenômeno do insílio permite uma vereda bastante produtiva para a interpretação. Assim, Mia Couto, Suleiname Cassamo, Ungulani Ba Ka Khosou ou Paulina Chiziane, para citar alguns dos autores que têm algumas de suas obras visitadas, compõem um quadro amplo em que a questão do espaço, mas também o tempo histórico e o ficcional referidos também no capítulo anterior, são lidos competentemente.

O movimento realizado nesses dois capítulos é notável, pois eles mobilizam a teoria da literatura, a reflexão sobre o contexto moçambicano e o comparatismo literário para analisarem o projeto literário daquele país com seriedade e inteligência. Nesse sentido, solidificam o edifício dos estudos literários sobre as literaturas africanas e contribuem efetivamente para que pesquisas nessa área trilhem novos caminhos.

Se os dois textos referidos já apresentam um forte contributo, os próximos capítulos incitam o leitor a descobrir espaços e a focalizar paisagens conhecidas sob uma ótica diversa. Assim, a cidade capital de Moçambique, é flagrada em “Maputo”, enquanto “tema e morada romanesca” que se consolidaria como tal “apenas no século XXI”, revelando uma face em que se alternam e algumas vezes se mesclam rupturas e continuidades, ambiguidades e/ou contradições. Ao analisar a “cidade de papel” criada por Ba Kha Kosa ou João Paulo Borges Coelho, por exemplo, o estudioso alerta para um imaginário de degradação do espaço urbano que tem como tempo o pós-independência, como forma de apontar as diferenças entre o tempo colonial e o período posterior ao 25 de junho de 1975, mas também a má gestão feita pelos novos dirigentes do país. Como se pode inferir, essa perspectiva tece relações entre tempo, historiografia e geo-grafias.

Saliente-se, sob esse aspecto, como a abordagem desse capítulo acaba por singularizar a literatura moçambicana do período estudado frente às literaturas africanas de outros países cuja ficção privilegia também a cidade como cenário. Tal é o caso, por exemplo, de Angola, das narrativas que fazem de Luanda sua “morada romanesca” desde os anos 1960 e que no pós-independência continuam a construir ruas de utopia na cidade desenhada pela escrita.

A leitura de *O campo literário moçambicano* apresenta ainda algumas paisagens ausentes nos textos de alguns outros países africanos não apenas de língua portuguesa: o oceano e a Índia. Trata-se aqui da escolha de espaços focalizados de forma muito específica, que lhes fornece uma originalidade muito interessante.

Em “Um (in)certo Oriente”, a poesia tem prevalência sobre a prosa e Can situa a produção que focaliza o Oceano Índico mas, especialmente, o Oriente. Investe, no entanto, na instituição da diferença entre projetos de escrita “contra-orientalistas” e de outros que integrariam o mar e territórios orientais em objetos mais ou menos estáticos. Assim, além de João Paulo Borges Coelho, presente em grande parte das reflexões do livro, debruça-se especialmente sobre a produção de Luís Carlos Patraquim e de Eduardo White. A respeito do primeiro, afirma em um momento luminoso: ele “reúne em uma única e performática dimensão as categorias tempo e espaço, memória e esquecimento, corpo e palavra, grito e silêncio” (p. 99).

Já em “O Índico declinado”, o mesmo oceano é focalizado, mas sob um aspecto diverso: a presença da Índia em Moçambique. Ao partir da constatação da “escassez sobre as comunidades de origem indiana nos estudos literários que se ocupam de Moçambique (p. 107), focalizará o insílio dessas comunidades e das personagens indianas na produção de vários autores moçambicanos.

O último texto do livro, “O símile-campo” aprofunda o conceito de campo intelectual cunhado por Pierre Bourdieu, contrapondo-o ao de símile-campo de Marcel Poliak. A partir desses marcos, examina-se a questão da institucionalização da literatura ao iluminar o espaço

que ocupam os escritores consagrados, os aspirantes e os pretendentes em Moçambique. Em outras palavras, perspectiva-se o insílio a partir do reconhecimento do papel do escritor no país, estabelecendo como parâmetro os resultados dos concursos literários.

Neste momento, além da reflexão sobre a literatura, três outras importantes rotas são traçadas: a questão do valor estético, o reconhecimento ou negação do mérito dos jovens autores e o exame da mais recente produção literária moçambicana. Um número considerável de livros e autores são examinados e cremos que o leitor brasileiro dificilmente terá acesso a tantas informações acompanhadas de maduras reflexões sobre o novo fazer estético da literatura moçambicana quanto nesse ensaio que encerra *O campo literário moçambicano*.

Para complementar, não gostaríamos de deixar à margem as referências bibliográficas do volume (obras literárias examinadas ao longo dos ensaios, textos de crítica e teoria literária e de outras áreas), que consubstanciam o que vimos afirmando: a erudição e a maturidade de Nazir Ahmed Can.

Chegando ao fim de nosso percurso, vale referir que a opção de contemplar cada um dos ensaios que compõe a publicação – menos detidamente do que desejaríamos, em razão do espaço de que dispomos – deveu-se à intenção de apresentar ao leitor um pouco do importante trabalho que constitui esse livro que, sem dúvida já nasceu clássico. Não apenas pela sua qualidade, mas também por se constituir em um dos marcos na trajetória de um dos jovens pesquisadores mais brilhantes de sua geração.

**CANTINHO, Maria João. *Asas de Saturno*. Porto: Exclamação, 2020.**

Marcelo Pacheco Soares<sup>1</sup>

Antes do novo coronavírus, as sociedades contemporâneas já sofriam epidemia outra, a de crises depressivas, que atingiam em meados da década de 2010, segundo dados da OMS, cerca de 4,4% da população mundial — e o problema, diante da Covid-19, multiplicou-se por evidentes razões. É verdade que o tema da melancolia instiga a humanidade desde recuados tempos: a filosofia debruçou-se sobre ele com Aristóteles na *Problemata XXX* do século IV a.C., manteve-o sob investigação com Rufus de Éfeso no século I, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino na Idade Média e, nos 1400 e 1500, Marsiglio Ficino e Cornelius Agrippa, além de Robert Burton no século XVII, vindo-a fundamentar o Romantismo nos 1800 para afinal ceder espaço a investigações do campo da psicanálise, quando Freud e os seus passaram a conhecê-la por depressão. Mas essa vasta bibliografia, de que citamos aqui apenas fragmentos, ao se espalhar no tempo, revela assim movimentos pendulares, de modo que o interesse por esse mal e a sua prevalência pareceram sempre ir e vir, sob motivações variadas. Pois eis que a recente crise financeira de 2008, que assiste na sequência ao depauperamento das classes média e baixa, às crises humanitárias em razão de deslocamentos migratórios provocados sobretudo por guerras, a certa concretização das distópicas e furiosas mudanças climáticas anunciadas há décadas e ao enfraquecimento cada vez mais nítido das democracias pelo mundo com o retorno de governos autocráticos, tudo isso pende a sociedade global em que vivemos, de modo explícito, para espaços de desânimo e angústia, medo e desesperança como sentimentos generalizados; repetimos: mesmo antes do aparecimento da SARS-COV-2, cujas consequências atacaram com violência a saúde mental humana.

<sup>1</sup> Doutor (2012) e Mestre (2007) em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com Pós-Doutorado em Estudos Literários pela UFF (2015-2016), é Professor efetivo do IFRJ desde 2008. Conduz pesquisa sobretudo acerca de Literatura Fantástica e de contos portugueses dos séculos XX e XXI, com destaque para autores como José Saramago, Jorge de Sena, Teresa Veiga, Maria Isabel Barreno e Maria João Cantinho. Também pesquisa a obra do escritor brasileiro Murilo Rubião.

Enfim, vivíamos tempos melancólicos já em vésperas do advento do novo vírus pestífero, embora sua entrada no palco tenha potencializado a dramaticidade das cenas. Por isso, não é mera casualidade que a escritora portuguesa Maria João Cantinho entregue aos leitores, sobre o tema da depressão, o romance *Asas de Saturno* e, além disso, que a narrativa tenha vindo a público com a precisão de se editar em janeiro desse negativamente emblemático ano de 2020, coincidindo com o princípio do episódio conhecido de todos, marco inicial de um período de implicações históricas que, é provável, associará em definitivo nosso tempo com a taciturnidade — como ocorreu em outros equivalentes (por exemplo, a Europa trecentista e a Peste Negra) — e intensificará, talvez como nunca visto, as crises de depressão pelo mundo. Não se trata assim, enfatizemos, de algo eventual que tenhamos em mãos essa ficção que se desenvolve na esfera da melancolia exatamente no presente instante; o que se verifica aqui é daquelas convergências que apenas a sensibilidade artística, associada a algo que deve mesmo tornar transcendente a própria arte, poderia explicar para além do conceito pragmático, mas raso, de coincidência. No romance, a natureza melancólica dos personagens não se deriva de catástrofes coletivas tampouco de contextos viróticos (não estamos a falar de um texto preditivo, afinal), mas os sentimentos que eles nutrem de ansiedade ou impotência, além da busca por isolamento social que por vezes empreendem, sem esquecer o peso da morte que perpassa o texto, tudo apresenta espantosa relação com as experiências nossas de 2020. E o fato é que, até agora, essa foi a única conjuntura possível para o trato com a narrativa — lido daqui a muitos anos, o texto poderá ganhar hipóteses interpretativas distintas. No singular estado de espírito geral presente, testemunham-se os espelhamentos emocionais com que o leitor, talvez de maneira irremediável, depara-se a cada página, ainda que os impulsos dos personagens sejam quicá distintos, de maneira que a associação que aqui se usa para apresentar o livro, embora pareça simples jogo de efeitos retóricos, apresentou-se a mim (enquanto leitor desse tempo) como inevitável.

Mas encaminhemos leitura menos impressionista... É importante dizer que não está o leitor, nesse romance, diante de um argumento estranho ao trabalho poético e acadêmico de Cantinho. Doutora em Filosofia, dedica sua pesquisa à obra de Walter Benjamin. Seu trabalho teórico mais recente, de 2019, *Walter Benjamin: Melancolia e Revolução*, é publicado pela Exclamação, mesma editora de *Asas de Saturno*, demonstrando um projeto intelectual e editorial em que este deve mesmo vir na esteira daquele — e, não sendo essencial, será com certeza profícuo compreender a ficção a partir do discurso da filósofa. Ora, Benjamin dedica páginas importantes ao estudo da melancolia na sua meritória tese sobre o *Trauerspiel*, o drama barroco alemão. Nele, o pensador aprofunda análise sobre *Melencolia I*, gravura de Albrecht Dürer do início do século XVI. Cantinho já circulara poeticamente à roda dessa criação do artista renascentista, como demonstramos no artigo “Olhos de safira: introdução à leitura de ‘O cão de Dürer’, um conto de Maria João Cantinho” (Revista *Acta Scientiarum - Language and*

*Culture*, 40.1, 2018), acerca de narrativa da coletânea de 2006 *Caligrafia da Solidão*. A figura central da imagem de Dürer é um ser alado, mas de asas imóveis, cujo corpo, não sugerindo movimento, contrasta com um olhar vivaz, concretizando a ideia que associa a melancolia à produção intelectual: esse é o düreriano *anjo melancólico*, sintagma com que a autora intitula Dissertação de Mestrado sobre o conceito de alegoria na obra benjaminiana, referindo-se ali a outra pintura, de Paul Klee, *Angelus Novus*, de 1920, também trazida por Benjamin para ilustrar suas teses, incluindo a que define a História como um *anjo alegórico* “de olhar trespassado pela angústia da impotência, diante da catástrofe eminente” (CANTINHO, 2015, 40), segundo explica ela, a completar que “a história, na perspectiva natural, inscreve-se na linguagem alegórica, saturnina e melancólica” (CANTINHO, 2015, 60).

Em *Asas de Saturno*, porém, o ser fantástico que representa (mais: provoca) a depressão não surge literalmente alado como em Dürer, apesar do título do romance, que afinal se mostra alegórico. O espírito depressivo leva sim ao voo, mas não se trata de viagem angelical e a personificação da melancolia decididamente não poderá aqui ser vinculada a um anjo — ou não apenas, porque, nessa dicotomia, “a mais sublime beleza pode, de repente, revelar o lado mais insustentável do horror” (CANTINHO, 2020, p. 194, adiante referiremos o romance apenas pelo número da página). Dar-se-á, por isso, uma aparição demoníaca, o próprio Mefistófeles, *homem sem rosto* que circulava a biblioteca de Gabriel e ele obsessivo desenhava, o qual depois surgirá em colóquios presenciais com seu filho, o protagonista Florimundo. Esses encontros serão pontos altos da narrativa, pela estética de sua atmosfera algo gótica e pelo conteúdo sofisticado dos diálogos. Aliás, a criatura de voz cavernosa, riso casquinado e odor de enxofre a provocar um frio irrespirável — traços clássicos, quase caricatos do imaginário sobre o diabo — traz como primeira fala um trecho de Goethe (referenciado em nota, como em outras ocasiões), a demonstrar a natureza fáustica de um acordo entre o herói e o seu próprio espírito depressivo, qual seja, entregar-se à melancolia para produzir a obra artística — “não deixes que ele te leve. Não deixes que esse olhar de anjo...” (171), adverte-lhe o amigo Pedro. No encontro primeiro, o ser revela então de modo parcial meio rosto cadavérico, que é ademais como o rapaz lembra, em sua infância, do pai Gabriel,

o rosto mergulhado na sombra da tarde, ao final do dia. (...) Estava de frente para ele. E sentiu-se amedrontado. Descobriria o horror de um rosto na escuridão, mesmo sendo o do seu pai. Nesse momento, o sobressalto do coração deu-lhe a primeira de muitas indicações que teria do mal. Uma sombra devorando o rosto. (24)

Em outras aparições, o rosto demoníaco segue oculto por sombras ou nebulosas. E sua face por completo é divisada apenas no término do romance, de um modo sutil que não seria probo de nossa parte aqui antecipar, mas que se relaciona com outra cena de meados do



romance em que Florimundo já não consegue se divisar ao espelho, vendo no reflexo apenas “um homem que permanecia de costas” (84), como no quadro de René Magritte *A Reprodução Interdita*. Vale também lembrar que, em sua compulsão por tentar sem sucesso esboçar o rosto do velho que lhe circunda, Gabriel em delírio escrevera em papel “*De espelho em espelho*” (36), afinal, “ocorria-lhe pensar que aquele homem não era senão ele próprio, esse pesadelo em que acabara por se transformar” (43).

Pois é na relação com a produção intelectual e artística que a melancolia se manifesta no romance; são tais voos, mais diabólicos e menos angelicais, que as asas saturninas permitem, mas os efetivam apenas aqueles que os suportarem em toda a sua dor. A ideia é antiga (e resgatemos alguns nomes que antes citamos). Aristóteles já observava empiricamente a correlação entre o estado depressivo e a excepcionalidade intelectual do indivíduo. Mas é no Renascimento que o italiano Marsiglio Ficino relaciona à melancolia a vida criativa de homens de saber superior, assim como o alemão Cornelius Agrippa chega a conclusões análogas partindo do tratado aristotélico, descrevendo três níveis qualitativos que o homem genial alcançaria em virtude do seu grau de melancolia: poderíamos, assim, ver “um homem ignorante e grosso transforma-se em hábil pintor, em excelente arquiteto ou em outro artista de valor” — *melancholia imaginativa* — evoluir a “um grande filósofo, um hábil médico ou um eloquente orador” — *melancholia rationalis* — e alcançar a posse total da “consciência dos segredos das coisas divinas, isto é, a lei eterna, as hierarquias angelicais, a salvação da alma, prenunciando o que depende da providência celestial, ou seja, os prodígios e os milagres, os futuros profetas, as mudanças de fé” — *melancholia mentalis* (AGRIPPA, 2008, 110, tradução minha de versão em italiano).

Apesar da tragicidade que impõe aos personagens, o demônio garante não ser esse o seu objetivo: “Preocupa-me a arte, apenas.” (79), ele revela textualmente — o que não lhe lega inocência, pois afirma saber que “toda a arte nasce da violência e da possessão, da paixão desenfreada, da incapacidade de raciocinar filosoficamente ou de reduzir o mundo à racionalidade” (77), de um turbilhão de emoções, portanto, difícil de suportar. De fato, diversas formas de manifestação artística comparecem no romance, da literatura à pintura, da dança à arquitetura, sem deixar de fora a própria filosofia que é campo de atuação da autora (a arte do pensamento, digamos), mas a fundamental para a construção da narrativa, em razão de ser o talento e a ocupação do protagonista, é a música, “a mais subjectiva das artes” (146). A trajetória de Florimundo está empenhada na construção de uma inovadora obra-prima (que no fim a abandone para compor um *Réquiem* não é mesmo inesperado). Pois eis que, em certa altura, Florimundo apresenta composição de sua autoria, uma sonata para piano e violino, em um pequeno jantar — e a execução musical que fará com o primeiro instrumento ao lado de

uma convidada que executará o segundo espelhará, em metonímia metafórica, o enredo do romance. A passagem é importante e a citaremos ainda que não haja aqui o espaço para análise detida:

Durante o primeiro andamento, que começava com um som forte, algo estridente, as cabeças voltaram-se subitamente.

A violência do som marcava uma ruptura brusca com o espaço e o tempo cotidiano. Um som tempestuoso, onde podia perceber-se um grito. E, tal como irrompera, brutal, rapidamente desaparecera. Marcando agora uma atmosfera de suspensão nocturna, silenciosa.

Subia, então, numa carícia lenta e profunda. As notas dissolviam-se, antes de chegarem sequer a formar um sentimento ou uma paisagem durável. Fluíam em ondas líquidas, fundindo-se umas nas outras, entrelaçando-se e tecendo arabescos, entre si. E dessa transitoriedade nascia toda a sua força expressiva, mergulhando-nos no êxtase. Por baixo dessa onda, a pequena frase repetia-se, de forma multimoda, mas aguentando o timbre melódico que lhe dava força.

(...)

O violino irrompia em toda a sua força num momento em que o som do piano se apagava, para lhe dar a entrada. Depois do violino se destacar por um brevíssimo solo, o piano introduzia-se lentamente e entrelaçava-se com o som do violino, de forma melódica. E toda ela subia e descia, percorria o coração, as mãos, a noite. A sonata terminava com um tom pungente, como se anunciasse uma despedida e o violino calava-se bruscamente, deixando o piano sobressair em todo o seu virtuosismo. (140-1)

Gabriel é o personagem *tempestuoso* que surge no *primeiro andamento* da narrativa com essa mesma força *estridente*, numa *ruptura* tão *brusca com o espaço e o tempo cotidiano* que só podia mesmo *desaparecer*. As notas tranquilas da sequência musical são como o desenvolvimento em cena de Florimundo, *silencioso*, sozinho, *profundamente* recolhido em si mas *expressivo* em sua música que *extasia*. Qualquer relação humana *dissolvia-se antes de formar um sentimento*, até o momento em que ele se aproxima de Margarida, desplatonicando-a. A personagem mostra-se muito distinta do protagonista, “mais física, menos etérea” (109), e a narrativa mesmo a definirá como o amor de sua vida — mas a vida de Florimundo, menos real, é a música. A posterior relação de amizade com Pedro — “Ambos era filhos de Saturno, irmãos de uma outra linhagem, que só a arte e a melancolia dão a ver.” (172) — também aqui se representa, na conversa entre o piano e o violino: em breve instante da progressão do romance, o protagonista *apaga-se* para que o amigo *irrompa em toda a sua força*, até que ambos *entrelacem-se* numa amizade franca e um *tom pungente* indique um *brusco calar* (que também não nos caberia adiantar) e o *sobressair virtuoso* do outro, de novo na solidão. Aliás, esse apagamento pode referir personagens diversos, inclusive a mãe Clara, mulher inteligente que vai tristemente se ofuscando na narrativa à medida que envelhece.

E o romance tem mesmo linguagem musical, na melodia poética da escolha vocabular e das suas estruturas sintáticas (marcas da escrita de Cantinho), mas também nas idas e vindas da narrativa, nas repetições em espiral dos seus temas que fazem com que se desenvolva como partitura musical — “a tensão entre a palavra e a música” (49) de que fala o texto. Não obstante

o tema, a leitura é leve, conduzida pela musicalidade dessa prosa que fala de música, dança, pintura, literatura e filosofia e trata de melancolia, depressão e arte nesse ano de 2020, em que essa abordagem se mostrou tão incontornável.

## Referências

AGRIPPA, Enrico Cornelio. **De occulta philosophia**. Trad. Alberto Fidi. Roma: Edizione Mediterranee, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANTINHO, Maria João. *Asas de Saturno*. Porto: Exclamação, 2020.

----- **Caligrafia da Solidão**. São Paulo: Escrituras, 2006.

----- **O Anjo Melancólico - Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin**. Paris: Notas de Rodapé, 2015.

----- **Walter Benjamin - Melancolia e Revolução**. Porto: Exclamação, 2019.

DÜRER, Albrecht. **Melencolia I**. 1514. Original de arte, gravura, 24cmx18,5cm. New York: The Metropolitan Museum of Art. Disponível online: [metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1](http://metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1). Acesso em: 15/10/2020.

KLEE, Paul. **Angelus Novus**. 1920. Original de arte, nanquim, giz e aquarela sobre papel, 31,8cm x 24,2cm. Jerusalém: The Israel Museum. Disponível online: [imj.org.il/imagine/collections/199799](http://imj.org.il/imagine/collections/199799). Acesso em: 15/10/2020.

MAGRITTE, René. **La reproduction interdite**. 1937. Original de arte, tinta a óleo, 81,3cm x 65cm. Rotterdam: Museu Boijmans van Beuningen. Disponível online: [boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite](http://boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite). Acesso em: 15/10/2020.

MURRAY, Roseana & AMORIM, William. *Gatos*. São Luís do Maranhão, Ed. Viegas, 2019.

Rafael Santana<sup>1</sup>

## HABITAR OS OLHOS DE UM GATO

[...]  
Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux;  
Retiens le griffe de ta patte,  
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,  
Mêlés de métal et d'agate<sup>2</sup>.  
[...]  
(Charles Baudelaire)

Gato que brincas na rua  
Como se fosse na cama [...]

És feliz porque és assim,  
Todo nada que és é teu.  
Eu vejo-me e estou sem mim,  
Conheço-me e não sou eu.  
(Fernando Pessoa)

Habitar os olhos de um gato não é, nunca foi, e jamais será uma experiência da ordem do simplório. Porque para que um ser humano logre viver nos globos oculares de um felino faz-se inicialmente necessário que ele, enquanto sujeito, anele tornar-se agente de perscrutação da sua própria sombra, no intento de vislumbrar, quiçá, a sua claridade interior. Gatos são animais independentes, misteriosos, místicos: luz e trevas que emanam de corpos que se movimentam em ziguezague, lascivos e inebriantes, em estésicas dobras de linguagem. Não é por acaso que eles tanto fascinaram – e não cessam de fascinar – os poetas! Enfrentar os nossos gatos internos é, com efeito, uma tentativa de autoconhecimento que o poema de Fernando Pessoa, inscrito na epígrafe, bem sinaliza. Ou, nas palavras mais contemporâneas de Nise da Silveira, “O gato é um ser essencialmente livre e essa liberdade desafia o homem”. Eis a reflexão de abertura do livro *Gatos*, publicado a quatro mãos por Roseana Murray e William Amorim pela Editora Viegas, de São Luís do Maranhão, em 2019.

<sup>1</sup> Rafael Santana possui Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2007), Mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2010) e Doutorado em Literatura Portuguesa pela UFRJ (2014). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa. Desde o segundo semestre de 2014, ocupa o cargo de Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na UFRJ.

<sup>2</sup> Vem, meu belo gato, sobre meu coração amoroso; / Retém as garras da tua pata, / E deixa-me mergulhar nos teus lindos olhos, misto de metal e de ágata. (Trad. minha)

Anunciado, pois, o desafio de liberdade expresso na epígrafe de Nise da Silveira, os poemas de *Gatos* são precedidos ainda de uma belíssima apresentação de Arlete Nogueira da Cruz, que nos dá a ler um texto enxuto e de preciosa seleção vocabular. Dessa apresentação, recorto estrategicamente um sintagma bastante interessante, que a autora utiliza para se referir ao assomo dos felinos aquando do seu desejo de aconchego junto aos homens: *aproximação orbital*. Elásticos, os gatos achegam-se devagarinho, enroscam-se por entre as nossas pernas, deixam pouco a pouco que toquemos os seus corpos mornos e macios. Magnéticos, os seus olhos de metal e ágata se cruzam com os nossos e nos impõem o desafio: decifra-me / decifra-te.

*Gatos* é precedido ainda de mais dois paratextos: o primeiro, de Roseana Murray; o segundo, de William Amorim. Roseana Murray alude à metáfora do jogo para elucidar o processo de construção dos poemas: fios, tecidos, sedas, tafetás ora lançados por ela, ora por William Amorim, cada um com a sua linha na agulha, prontos a contar, a recontar e a acrescentar um novo ponto. No fundo a pergunta e o repto lançados por Roseana Murray ao final do seu pequeno paratexto – “Os gatos são decifráveis? Leia o livro para saber!” – já abrem o filão de pensamento de William Amorim que, como psicanalista, incita-nos à surpresa da descoberta de um pouco mais de nós mesmos no enfrentamento dos nossos gatos de linguagem. Por outros termos, é como se o corpo do gato ativasse um fio capaz de alinhar o texto em palavras: o gato é um devir; é uma linguagem desejante da sua escrita; linguagem obscura que, quando executada, se torna solar não porque decifrada, mas porque transformada em poesia, ou melhor, naquilo que se desvela para tornar a velar... Sobre esse tema específico, considero paradigmáticos estes dois poemas:

De madrugada,  
quando os gatos que te habitam  
podem sair do seu coração  
e andar pela casa sem medo,  
dormes o sono dos justos  
como se tua última noite.  
Mas quando os gatos que te habitam  
retornam cansados  
ao teu coração de sal e sol,  
andas pelas ruas insone. (AMORIM, 2019, p.29)

E William Amorim prossegue:

Mais silencioso que espelho,  
Mais aventureiro que o tempo,  
Mais indecifrável que esfinge.  
Gato, dorso de solidão e carícia,  
A liberdade é teu segredo. (AMORIM, 2019, p.62)

Na página 56, a pergunta inicial de Roseana Murray é reiterada em poema: “Será que dá para decifrar / um gato / [...] em língua humana?”. Ora, um gato não pode ser decifrado em língua humana e ambos os autores acabam por responder essa questão. A linguagem não dá conta do real; é dele apenas uma ínfima versão... Todavia, o sujeito-gato que se dramatiza, isto é, que no solilóquio de um discurso amoroso (e não nos esqueçamos de que a experiência do amor requer sempre a luz e a sombra) o sujeito-gato, repito, absorto nas dores e nas delícias de falar de si mesmo ou, se quisermos, de amar a si mesmo, de converter-se ele próprio em ser de linguagem, vê-se de repente assaltado por múltiplas lufadas de pensamento capazes de desviar o seu olhar, mudando, dessa feita, a sua relação com o mundo; alterando, enfim, a sua percepção das ocorrências. O ser e a linguagem não são decifráveis e é por isso que existe uma história da literatura, da arte, da filosofia, da psicologia. Significativamente, deixar que os nossos gatos interiores saiam da sombra e que venham à luz é, reitero, uma busca de autoconhecimento.

De fato, ao longo daquilo que se conhece por História da Humanidade, nunca deixamos de repetir a todo momento o eco da inscrição à porta do templo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. E assim como as explicações do oráculo eram, no fundo, a devolução de um outro enigma, ao tocar o limite da linguagem o homem que se autoanalisa é também ele aquele que desvela para tornar a velar. Na repetição desse processo, joga-se infinitamente o jogo da Esfinge: “Decifra-me ou te devoro”!

O complexo de Édipo, motor da psicanálise nascente nos finais do século XIX, aduz, de forma muitíssimo interessante, o que é esse movimento de desvelar para velar outra vez, lusco-fusco, contraste entre claridade e escuridão. Afinal, Freud não explica!!! Ao contrário, Freud e Lacan permitem ao sujeito cognoscente a experiência a um só tempo gozosa e dolorosa do *discurso*, palavra advinda do termo latino *dis-cursus*, que é etimologicamente a ação de percorrer diversos lados, de transitar por distintos caminhos. E para tanto é preciso saber estabelecer uma paragem na cronologia do tempo; promover uma desordem das coisas para, quem sabe, tornar-se capaz de adentrar, de modo muito labiríntico, os olhos de um gato:

No mundo dos gatos  
a música é lânguida  
e lenta,  
a terra gira  
mais devagar,  
os caminhos  
são sinuosos  
e oblíquos.  
No mundo dos humanos  
tic-tac.



Parceria prodigiosa entre Roseana Murray, William Amorim e Geraldo Frazão, *Gatos* conta ainda com um belíssimo trabalho de ilustração deste último, de modo que uma leitura paralela entre os poemas e as imagens permite ao leitor atento o exercício tanto mais encantatório quanto prazeroso da *ekphrasis*. Para aquele que deseja enfrentar os seus gatos interiores e buscar a sua luz, isto é, o seu estado de liberdade, a leitura de *Gatos* será decerto uma senda deleitosa!